



kieler beiträge zur filmmusikforschung 12

Filmmusik und I. Weltkrieg
Songscoring - Theory and Practice
Oper und Film
Vermischtes

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.2016.12

Verantwortliche Redakteure: Tarek Krohn, Willem Strank

Herausgeber:

Heldt, Dr. Guido (Bristol, UK)
Krohn M. A., Tarek (Kiel)
Martin, Dr. Silke (Weimar)
Moormann, Jun.-Prof. Dr. Peter (Berlin)
Rabenalt, Robert, Diplom-Musiktheoretiker (Berlin)
Strank, Dr. Willem (Kiel)
Tieber, Dr. habil. Claus (Wien)
Walsdorf, Dr. Hanna (Leipzig)
Windisch M. A., Anna Katharina (Wien)

Redaktionelle Mitarbeit:

Vrckovski M. A., Simone (Kiel)

Editorial Board:

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

Kontakt:

filmmusik-medien@lists.uni-kiel.de
Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung
c/o Hans J. Wulff
Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Leibnizstraße 8
D-24118 Kiel

Inhaltsverzeichnis

Impressum.....3

Vorwort.....9

Filmmusik und I. Weltkrieg

Der Erste Weltkrieg im Konzertsaal. Kompositorische Reaktionen
zwischen Patriotismus und kritischer Distanz10
Stefan Hanheide (Osnabrück)

Schnittke als Leser von Deleuze. Alfred Schnittkes Musik zu Wsewolod
Pudowkins DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG (1927).....44
Mauro Fosco Bertola (Heidelberg)

Colonial Romanticism and Postmodern Relativism in the LAWRENCE OF
ARABIA Soundtrack.....80
Alba Montoya Rubio (Barcelona) and Bernat Montoya Rubio (Alicante)

No triumph for the underdog? Zur Musik in Howard Hawks' THE DAWN
PATROL.....99
Willem Strank (Kiel)

Krieg und Fliegen: Jerry Goldsmiths Musik zu THE BLUE MAX.....110
Gerrit Bogdahn (Berlin)

Singen als Subversion. Zum Finale von Stanley Kubricks PATHS OF GLORY.....150
Christiane Tewinkel (Berlin)

Der Erste Weltkrieg als Opernsetting. Kenneth Branaghs Film THE
MAGIC FLUTE.....171
Sabine Sonntag (Hannover/Berlin)

The History, Theory and Practice of Songscoreing

The practice of songscoreing: typology and transtextuality.....	181
Willem Strank (Kiel)	
The ›song-ification‹ of the <i>Tannhäuser Overture</i> in Lars von Trier's EPIDEMIC.....	192
Alessandro Bratus (Pavia)	
EZEK A FIATALOK. The First Hungarian Beat Movie (1967).....	219
Ádám Ignác (Budapest)	
Songs between the Poles of Narration and Alternating Media Types. A Cross Media Analysis on the Functions and Effects of Songs in The Who's QUADROPHENIA.....	234
Christofer Jost (Basel)	
The Use of Songs in Films by Claude Lelouch: A Comprehensive Typology.....	258
Jérôme Rossi (Nantes)	

Oper und Film (Teil II)

»The Tragedy of Life«. Zum Opern-Soundtrack in Woody Allens MATCH POINT.....	274
Marie Louise Herzfeld-Schild (Berlin)	
Das Filmische in Puccinis <i>La Bohème</i> und Larsons <i>Rent</i>	293
Dana Pflüger (München)	

Vermischtes

Zwischen Chronik und Deutung – Anmerkungen zu einer Methodik der Filmmusikhistoriographie.....	337
Wolfgang Thiel (Potsdam)	
Walter Ruttmanns abstrakter Kurzfilm OPUS III (1924) mit der Musik von Hanns Eisler (1927). Möglichkeiten und Grenzen einer Rekonstruktion.....	353
Jörg Jewanski (Münster)	

»Eisgekühlter Hot«. Visualisierungen im westdeutschen Jazz der 1950er Jahre.....	395
Bernd Hoffmann (Köln)	
Fragmentäre Identitäten. Kanno Yoko, Orientalismus und eklektische Nostalgien in Anime-Soundtracks	432
Maria Grajdian (Heidelberg)	
Musik-Tanz-Video: Ein Werkstatttext.....	469
Steffen A. Schmidt (Zürich/Berlin)	
Shostakovich/Stalin: A Different Type of Partnership in Film Music.....	494
Marcos Azzam Gómez (Salamanca)	

Rezensionen

Rezension: Julie Brown und Annette Davison (Hg.): <i>The Sound of the Silents in Britain</i>	517
Claus Tieber (Wien)	
Rezension: Rabenalt, Peter: <i>Der Klang des Films. Dramaturgie und Geschichte des Filmtons</i>	522
Sebastian Stoppe (Leipzig)	
Rezension: Scholz, Oldrik: <i>Der Schlager im Ufa-Film 1933-1945. Einsatz und Inszenierung</i>	528
Hans J. Wulff (Westerkappeln)	
Rezension: Audissino, Emilio: <i>John Williams's Film Music. Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style</i>	536
Sebastian Stoppe (Leipzig)	

Vorwort zur XII. Ausgabe

Die XII. Ausgabe der Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung erscheint in einer Art Jubiläumsjahr der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung – dem Jahr ihrer zehnten regelmäßigen Tagung, die eine Rückkehr nach Kiel mit sich gebracht hat. Jedoch haben sich darüber hinaus in den Wintermonaten kleine, zumeist internationale Tagungen etabliert, die im Rahmen der Kieler Beiträge mit Ausnahme der Berliner Tagung zu Ken Russell (Ausgabe 7) bislang nicht in Erscheinung getreten sind. Dabei handelt es sich um Tagungen zu Jazz im Film (2011), Silent Film Sound (2013), Songscoring (2014) und Music in Quality TV Series (2015). Zur Jazzfilm-Tagung und zur Stummfilmmusik-Tagung sind mittlerweile eigenständige Buchpublikationen erschienen; außerdem hat sich beim Münchner Boorberg-Verlag die Reihe FilmMusik etabliert, die seit 2014 jährlich erscheint und ebenfalls von vier Mitgliedern der Kieler Gesellschaft herausgegeben wird. Dieses Ausstrecken der Fühler über die Kieler Beiträge selbst hinaus führt im Umkehrschluss auch zur Internationalisierung der Beiträge – und in der vorliegenden Ausgabe werden einerseits die Ergebnisse der bislang internationalsten Sommertagung (2014, „All Quiet? Filmmusik und I. Weltkrieg“ an der HU Berlin) sowie andererseits ausgewählte Ergebnisse der Songscoring-Tagung (ebenfalls 2014, englischsprachig) zusammengetragen. Darüber hinaus gibt es wie üblich einen freien Teil, der sich weiteren Themen widmet, sowie einige Rezensionen zu aktuellen beachtenswerten Titeln auf dem Feld der Filmmusikforschung. Wie immer wünschen wir eine vergnügliche und ertragreiche Lektüre,

Tarek Krohn & Willem Strank

Der Erste Weltkrieg im Konzertsaal. Kompositorische Reaktionen zwischen Patriotismus und kritischer Distanz¹

Stefan Hanheide (Osnabrück)

Der Niederschlag des Ersten Weltkrieges auf die Künste hat sich im öffentlichen Bewusstsein in Deutschland viel mehr in der Literatur und in der Bildenden Kunst ereignet als in der Musik. Im Bereich der Literatur wird man an Erich Maria Remarques Roman *Im Westen nichts Neues* denken, genauso an Ernest Hemingways *A Farewell to Arms*, beide aus dem Jahre 1929, aber auch schon an *Le Feu* von Henri Barbusse aus dem Jahre 1915 (engl. 1917, dt. 1918). Als bildende Künstler wären Käthe Kollwitz, Otto Dix oder Max Beckmann von deutscher Seite zu nennen. Die Erschließung musikalischer Werke mit entsprechendem Kriegsbezug hat sich in der englischen und amerikanischen Musikwissenschaft viel intensiver ereignet als in anderen Ländern. Zu nennen sind an erster Stelle Lewis Forman und Glenn Watkins. Ein Kongress an der Universität Osnabrück im Oktober 2012 und der Berichtsband konnten von deutscher Seite einen ersten Beitrag leisten, wobei die einzelnen Beiträge viele der kriegsbeteiligten Länder behandeln (Hanheide et alii 2013).

Nach bisherigen Recherchen brachte der Erste Weltkrieg eine unübersehbare Fülle von kompositorischen Reaktionen hervor.² Häufig erscheinende Titel lauten *Hymne, Siegesmarsch, Schlachtengesang, To my fatherland, Pour la patrie, Lamentation, Elegie, Requiem, Berceuse, Memorial, Honneur à ...*,

¹ Weite Passagen dieses Beitrages sind in englischer Sprache erschienen als: Hanheide, Stefan (2015) Reflections of War Sound in German Concert Halls. In: *German Historical Institute London Bulletin* Vol XXXVII, No. 1, May 2015.

² Siehe <http://www.musik.uni-osnabrueck.de/index.php?id=2645> (Stand: 1.11.2015)

Sonata eroica usw. Zum einen wollte man sich mit seiner eigenen musikalischen Kompetenz beteiligen und die eigene Kriegsbegeisterung kundtun – eine Art Waffendienst mit Notenköpfen –, zum anderen währte man wirtschaftlichen Erfolg. Beides gilt sowohl für Komponisten als auch für Verlage.

Neu erschienene Werke im deutschsprachigen Raum wurden in den monatlich herausgegebenen Hofmeister-Verzeichnissen aufgelistet, die heute online zu finden sind.³ Die Hefte ab September 1914 versammeln eine große Fülle an relevanten Kompositionen. Vor allem beflügelt durch das »August-Erlebnis«, jener Begeisterung für den Ausbruch des Krieges, entstanden zahllose Werke. Die erste Seite der Ausgabe vom November 1914 zeigt eine Fülle von entsprechenden Titeln – in der Abbildung unterstrichen.

Spezielle Verzeichnisse von kriegsbezogenen Kompositionen erschienen 1915 in der *Allgemeinen Musikzeitung*: Die Artikelserie *Musikalische Kriegsrüstung 1914/15* von Arthur Seidl listet ca. 670 Werke auf, sie verzeichnet neben Neukompositionen auch ältere kriegsbezogene Werke bis zurück in die Renaissance. Die Serie *Musik aus großer Zeit* von Max Puttmann nimmt Kurzbesprechungen ausgewählter Werke vor. Eine entsprechende Artikelserie in der Neuen Zeitschrift für Musik, verfasst von Max Unger, lautet *Allerhand zeitgemäße Musik*.

³ Siehe <http://www.onb.ac.at/sammlungen/musik/16615.htm> (Stand: 1.11.2015).

November 1914.

Musik für Orchester.

- Ailbont, Hans.**
Bei „Josty“ am Potsdamer Platz, s.: **Zimmer, Carl.**
- Bernstein, B.**
Jeder Stoss ein Franzos' Kriegslied f. Orch. (m. 100 Texten). 8°. Leipzig, Schubert jun. M 1 n.
- Blankenburg, H. L.**
Kriegs-Marschalbum 1914. Vier Märsche (Op. 75—78). Hannover, Oertel.
Ausg. f. Orch. 8°. M 4 * n.
- Blech, Leo.**
Gott, Kaiser, Vaterland! Lied f. Orch. 16°. Berlin, Bote & Bock M 1,50 * n.
- Bransky, Otto.**
Op. 25. Treumann-Larsen-Gavotte f. Orch. (od. Salonorch.). Leipzig, Fortius M 2 n.
- Conradi, August.**
Op. 119. Kriegsraketen. Patriotischer Melodienkranz f. 1914 neu bearb. v. Victor Hollaender. Ausg. f. Orch. Berlin, Bote & Bock M 4 * n.
- Eysler, Edmund.**
Frühling am Rhein. Walzer nach der gleichnam. Operette arr. v. A. Tschold f. gr. Orch. M 5 n. — f. kl. (6- bis 17stimm.) Orch. M 2,50 n. 8°. Leipzig, Döblinger.
- Fetrás, Oscar.**
Op. 198. Mit Feuer u. Schwert! Patriotisches Marsch-Potpouri f. Orch. 8°. Hamburg, Benjamin M 4 * n.
- Friedemann, Carl.**
Op. 151. Valse-Caprice f. Orch. Hannover, Oertel M 2,50 * n.
- Gastaldon, S.**
Neapolitanischer Marsch (Avanguardia di Monelli) f. Orch. 8°. Hamburg, Benjamin M 2 * n.
- Goldmann, Kurt.**
In der Heimat gibt's ein Wiederseh'n! Soldatenlieder-marsch f. kl. (16stimm.) Orch. 8°. Leipzig, Eulen-burg M 1,60 * n.
- Gräfenhan, Paul.**
Wir Deutschen fürchten Gott allein. Vaterländ. Marsch f. Orch. 8°. Leipzig, (Pabst) M 1,50 n.
- Hanke, Raimund.**
Op. 50. So liebt der Deutsche seinen Kaiser. National-gesang f. Orch. (u. Militärmusik zusammen). Leip-zig, Kühle & Wendling M 1,50 n.
- Heidberg, Albert.**
Frühlingsträume. Lied f. Orch. gr. 8°. Budapest, Zips-er & König M 3 n.
- Heinecke, Max.**
Titanen-Marsch f. Orch. 8°. Berlin-Neukölln, Wrede M 2 n.
- Hevers, Alfred.**
Op. 6. Deutscher National-Marsch über „Die Wacht am Rhein“ f. Orch. 8°. Berlin, Walther Schröder M 2 n.
- Hollaender, Victor.**
Ueber'n Rhein. Marsch, s.: **Oscheit, Max**, Op. 215.
- Humperdinck, Engelbert.**
Vorspiel Die Marktenderin f. gr. Orch. Part. M 8 * n. St. M 12 * n. Berlin, Fürstner.
- Jaffé, Moritz.**
Kompositionen. Berlin-Karlshorst, Westphal.
Au Jardin d'amour (Im Liebesgarten.) Walzer f. Orch. M 2,50 n.
Das Käthen von Heilbronn. Oper. Daraus Szenen (Fehmgericht. Sturm-musik. Cherub) f. Orch. Part. u. St. M 4 n.
Polnischer Karneval f. Orch. M 2,50 n.
Polnische Weisen (Cracovienne) f. Orch. M 2,50 n.
- Jahn, Karl.**
Op. 164. Deutscher Kampfgesang f. Orch. Berlin, Rir-nach M 1,50 n.
- Kann, Hugo.**
Op. 96. Symphonie No. 3 (Em.) f. gr. Orch. Part. M 30 * n. St. Preis nach Vereinbarung. Leipzig Zim-mermann.
- Köhler, Oscar.**
Op. 155. Mondnacht auf Capri. Barkarole f. Orch. 8°. Berlin, Stahl M 2 n.
- Kondor, Ernst.**
Der alte Zigeuner. Lied f. Orch. gr. 8°. Budapest, Zips-er & König M 3 n.
- Lanner, Josef.**
Op. 161. Hofsall-Tänze. Walzer f. Orch. 8°. Hamburg, Benjamin M 2,50 * n.
- Lindemann, Otto.**
Liebchen, lass uns kosen. Liebes-Serenade f. Orch. 8°. Berlin-Neukölln, Wrede M 2,50 n.
- Mahler, Gustav.**
Adagietto aus der 5. Symphonie. Orch.-Part. Leipzig, Edit. Peters M 3 n.
- Meissner, Carl.**
Schlachten-Gesang f. Orch. 8°. Leipzig, Rühle & Wend-ing M 1,50 n.
- Niemann, Walter.**
Op. 35. Rheinische Nachtmusik f. Streichorch. u. Hör-ner. Part. München, Wunderhorn-Verlag M 5 n.
- Oscheit, Max.**
Op. 215. Ueber'n Rhein. Marsch nach dem gleichnam. Liede v. Victor Hollaender f. Orch. 8°. Berlin, Bote & Bock M 1,50 * n.
- Pickert, Alfred.**
Le Secret (Das Geheimnis). Intermezzo f. Orch. 8°. Hamburg, Benjamin M 2 * n.
- Recktenwald, Fritz.**
Viktoria! Austria - Germania! Defilier - Siegesmarsch f. Orch. 8°. Leipzig, Carl Rühle M 2,50 n.
- Riccicus, C.**
Deutschlands Erhebung. Festmusik zum Andenken an Theodor Körner (m. Prolog ad lib.). Ausg. f. Orch. Hannover, Oertel M 4 * n.
- Siede, Ludwig.**
Kompositionen f. Orch. 8°. Berlin-Neukölln, Wrede à M 2,50 n.
Op. 54. Indischer Bräutigam. Charakterstück.
- 60. Die Puppenhochzeit. Charakterstück.
- 62. Farbenspiele. Intermezzo.

Abb. 1: Erste Seite des Hofmeister-Verzeichnisses vom November 1914, kriegsbezogene Werke unterstrichen

Die Kompositionen zielten darauf ab, in den zahllosen, in allen Städten veranstalteten Wohltätigkeitskonzerten sowie in patriotisch bestimmten Programmen der regulären Konzerte aufgeführt zu werden. Sie stammen in den allermeisten Fällen von heute völlig unbekanntem Komponisten. Die Titel lassen sich nur noch zum Teil und fast ausschließlich in großen Forschungsbibliotheken auffinden. Spätestens ab Anfang 1917 erschienen kaum noch patriotische Kompositionen in den Hofmeister-Verzeichnissen.

Richard Strauss warf den beteiligten Komponisten vor, sie nützten die »Konjunktur« und lancierten unter dem Deckmantel des Patriotismus das dilettantischste Zeug (Schuh 1954, 251f). Neben solchen patriotischen Kompositionen erschien eine große Zahl an einfachen Liedern für Volk und Soldaten, häufig ohne Begleitung und vielfach zu kleinen Heften vereinigt. Mein Kollege Dietrich Helms hat eine Liste mit Liedern allein auf Hindenburg zusammengetragen und veröffentlicht, die insgesamt 168 Einzeltitel enthält (Helms 2013).

Was sich hier für den deutschen Sprachraum zeigt, geschah ähnlich auch in den anderen kriegsbeteiligten Ländern: Schon kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges begannen ihre kompositorisch ambitionierten Musiker, sich schöpferisch zu betätigen und die Feindseligkeiten in ihren Werken zu kommentieren.

Der folgenden Ausführungen gliedern sich in einen Hauptteil und zwei kleinere abschließende Erörterungen. Im großen Hauptteil werden ausgewählte Werke mit Bezug zum Ersten Weltkrieg vorgestellt und an ihnen die Verfahrensweisen und Zielsetzungen aufgezeigt, mit denen Komponisten den Krieg in ihren Werken verarbeiteten. Die beiden nachfolgenden kleineren Teile diskutieren, warum der Erste Weltkrieg nicht mit noch anderen als den vorgestellten typischen Kriegsklängen in die im

Konzertsaal aufgeführten Kompositionen eingedrungen ist. Im zweiten Teil soll anhand eines größeren musikhistorischen Horizontes zunächst vorgestellt werden, welche Möglichkeiten der Musik 1914 noch offen standen, den Krieg kompositorisch zu verarbeiten. An dritter Stelle wird diskutiert, warum diese Chancen nicht genutzt wurden. Dabei wird versucht, eine andere Einflussweise des Krieges auf die Musikgeschichte herauszuarbeiten.

I. Kompositorische Verarbeitung des Ersten Weltkrieges

a. Felix Weingartner: Ouvertüre Aus ernster Zeit

Die Verarbeitung von Nationalhymnen, wie sie sich besonders intensiv bei Felix Weingartner⁴ findet, ist in den Werken, die den Ersten Weltkrieg kommentieren, weit verbreitet. Die Melodien sind dabei vielfach die gleichen: die Marseillaise, das »Gott erhalte Franz, den Kaiser« und die englische Nationalhymne. Zum weiteren Verständnis sei kurz auf die Zuordnungsproblematik der nationalen Hymnen im Ersten Weltkrieg verwiesen: Die Melodie der englischen Nationalhymne war gleichzeitig die der deutschen Hymne »Heil Dir im Siegerkranz« und der inoffiziellen amerikanischen Hymne »My Country, 'Tis of Thee«. Die heutige amerikanische Hymne »Star-spangled Banner« wurde erst 1916 von Präsident Wilson zur amerikanischen Hymne erklärt, was der amerikanische Kongress 1931 bestätigte. Die Kriegsgegner Deutschland einerseits und England andererseits hatten also die gleiche Hymnenmelodie. In

⁴ Es wird durchweg die verbreitete Schreibung ohne »von« verwendet.

Deutschland gab es deshalb Diskussionen und Bestrebungen um die Schaffung einer eigenen neuen Hymne, die aber nicht zum Ziel führten. Im Volk vielfach verwendet wurde das Deutschlandlied, also die Melodie Joseph Haydns von 1797 mit dem Text »Deutschland, Deutschland über alles« von Hoffmann von Fallersleben aus dem Jahre 1836. Dieses Deutschlandlied wurde nach dem Ersten Weltkrieg zur offiziellen Deutschen Nationalhymne. Im 19. Jahrhundert und während des Krieges war es jedoch die österreichische Hymne mit dem schon von Haydn vertonten Text »Gott erhalte Franz, den Kaiser« und seinen Varianten.

Das Wirken Felix Weingartners als Dirigent ist heute bekannter als seine Kompositionen. Seine politische Meinung zum Weltkrieg postulierte er 1915 wie auf Abb. 2 zu sehen (Kriegshilfsbüro 1916).

In dem Text und der Abbildung diffamiert er die Kriegsgegner und stellt sie dem ehrenwerten Charakter der eigenen Seite gegenüber. Dieses Programm hat er in Musik gesetzt. Gleich zu Beginn des Krieges komponierte er eine Ouvertüre mit dem Titel *Aus ernster Zeit*. In der gedruckten Partitur ist »komponiert Oktober 1914« angegeben. Das handschriftliche Particell ist auf den 6. September 1914 datiert, die Partiturreinschrift auf den 19. September. Das Werk ist den Wiener Philharmonikern gewidmet, deren Chefdirigent er war (Obert 2009, 200, 214).

Zwei Kritiken, erschienen am 26.11. und 3.12.1914 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, berichten von Aufführungen noch im November 1914 (Helms 1914; S. N. 1914):

Bedanken.

Von Felix von Weingartner.

Berlogen, heimtückisch, prahlerisch und dünnelhaft, — so haben unsere Feinde einen frevelhaften Krieg gerüstet.

Ehrlich, frei, kraftvoll und bescheiden, — so haben wir die Herausforderung angenommen und erwidern sie.

Es gäbe keine höhere Weltordnung, wenn wir nicht die Sieger blieben.



Abb. 2: Felix Weingartner, Beitrag zum Kriegsalmanach 1916. Der Soldat des Feindes mit einer Schlange auf der linken Seite steht dem griechisch anmutenden Sieger gegenüber, der durch das Eichenlaub als Deutscher gekennzeichnet ist.⁵

⁵ Die erste Auflage des Kriegsalmanaches enthielt noch eine unpolitische, rein florale Abbildung.

Wien. Unter den günstigsten Auspizien eröffneten unter F. Weingartners bewährter Meisterleitung unsere wohl unerreichten Philharmoniker am 8. d.M. [November 1914] ihre Mittagskonzerte. [...] Man hörte eine neue Ouvertüre Weingartners, zu Anfang des Krieges entworfen und schon durch die Bezeichnung *Aus ernster Zeit* andeutend, was man ungefähr zu erwarten hat. In Bezug auf technische Gestaltung scheint dem geistreichen Komponisten etwa Tschaikowskys Ouvertüre *1812* als Muster vorgeschwebt zu haben. Wie dort die Franzosen durch die Marseillaise, die Russen durch ihr Kaiserlied charakterisiert erscheinen, so auch hier, nur daß die beiden Melodien nicht feindlich miteinander, sondern mit dem »Heil Dir im Siegerkranz« und dem »Gott erhalte« kämpfen, welche letzten beide (am Schlusse geschickt kontrapunktisch vereinigt und glänzend gesteigert) natürlich glorreich obsiegen. Die Marseillaise führt Weingartner »höhnisch und frech« frappant ähnlich den krächzenden Vogelstimmen ein, wie sie in R. Strauß' *Heldenleben* des Helden Widersacher ausdrücken sollen. Bald darauf erscheint, gleichsam gardistisch-ironisch aufgefasst, die russische Kaiserhymne in neufranzösischer Ganztonharmonik à la Debussy verzerrt ... par nobile fratrum... Erst nur ganz leise von den Celli und Bässen angedeutet, vernimmt man dann wie von Ferne in weichen, vollen Akkorden der Orgel das »Gott erhalte«, das später den Tonsatz in höchster Kraft beherrscht, dadurch unwillkürlich die Hörer zum Aufstehen drängend, was denn auch im philharmonischen Konzert geschah und bei Vereinigung der beiden Kaiserhymnen am Schluß einen nicht enden wollenden Beifallssturm hervorrief, welchem zufolge Weingartner den letzten Teil – eben die Apotheose – seiner Neuheit wiederholte.

Darmstadt. Hier wurde eine neue Komposition Felix Weingartners, eine Ouvertüre *Aus großer Zeit* zum ersten Male ausgeführt. Der Komponist hat die Marseillaise, die englische und die russische Nationalhymne disharmonisch verarbeitet und stellt ihnen zum Schluss die sieghafte Vereinigung der deutschen und der österreichischen Hymne gegenüber.

Die Frage der treffenden Identifizierung der Nationalhymnen wird hier deutlich. Der erste Kritiker spricht nur von »Heil dir im Siegerkranz«, der zweite von der englischen Hymne.

Die russische Zarenhymne ist heute weithin unbekannt und sei kurz vorgestellt. Die anderen Hymnen dürften bekannt sein.



Abb. 3: Russische Zarenhymne: Anfang

In der Mitte der Komposition erscheinen die Marseillaise und die russische Hymne, beide in deutlich beschädigter Gestalt, und eben »God save the King« bzw. »Heil dir im Siegerkranz«. Welche Textierung gemeint ist, lässt sich nicht zweifelsfrei entscheiden. Die letzte Hymne erscheint sowohl demoliert als auch in unverfälschter, würdiger Form. Danach tritt ganz leise das »Gott erhalte« hervor, von der Orgel vorgetragen, in quasi sakralem Design.

Gegen Ende der Komposition erscheint ein weiteres sakrales Design, diesmal von den Blechbläsern produziert, und dann die apotheotische Vereinigung von »Gott erhalte« und »Heil dir im Siegerkranz«, wie in den obigen Kritiken beschrieben.

Das Werk zeigt ebenso eine musikalische Schlacht wie musikalischen Chauvinismus! Die kompositorischen Vorbilder – Beethovens *Wellingtons Sieg* und Tschaikowskys *Ouverture 1812* – sind evident. Das emotionsgeladene und wirkungsvolle Werk wurde während des Krieges in Deutschland vielfach aufgeführt, wie die abgedruckte Verlagsanzeige verdeutlicht. Für das Musizieren zuhause brachte der Verlag 1915 eine Fassung für Klavier zu vier Händen von Joseph Venantius von Wöss auf den Markt.

!! Ein schwungvolles patriotisches Orchesterwerk !!

Soeben erschien:

Felix Weingartner

**Ouvertüre: „Aus ernster Zeit“
für Orchester und Orgel (ad libitum)**

U.-E. No. 5533 Part. M. 15.—; U.-E. No. 5534 Stimmen M. 30.—, Doubletten à M. 2.50

Das gesamte Reinerträgnis wurde vom Komponisten und vom Verlage der
Kriegsfürsorge des Allgemeinen Deutschen und des Oesterreichischen
Musiker-Verbandes gewidmet.

Bisherige Aufführungen:

Wien, 8. November 1914 Philharmonisches Orchester,
Darmstadt, 16. November 1914 Grössherzogliche Hofkapelle,
Graz, 2. Dezember 1914 Festaufführung des Stadttheaters,
Brünn, 11. Dezember 1914 Festaufführung des Stadttheaters.
Wiesbaden, 18. Dezember 1914 Hofkapelle.

In Vorbereitung in Metz, Stettin, Chemnitz, Prag, Budapest etc.

Abb. 4: Verlagsanzeige der Universal-Edition in den *Signalen für die musikalische Welt* 73, 6. Januar 1915.

In seinen Lebenserinnerungen schreibt Weingartner (1929, 242):

Im fieberhaften Zustand, in den mich die Empörung über die fortwährenden Beschimpfungen der heiligen deutschen Musik versetzt hatte, reizte mich der Gedanke, ob es möglich sei, die österreichische Kaiserhymne, Haydns herrliches Volkslied, mit dem deutschen Heil dir im Siegerkranz kontrapunktisch zu verbinden. Ich schrieb ein Orchesterstück Aus ernster Zeit, in welchem diese Vereinigung den Schluss bildet. Der Gelegenheits-Charakter dieser Komposition brachte es mit sich, dass ich die Marseillaise anklingen ließ, und zu einem Fugato mit Ganztonschritten, wie sie in der damaligen neufranzösischen Musik üblich waren, die russische Hymne benützte. Mit der Universal-Edition, die das Stück verlegte, kam ich überein, dass nach Eingang der Druckkosten, der sehr bald eintrat, der Erlös den deutschen und österreichischen Musikern zugewendet wurde.

In einem Aufsatz von 1912 warnte Weingartner vor der gehäuften Verwendung von Ganztonleitern in der Musik. Hier benutzt er sie zur Charakterisierung des Kriegsgegners. Ganztonleitern gelten für ihn, wie er an anderer Stelle schreibt, als Charakterisierung des Krankhaften. 1917 strich er im Rahmen einer Revision seiner Werke alle Stellen aus der Partitur, in denen die Marseillaise und die russische Hymne vorkommen. In den zwei Jahre später erschienenen Lebenserinnerungen werden sie erwähnt, wie oben zitiert, allerdings strich er 1939 in seinem Handexemplar auch diese Stelle (Obert 2009, 212).

b. *Franz Lehár: Fieber aus dem Liederzyklus Aus eiserner Zeit*

Franz Lehár griff die Verfahrensweise des Zitierens bekannter nationaler Melodien auf, verwendete sie aber nicht in patriotischer Mission, sondern als Traumphantasien eines Kriegsverwundeten im Lazarett. 1915 brachte er einen Zyklus von fünf Liedern unter dem Titel *Aus eiserner Zeit* heraus.⁶ Während es sich bei den ersten vier Beiträgen um schlichtere Lieder mit Klavierbehandlung handelt, ist das fünfte und letzte mit dem Titel *Fieber* auf einen Text von Erwin Weill als eine große dramatische Szene gestaltet. Innerhalb der fünf Lieder ist es das weitaus bedeutendste und sowohl von der Seitenanzahl als auch von der Spieldauer her umfangreicher als die vier anderen zusammen. Es schildert den Aufenthalt eines verwundeten Soldaten im Lazarett. Er befindet sich im Fiebertraum und sieht sich unter seinen kämpfenden Kameraden. Zu den Worten »den Kriegsmarsch, den wir alle sangen« erklingt gleichzeitig der österreichische Radetzky-Marsch und der ungarische Rákóczi-Marsch. In seinem halluzinatorischen Zustand mischen sich die Klänge verschiedener Märsche. Am Ende der Komposition schildert Lehár schaurig-düster und beklommen den eintretenden Tod. Diese Komposition, die im April 1915 entstand, wird vielfach mit der Kriegsverwundung von Lehárs Bruder Anton in Verbindung gebracht, der Oberst der österreichisch-ungarischen Armee war. Er wurde in den ersten Kriegswochen zweimal verwundet und nach Wien in eine Klinik transportiert, wo er monatelang litt und schließlich genesen konnte (Schneiderei 1984, 165–167). »Meine Besuche bei ihm gehörten zu den traurigsten Erinnerungen meines Lebens«, so bemerkte Léhar im November

⁶ Die fünf Titel der Sammlung lauten: *Trutzlied* (Text Fritz Löhner), *Ich hab' ein Hüglein in Polenland* (Text Karl Dankwart Zwerger), *Nur einer...* (Fr. W. van Oestéren), *Reiterlied 1914* (Text Hugo Zuckermann), *Fieber* (Text Erwin Weill).

1919 im *Neuen Wiener Journal* (Marilaun 1919). Lehár, der Sohn eines Militärkapellmeisters, der selbst seine Karriere als solcher begonnen hatte, kehrt in einer aufwendigen Komposition die tragische Seite des Krieges hervor. Neben der Klavierfassung stellte Lehár auch eine Version für Orchester her, die am 12. April 1916 uraufgeführt wurde. Die Lehár-Literatur findet kaum einen Weg, dieses Werk zwischen den Operetten-Erfolgen des Komponisten zu verorten.

c. *Alban Berg: Marsch aus op. 6*

Auch bei Alban Berg findet sich die Auseinandersetzung mit dem Marsch. Der letzte Satz seiner *Drei Orchesterstücke* op. 6 ist mit »Marsch« betitelt. Er entstand im Sommer 1914. Im Gegensatz zu den Märschen bei Lehár ist der Marschcharakter bei Berg aber kaum zu hören. Zwar hört man an manchen Stellen Fetzen von Militärmusikidiomen, aber diese werden permanent demoliert. Der eigentliche Militärmarsch steht in Dur und sein Tempo und seine Struktur müssen deutlich erkennbar sein. Seine positiv-stimulierende Botschaft muss klar hervortreten und jedwede Komplexität steht ihm fern. All das wird bei Berg vollends in das Gegenteil verkehrt. Die Stimmung ist düster und deprimierend. Über weiteste Strecken des knapp zehnminütigen Satzes ist kaum zu verspüren, in welchem Tempo marschiert werden soll. Die Struktur ist in ihrer virtuosens »rücksichtslosen Kontrapunktik« (Wright 2013, 226) extrem kompliziert und es überlagern sich etliche verschiedenartige Kanons. Man spricht von einer »Marche macabre« (ibid.). Der Marsch als Militäridiom wird in sich selbst zerstört und immer wieder fallen Hammerschläge wie alles zerstörende Gewalten in das Geschehen hinein. Darin greift Berg Gustav Mahlers Sechste Sinfonie von 1904 auf, besonders deren Schlusssatz. Man erkannte sowohl bei

Mahler als auch bei Berg darin später eine Antizipation der Schrecken des Ersten Weltkrieges. Er war im Beginnen, als Berg den Satz abschloss. Das geschah als Skizze Ende Juli (Brand 2007, 493), in Partitur am 8. September 1914. Schon vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges, vor allem im Zusammenhang mit den Balkankriegen 1912/13, konnte man einen nahenden größeren Krieg erahnen.

Das Werk ist am 14. April 1930 in Oldenburg erstmalig aufgeführt worden. Es stellt sowohl an die Ausführenden als auch an die Hörer hohe Anforderungen. Der Bezug des Werkes zum Weltkrieg lässt sich nur über die musikalische Faktur herstellen – textliche Dokumente sind nicht existent (Hanheide 2015).

d. *Paul Hindemith: Repertorium für Militärorchester Minimax*

Wie Lehár und Berg greift auch Paul Hindemith in seiner Komposition *Repertorium für Militärorchester Minimax* zur Verarbeitung von Marschmusik. Während die drei bisher präsentierten Werke für die große Öffentlichkeit gedacht und dort auch gespielt worden waren, richtete sich Hindemiths Werk nur an einen kleinen Kreis. Dennoch kann es als ein persönliches Bekenntnis gelten, oder als ein Ventil, die Kriegsgeschehnisse zu verarbeiten. Es wurde bei den Donaueschinger Musiktagen 1923 im privaten Kreis aufgeführt. Ein zeitgenössisches Foto⁷ zeigt die Ausführenden auf einer Wiese im Park des Donaueschinger Schlosses: Es handelt sich um das in den 20er Jahren berühmte Amar-Quartett, in dem Hindemith selbst als Bratscher mitwirkte. Schon das Foto zeigt eindeutig, dass es sich um eine

⁷ <http://www.hindemith.info/leben-werk/> (Stand: 1.11.2015)

Militär-Parodie handelt. Hindemith ist der Zweite von rechts.

Als Anfangs- und Schlusssatz des sechsteiligen Werkes werden dementsprechend populäre preußische Militärmärsche parodiert. Sie zählten zum Kernbestand deutscher Militärkapellen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Hindemith selbst gehörte im Krieg einer Regimentsmusik als Schläger der großen Trommel an. Der erste Satz parodiert den »Hohenfriedberger Marsch«. Bei Hindemith trägt er den Titel »Hohenfürstenberger« mit Bezug auf den Protektor der Donaueschinger Kammermusiktage Max Egon Fürst zu Fürstenberg. Der letzte Satz heißt bei Hindemith »Alte Karbonaden«, in dessen Titel der Marsch »Alte Kameraden« hindurchscheint. Es gibt kaum ein musikalisches Instrumentarium, das dem Militärorchester ferner liegt als das Streichquartett – vielleicht noch die Harfe. Die Militärkapelle spielt lärmende Platzkonzertmusik, das Streichquartett ist dagegen ein besonders edler, fast philosophischer Klangkörper. »Der ernsthaft musikalische Vortrag eines Streichquartetts, jenes vernünftige Gespräch unter vier Leuten, dekuviert schonungslos den pathetischen Schein und den sentimental Kitsch der Militärkapellen« (Budde 2000, 91). Das Spaßhafte zeigt sich auch in einer Anweisung im Notentext des Cellos, die lautet: »Ton anschleifend. Beim ›Kaiserbaß‹ ist ein Ventil eingefroren.«

Was für Hindemiths Militärmusik ausgeführt wurde, die begrenzte Öffentlichkeit und die Ventilfunktion, gilt auch für Arnold Schönbergs Komposition *Die kleine Brigade* für Streichquartett und Klavier von 1916 (Hanheide 2015). Bemerkenswert ist, dass beide Komponisten das Militärmusik-Idiom für Streichquartett verfremden.

e. *Maurice Ravel: Le Tombeau de Couperin und La Valse*

Eine gelungene und bis heute gültige Art und Weise, den Weltkrieg musikalisch zu kommentieren, lässt sich bei Maurice Ravel finden. Zum einen ist es die Komposition *Le Tombeau de Couperin*. Er verarbeitet sechs Sätze des französischen Barockkomponisten zu neuen Werken. Damit bekennt er sich zur großen französischen Musiktradition und schafft Identifikationspotenzial für sein Land und seine Landsleute, denen im Krieg so viel Gewalt angetan wurde. Darüber hinaus widmet er jeden Satz einem im Krieg zu Tode gekommenen Bekannten oder Freund. Die Fassung für Klavier wurde 1914 und 1917 komponiert, die Uraufführung fand am 11. April 1919 in Paris statt. Die einzelnen Sätze lauten:

1. Prélude (à la mémoire du lieutenant Jacques Charlot)
2. Fugue (à la mémoire du sous-lieutenant Jean Cruppi)
3. Forlane (à la mémoire du lieutenant Gabriel Delue)
4. Rigaudon (à la mémoire de Pierre et Pascal Gaudin)
5. Menuet (à la mémoire de Jean Dreyfus)
6. Toccata (à la mémoire du capitaine Joseph de Marliave)

Für die Version für Orchester, die 1919 orchestriert und am 28. Februar 1920 in Paris uraufgeführt wurde, wählte er folgende Sätze und damit besonders typisch französische Tänze aus:

1. Prélude
2. Forlane
3. Menuet
4. Rigaudon

Zum anderen ist es die Komposition *La Valse*. Sie wurde schon 1906 begonnen und sollte unter dem Titel »Wien« eine Apotheose des Wiener Walzers werden. Nachdem das Habsburger Reich zum Kriegsgegner geworden war, fügte Ravel dem zu Anfang gefeierten Walzer dessen eigene Zerstörung hinzu. Der Einbruch des Krieges zeigt sich mit der kleinen Trommel deutlich. Mit verzerrten Rhythmen und dissonanten Harmonien endet das Stück in einem Ausbruch von Chaos und Gewalt. Ähnlich wie Alban Berg arbeitet Ravel mit der Idee des Zerstörens von musikalisch chiffriertem Material. Zur Zeit der Komposition kannten Ravel und Berg die Arbeit des Anderen nicht. *La Valse* wurde 1920 vollendet und am 12. Dezember desselben Jahres in Paris uraufgeführt.

In beiden Kompositionen nutzt Ravel die Symbolkraft von Tanzsätzen und knüpft damit an die große Ballett-Tradition seines Heimatlandes Frankreich an. Von der großen Anzahl an Werken, die den Ersten Weltkrieg kommentieren, sind es diejenigen Ravels, die heute am ehesten noch aufführbar sind. Das gilt auch für sein Klavierkonzert für die linke Hand. Der Pianist Paul Wittgenstein hatte nach einer Verletzung seines rechten Arms Kompositionen für die linke Hand in Auftrag gegeben, dem zahlreiche, auch namhafte Komponisten folgten (Vgl. Fußnote 1).

f. Alfredo Casella: Pagine di guerra. Cinque films musicali

Mehr als in den bisher dargestellten Werken bestimmt das Kriegsgeschehen die Satztitel der *Pagine di guerra* von Alfredo Casella. Die Version für Klavier zu vier Händen entstand 1915/16, die Version für Orchester mit hinzugefügtem fünftem Satz 1918. Ihre fünf kurzen Einzelsätze lauten:

In Belgien: Vorbeimarsch von schwerer deutscher Artillerie

In Frankreich: Die Ruinen der Kathedrale von Reims

In Russland: Angriff der Kavallerie der Kosaken

Im Elsass: hölzerne Kreuze...

In der Adria: Panzerkreuzer auf Kreuzzug⁸

Alle Titel verweisen auf Bilder. So ist auch die Musik gestaltet, nämlich visuell und nicht klangnachahmend, nicht onomatopoetisch. Das besagt der Untertitel des Haupttitels *Cinque films musicali*. Nicht so sehr in den harmloseren Sätzen 2 und 4, aber in den anderen lässt sich doch eine gewisse Drastik der Klangsprache heraushören, die über das Maß der bisher vorgestellten Werke hinausgeht.

g. Weitere Werke

Einige weitere kriegsbezogene Kompositionen bekannter Komponisten seien kursorisch genannt: Die Arbeit mit nationalem Liedgut verwendet Max Reger in seiner *Vaterländischen Ouvertüre* von 1914, in der er den Choral »Nun danket alle Gott« mit dem Deutschlandlied verknüpft, das hier nicht Österreich repräsentiert, sondern eindeutig als eine »gefühlte« Nationalhymne der Deutschen verstanden werden will. Des Weiteren zitiert Reger die vaterländischen Lieder »Ich hab mich ergeben« und »Ich hatt' einen Kameraden«. Der Luther-Choral »Ein feste Burg« wird von Claude

⁸ I. Nel Belgio: sfilata di artiglieria pesante tedesca
II. In Francia: davanti alle rovine della cattedrale di Reims
III. In Russia: carica di cavalleria cosacca
IV. In Alsazia: croci di legno...
V. Nell' Adriatico: corazzate italiane in crociera.

Debussy im zweiten Satz seines Werkes für zwei Klaviere *En blanc et noir* von 1915 zur Kennzeichnung der Deutschen herangezogen (2. Satz, 27 Takte nach Ziff. 1). Verschiedene amerikanische Hymnen, u. a. das eingangs erwähnte »My Country , 'Tis of Thee« werden in Charles Ives' berühmtem Lied »In Flanders Fields« zitiert, dem das noch berühmtere Kriegsgedicht von John McCrae zugrunde liegt. Hymnen zitiert schließlich auch die 3. Symphonie von Heitor Villa-Lobos unter dem Titel »A Guerra« von 1919.

Kompositionen, die in dieser Art nationales Liedgut verwendeten, waren zu Beginn des Krieges sehr verbreitet. Vincent d'Indy opponierte dagegen, indem er zu seiner 3. Sinfonie mit dem Titel »De bello gallico« (1916–1918) schrieb: »J'ai évité avec soin toute Marseillaise, toute *Wacht am Rhein*« (Brief an Paul Poujaud, 5.8.1916, Buch 2006, 22f.) Igor Strawinsky komponierte 1915 ein *Souvenir d'une Marche boche*.

In der Gattung des Klavierliedes (Hanheide 2013) sei Claude Debussys *Noël des Enfants qui n'ont plus de Maison* erwähnt, in dem er 1915 die vom Krieg hervorgerufene Not von Kindern zum Ausdruck bringt. »Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris«, heißt es mehrfach. Franz Schreker komponierte ebenfalls 1915 das Klavierlied *Das feurige Männlein*, in dem er die Brutalität des Krieges mit aller Gewalt zum Ausdruck bringt. Richard Strauss schildert in seinem *Lied der Frauen* von 1918 das Schicksal der Frauen, deren Männer im Krieg gefallen sind. In der Gattung des Liedes haben auch Paul Hindemith und Anton Webern ihre entsprechenden Empfindungen in und kurz nach dem Ersten Weltkrieg zum Ausdruck gebracht. Ebenso schließen sich italienische Komponisten in einem Sammelband für das Italienische Rote Kreuz zusammen, an dem sich Puccini, Leoncavallo, Mascagni, Boito und Giordano beteiligen. Deutliche Kritik am Krieg findet sich in Kurt Weills *Berliner Requiem* von 1928 und

in Hanns Eislers zeitgleichen Werken bis zum Chorwerk *Gegen den Krieg* op. 55 von 1936.

II. Kompositorische Möglichkeiten der Verarbeitung des Ersten Weltkrieges um 1914

In den bisherigen Beispielen sind es in erster Linie Hymnen, patriotische Lieder, Militärmusik, symbolhafte Tanzsätze und Bilder des Schlachtgeschehens gewesen, mit denen ein musikalischer Bezug zum Krieg hergestellt wurde. In sarkastisch verzerrter Militärmusik und Kasernengeräuschen lässt sich Kritik an dem unfassbaren Kriegsgeschehen wahrnehmen. Diese Kriegsklänge fungierten als semantische Zeichen, mit denen eine Aussage kenntlich gemacht werden konnte. Die eigentlichen Klänge des Kriegsschauplatzes haben dagegen kaum Eintritt in Kompositionen gefunden. Darunter stellt man sich zuallererst Klänge des Schlachtfeldes vor, also Kanonendonner, Gewehrschüsse, Bombeneinschläge usw. Es waren nicht vorrangig jene Klänge des Schlachtfeldes, die für Kompositionen herangezogen wurden, sondern andere kriegserzeugte akustische Zeichen.

Ein erster Grund für das Fehlen von Klängen des Kriegsschauplatzes in relevanten Werken liegt in der Musikästhetik der Zeit. Man befand sich in den letzten Ausläufern der musikalischen Romantik. Sie war geprägt von einer großen Distanz zwischen Politik und Kunst. Politik galt als das Schlechte, das Alltagsgeschäft, von dem sich die hohe Kunst möglichst weit entfernen wollte. Eine gegenseitige Berührung der unterschiedlichen Welten kam nicht infrage. Deshalb wurde Gustav Mahler so scharf kritisiert, weil er

wagte, Musik des Alltags in seine Sinfonien als musikalische Semanteme zu integrieren. Der »Bruder Jakob«-Kanon in Moll im dritten Satz seiner ersten Sinfonie war ein Fußtritt gegen die Ästhetik der Zeit. Mit diesem Fußtritt hatte er allerdings der Neuen Musik den Weg gebahnt. Auf ihn aufbauend entwickelten sich in der Musik um 1910 große Umbrüche. Die neue Avantgarde legte alles bereit, um Kriegsgeräusche in das musikalische Werk zu integrieren. Gemeint ist einerseits der italienische Futurismus, andererseits der Expressionismus.

a. Futurismus

Im Futurismus entstand die Idee, im musikalischen Werk nicht den traditionell vorherrschenden Parametern Melodie, Harmonie und Rhythmus die größte Aufmerksamkeit zu schenken, sondern dem Geräusch. Eisenbahngeräusche, Schiffssirenen, Fabrikgeräusche und Flugzeuglärm sollten die neue Kunst bestimmen. Dafür hielt man das traditionelle Instrumentarium für nicht tauglich, sondern entwickelte 1913 neue Instrumente, die sogenannten »Intonarumori«. Die zentralen Vertreter des musikalischen Futurismus, die Brüder Luigi und Antonio Russolo, teilten ihre Intonarumori in sechs Klanggruppen ein:

Brummen, Donnern, Bersten, Prasseln, Plumpsen,
Dröhnen.

Pfeifen, Zischen, Pusten.

Flüstern, Murmeln, Brummen, Surren, Brodeln.

Knirschen, Knacken, Knistern.

Geräusche, die durch Schlagen auf Metall, Holz, Leder,
Steine, Terrakotta entstehen.

Tier- und Menschenstimmen: Rufe, Schreie, Stöhnen,
Gebrüll, Geheul, Gelächter, Röcheln, Schluchzen.

Mit diesem Instrumentarium wären Klänge des Schlachtfeldes auf hervorragende Weise wiederzugeben. Zu der mit dem Futurismus einhergehenden Ideologie gehörte vor dem Ersten Weltkrieg auch die Verherrlichung des Krieges, »dieser einzigen Hygiene der Welt«, so lautet es in Marinettis *Futuristischem Manifest*, das im *Figaro* am 20. Februar 1909 erschien. In der Buchfassung der zentralen Schrift von Luigi Russolo mit dem Titel *L'Arte dei Rumori*, die 1916 erschien, ist ein eigenes sechsseitiges Kapitel dem Thema »Die Geräusche des Krieges« gewidmet. Russolo berichtet begeistert, wie er im eigenen Kriegseinsatz am Gardasee »den unermesslichen Reichtum der Kriegsgeräusche in aller Ausführlichkeit studieren« könne. Wie er schreibt, gehen Krieg und musikalischer Futurismus geradezu eine poetische Symbiose ein (Russolo 2005, 37):

Im modernen, mechanischen und metallenen Krieg sind die visuellen Elemente so gut wie irrelevant, Sinn, Bedeutung und Ausdruck der Geräusche hingegen unbegrenzt. Da die traditionelle Poesie der geeigneten Mittel zur Umsetzung der Wirklichkeit und des Werts dieser Geräusche ermangelt, kann der moderne Krieg nur mit der Geräuschinstrumentation der futuristischen befreiten Worte zum Ausdruck gebracht werden.

Wäre der Erste Weltkrieg mit einer positiven Erfahrung zu Ende gegangen, hätten seine Klänge die Kunst des Futurismus wohl deutlich geprägt.

Der Kriegsbegeisterung der Futuristen entsprechend lässt sich das Wort »Krieg« in ihren Werktiteln besonders häufig finden:

Francesco Balilla Pratella:
La Guerra. Tre Danze per Orchestra op. 32, 1913:
L'aspettazione – La battaglia – La vittoria

Filippo Tommaso Marinetti:
La battaglia di Adrianopoli, 1924 (nur Sprache)
Battaglia di ritmi (aus: Cinque sintesi radiofoniche), 1933

Filippo Tommaso Marinetti (voce) und Aldo Giuntini
(piano):
Sintesi musicale futuriste. Gli eroi della nostra guerra,
1931: Gli eroi Borsini e Claravolo affondano col
Cacciatorepediniere Nullo nel Mar Rosso – Il mare – La
festa dei motori di guerra – Accerchiati vincemmo a
Passu Arieu – Battaglia simultanea di terra mare cielo

Luigi Grandi:
Aeroduello, dinamosintesi per orchestra, 1935

Nach dem Krieg ist es jedoch nur noch Marinetti, der Kopf der Bewegung, der sich künstlerisch weiter für den Krieg interessiert. Bei den anderen brach die Kriegsbegeisterung an der Wirklichkeit. Vom Kriegsdienst begeistert angezogen, verloren 13 enge Anhänger ihr Leben, 41 weitere wurden verwundet (Tisdall/Bozzolla 1977, 179). Russolo selbst erlitt schwere Kopfverletzungen, von denen er sich nur langsam erholte. Obwohl er mit seinem Bruder in den Zwanziger Jahren seine Idee der Geräuschmaschinen weiter verfolgte, haben sie Kriegsgeräusche nicht weiter verarbeitet. Zwei Werke von 1921 heißen *Corale* und *Serenata*. Diese beiden etwa zweiminütigen Einspielungen zeigen die Dürftigkeit der Ergebnisse und machen deutlich, dass zwischen anspruchsvoller Theorie und praktischen Ergebnissen eine große Lücke klafft.

Der eigentliche Musiker unter den Futuristen war Francesco Balilla Pratella, während Russolo als Maler wirkte. Sein Werk *La Guerra. Tre Danze per Orchestra* op. 32 von 1913 arbeitet nicht mit Geräuschmachern, sondern mit herkömmlichen Instrumenten. Für Orchester geschrieben, gibt es heute nur noch Einspielungen der Klavierfassung. Man hört zwar chaotische Klänge, aber keinen Krieg. Das Werk steht Komponisten nahe, die zur gleichen Zeit

den Weg gegangen waren, mit herkömmlichem Instrumentarium dem Geräusch einen höheren Stellenwert in der Musik zu geben. Gemeint sind etwa Igor Strawinsky mit dem Ballett *Le Sacre du Printemps* (1913) und Béla Bartók mit seinem *Allegro barbaro* (1911). Auch hier liegen Voraussetzungen bereit, Kriegsklänge musikalisch zu verarbeiten.

b. Expressionismus

Im Expressionismus öffneten sich ganz neue Möglichkeiten, dem Schmerz und seinem menschlichen Ausdruck, dem Schrei, in der Musik Gehör zu verschaffen. Dazu nutzte er die Atonalität. Arnold Schönberg komponierte in seinen beiden Einaktern *Erwartung* (1909) und *Die glückliche Hand* (1913) Klänge, »die an schmerzlicher Intensität alles Vorherige überbieten« (Schultz 2007, 17; Vgl. ders. 2005 und Lethen 1994). Der Schmerzensschrei ist ein nicht unbedeutender klanglicher Ausdruck des Krieges, sei es nach einer Verwundung oder nach der Erfahrung des Todes eines Nahestehenden. Insofern legte auch der Expressionismus die Grundlagen, um Klänge von Schlachtfeld und Krieg aufzugreifen. Dem würde dessen leitende Idee entsprechen: »Wahrheit statt Schönheit«.

Das letzte große Werk des Expressionismus, Alban Bergs Oper *Wozzeck* von 1925, behandelt das Schicksal eines Soldaten. Er hat Halluzinationen, die sich schon in der 2. Szene des 1. Aktes zeigen. Berg arbeitete an der Oper seit 1914. Er war, nach zunächst festgestellter Untauglichkeit, im August 1915 einberufen worden. Nach kurzer Dienstzeit erlitt er einen körperlichen Zusammenbruch und wurde danach zunächst zum Wachdienst, schließlich im Mai 1916 zum Kanzleidienst im Kriegsministerium in Wien beordert, wo er bis Kriegsende Dienst tat. Am 7. August 1918 schrieb er an seine Frau

Helene über Wozzeck:

Steckt ja auch ein Stück von mir in seiner Figur seit ich ebenso abhängig von verhassten Menschen, gebunden, kränklich, unfrei, resigniert, ja gedemüthigt diese Kriegsjahre verbringe. Ohne diesen Militärdienst wäre ich gesund wie früher [...] (Knaus/Leibnitz 2014, 599)

Nun hätte er die Möglichkeit gehabt, die Halluzinationen seines Soldaten Wozzeck eindeutig mit dem Krieg in Verbindung zu bringen. Die Montage einiger eindeutiger Kriegsklänge in diese Szene hinein hätten den Bezug deutlich hergestellt. Diesen Weg ist er aber nicht gegangen. Der Büchner-Text von 1836, den Berg fast unverändert aus seiner Vorlage übernommen hat, trägt Züge des späteren literarischen Expressionismus. Einige Begriffe und Bilder entstammen der biblischen Apokalypse.

Am Schluss der zweiten Szene des ersten Aktes heißt der Text:

Wozzeck:

Ein Feuer! Ein Feuer! Das fährt von der Erde in den Himmel und ein Getös herunter wie Posaunen. Wie's heranklirrt!

Andres:

Die Sonn' ist unter, drinnen trommeln sie.

Wozzeck:

Still, alles still, als wäre die Welt tot.

Bergs Soldat leidet unter der Unterdrückung durch den Hauptmann und den Doktor, unter dem Interesse seiner Geliebten Marie am Tambourmajor und an der Schande seines unehelichen Kindes. Auf einen Bezug zum Ersten Weltkrieg hat Berg verzichtet. Klänge aus dem Krieg finden sich lediglich in

Form von Schlafgeräuschen aus der Kaserne in der fünften Szene des 2. Aktes. Es bleibt bei einer allgemeingültigen Darstellung des sozialen Schicksals seines Soldaten Wozzeck. Er ermordet Marie und geht anschließend selbst in den Tod. Das gemeinsame Kind bleibt als Waise zurück. So ist die vielleicht bedeutendste Oper des 20. Jahrhunderts eine Oper des sozialen Mitleids, aber keine Antikriegsoper, die sie hätte werden können.

III. Über das Ausbleiben von Schlachtfeldklängen in kompositorischer Gestalt

Obwohl also die musikalischen Mittel bereit lagen, war man in der Zeit des Ersten Weltkrieges und danach noch nicht bereit, realistische Kriegsklänge kompositorisch zu verarbeiten. Ein erster Grund, die Distanz der Kunstmusik zur Sphäre der Politik, wurde schon angesprochen. Des Weiteren ist vorrangig anzuführen, dass der Krieg sich im Laufe des Jahres 1915 in aller Grausamkeit und Tragik zeigte. Die Todesanzeigen in den Zeitungen nahmen immer größere Dimensionen an und wurden bald nicht mehr gedruckt. Jede kleine Ortschaft und jede Familie hatte Todesfälle zu beklagen. Nach dem Ende des Krieges gab es nach all den Verheerungen in und außerhalb der Menschen ein kollektives Trauma. So wurde das Komponieren mit den Klängen, die diese Tragik verursachten oder abbildeten, obsolet. Niemand wollte musikalisch damit arbeiten und niemand wollte es hören.

Die musikalische Darstellung realistischerer Kriegsklänge blieb der Zeit weit nach dem Zweiten Weltkrieg vorbehalten. Genannt sei Pendereckis *Threnos*, das den Atombombenabwurf auf Hiroshima klanglich nachzeichnet, und zurückhaltender Britzens *War Requiem*, das unterschwellig Schlachtfeldklänge aufgreift. Beide Werke sind um 1960 entstanden. Vorausgegangen war 1941 Schostakowitschs *Leningrader Sinfonie*. Es seien nur einige ganz zentrale Werke genannt. Der italienische Futurismus hat zwar die weitesten theoretischen Vorgaben gemacht, sie aber musikalisch kaum eingelöst. Das heute bekannteste Werk, das dieser Richtung zugezählt werden kann, ist Arthur Honeggers *Pacific 231* aus dem Jahre 1923. Dabei handelt es sich um die klangliche Nachzeichnung einer Eisenbahnfahrt vom Starten bis zum Wiederanhaltens. Soweit entspräche es dem Futurismus, und das Werk wird verbreitet damit in Verbindung gebracht. Honegger ging es aber eigentlich um musikalische Strukturen, nämlich um das Beschleunigen und Verlangsamens der Bewegung allein durch Veränderung des Rhythmus und ohne die Veränderung des Tempos, also ohne Tempoworte zu benutzen – wie Adagio, Andante oder Allegro und deren Veränderung wie *accelerando* oder *ritardando* –, sondern nur durch Wegnahme und Hinzufügung kleinster rhythmischer Werte. Diese Auseinandersetzung mit musikalischen Strukturen ist symptomatisch für die Zeit. Man suchte in Abkehr von der romantischen Klanglichkeit, ja mehr noch von jeglichem Ausdruck schlechthin, nach neuen musikalischen Strukturen. Besonders intensiv geschah das in der Wiener Schule um Arnold Schönberg, wo sich die Atonalität kurz nach dem Ersten Weltkrieg in der Erfindung der Zwölftontechnik weiterentwickelte. Das zentrale Prinzip des Ausdrucks in der Atonalität sollte ihr durch die Struktur der Zwölftontechnik quasi ausgetrieben werden. Genauso entwickelte sich Strawinsky von einer Musik extremen Ausdrucks vor dem Krieg, die sich

z. B. im *Sacre* zeigt, zu einer Musik von extremer Struktur weiter, dem Neoklassizismus. Ein anderer Versuch, neue absolute musikalische Strukturen zu schaffen, war die Vierteltonmusik von Alois Hába. Er selbst schrieb: »Im Grunde bin ich als Komponist ein sozusagen ›absoluter‹ Musiker. Zu meinen musikalischen Erfindungen haben mich keine außermusikalischen Eindrücke angeregt« (Hába 1971, 80). Symptomatisch ist neben seiner Instrumentalmusik die Suite für Chor im Vierteltonsystem. Für die Chorstimmen nahm er keinen Text, sondern nur Vokalisieren. Jeglicher Text, jeglicher Inhalt lief nach dem Unfassbaren des Weltkrieges Gefahr, lügenhaft zu sein. Ein weiteres Beispiel ist Hanns Eisler. Er schuf 1936 im Exil das schon genannte Chorwerk *Gegen den Krieg*. Die darin verwendete strenge Zwölftontechnik ist völlig emotionsfrei. Auch weitere in der Zeit virulente Begriffe gehören in diesen Zusammenhang: Motorik, Linearität, Objektivierung, Entsubjektivierung, mechanische Musik, Neue Sachlichkeit, Anti-Espressivo. Auf deutscher Seite musste die Sprach- und Ausdruckslosigkeit noch größer sein als in anderen Ländern. Allen ging es nur um musikalische Struktur, überhaupt nicht um Inhalte, wie noch in weiten Teilen des 19. Jahrhunderts bis zu Mahler und Strauss. Ordnung und Struktur sollten nun allen Ausdruck neutralisieren. Nach dem Trauma des Krieges legte man der unendlich verletzten menschlichen Seele einen Kältepanzer an, der gegen jegliche Gefühle schützen sollte (Vgl. Schultz 2005 und 2007). »Dem Ersten Weltkrieg folgte eine Ernüchterung bis zur Kälte« (Riethmüller 2006, 26).

Es bleibt die Frage, warum die Musik zurückhaltender war, Krieg in ihre Kunstwerke zu integrieren, als die Literatur und auch die bildende Kunst. Drastische Kriegsdarstellungen finden sich in beiden Kunstgattungen. In der Literatur liest man intensive Beschreibungen der Klänge des Kriegsschauplatzes, schon in *Le Feu* von Barbusse, in Remarques *Im*

Westen nichts Neues und ebenso in den Tagebüchern von Ernst Jünger. Der Unterschied könnte in der Funktion der Kunst liegen. Auf der einen Seite das Buch und das Museum, auf der anderen das Konzert. Das Konzert ist in besonderer Weise ein Ort des Fliehens vor der Realität in eine andere Welt. Diese von der romantischen Musikästhetik um 1800 geprägte Funktion blieb bis weit in das 20. Jahrhundert gültig. Entsprechend berichtet die Presse auch noch im November und Dezember 1918 von einer Fülle von Konzerten in Berlin. In deren Programmen ist kaum ein direkter Kriegsbezug zu finden (Hanheide 2014). Wie auch auf der Ebene der Komposition, bevorzugte man Musik ohne jeglichen Inhalt. Die folgende Konzertkritik aus der *Allgemeinen Musik-Zeitung* vom 13. Dezember 1918 zeigt beispielhaft, dass das Interesse allein auf musikalische Qualität gerichtet ist (Abb. 5). Der gebildete Konzertbesucher könnte beim Meistersinger-Vorspiel an den Schluss-Monolog von Hans Sachs denken, in dem es am Ende heißt: »zerging' in Dunst das Heil'ge Röm'sche Reich, uns bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst!«, aber darauf geht die Kritik mit keinem Worte ein, sondern beherzigt die politikfreie Sphäre der Musik stillschweigend.

Auch ein Programmzettel zweier Konzerte von Felix Weingartner zeigt eine Werkauswahl ohne jeglichen außermusikalischen Bezug (Abb. 6). Die politische Hitzigkeit zu Kriegsbeginn hat sich in die Sphäre absolutmusikalischer Sachlichkeit verwandelt.

Aus den Berliner Konzertsälen.

Eine imponierende Leistung, eine musikalische Großtat ersten Ranges stellte das **Vierte Philharmonische Konzert** dar. Nikisch hat uns all die Jahre sicher schon recht verwöhnt, aber in derartiger genialen Geberlaune haben wir ihn doch seit langem nicht erlebt. Nun war das königliche Programm auch so recht dazu angetan, dieses Meisters überragende Fähigkeiten im vorteilhaftesten Licht erstrahlen zu lassen. Bruckners „Achte“, das Meistersinger-Vorspiel, Wagners fünf Gesänge, und als Einleitung die Ouvertüre zu Genoveva, noch immer ein hübscher symphonischer Satz, das alles zusammen war ein Strauß von, wie gesagt, königlicher Pracht. Müssen wir uns doch — auch heute noch — dieses Wortes bedienen, wenn wir unserm Empfinden gesteigerten Ausdruck verleihen wollen. Und auch heute noch könnten wir die Schöpfung-arie nicht verbessern, indem wir für die Worte: „... gen Himmel aufgerichtet, steht der Mensch, ein Mann und König der Natur“ setzten: „ein Mann und — Präsident der Natur“. Doch das nur nebenbei. Was Nikisch in der Brucknerschen C-moll-Symphonie leistete, war über alle Maßen schön. Diese Tempi, diese Geschlossenheit, und vor allem dieses wunderbare Nachgeben, ein Doppelergebnis seiner bewundernswerten Musikalität und seiner glänzenden Technik, schufen Eindrücke, die den ganzen noch vor uns liegenden Musikwinter überdauern werden. Nicht weniger bedeutsam war die Wiedergabe des Meistersinger-Vorspiels, das bei Nikisch, und mag man es von ihm noch so oft gehört haben, immer wieder wie eine Offenbarung wirkt und vor allem denen am Franz-Joseph-Platz als leuchtendes Vorbild dienen sollte! Neu war die Instrumentation der fünf Wesendonk-Lieder durch **Georg Vollerthun**. Mottl hatte seiner Zeit schon den Versuch gewagt und sich dabei klanglich, ähnlich wie beim „Barbier von Bagdad“ etwas übernommen. Vollerthun ist wesentlich feinnerviger zu Wege gegangen, stellenweise wohl etwas zu zart, beispielsweise bei den „Schmerzen“. Was die Versetzung in die tiefe Terz — Frä. Emmy Leisner sang die Lieder — anbetrifft, so hat diese den ersten drei Gesängen nicht geschadet, das Treibhaus klang sogar ausgezeichnet, den schon erwähnten „Schmerzen“ hat sie den Glanz genommen und von den „Träumen“ ist das Tristan-As-dur nun mal nicht zu trennen. Abgesehen von diesen Aussetzungen ist zu bekunden, daß die Gesänge mit sehr viel Feinsinn, musikalischem Taktgefühl und Empfinden für Orchesterfarben bearbeitet worden sind. Emmy Leisner war ihnen leider keine vorbildliche Vermittlerin. Das meiste klang matt und stumpf und die Verschleppung der Tempi unterstrich noch den Eindruck der Temperamentlosigkeit, den die Darbietungen der geschätzten Künstlerin hinterließen...

Abb. 5: Konzertkritik aus der Allgemeinen Musik-Zeitung vom 13. Dezember 1918



Abb. 6: Programmzettel zweier Konzerte Felix Weingartners im September
1919

Literatur

- Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas (ed.) (2007) *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*. Teilband I: 1906–1017. Mainz u. a.: Schott.
- Buch, Esteban (2006) Vincent d'Indy et la Première Guerre mondiale: Sinfonia brevis de bello gallico. In: *Vincent d'Indy et son temps*. Hrsg. von Manuela Schwarz. Sprimont: Mardaga, S. 21–36.
- Budde, Elmar (2000) Humor, Witz und Parodie. Anmerkungen zu Mozart, Strauss und Hindemith. In: *Das Lächeln der Euterpe: Musik ist Spaß auf Erden*. Berlin: Parthas, S. 84–91.
- Hába, Alois (1971) *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik*. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der Systematischen Musikwissenschaft.
- Hanheide, Stefan et alii (ed.) (2013) »Musik bezieht Stellung« – *Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg*. (=Krieg und Literatur / War and Literature, International Yearbook on War and Anti-War Literature, Bd. 19). Göttingen: V & R Unipress.
- Hanheide, Stefan (2013) Wahrnehmungen von Kriegstragik im Kunstlied während des Ersten Weltkrieges. In: »Musik bezieht Stellung« – *Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg*. Hrsg. v. Stefan Hanheide et alii (=Krieg und Literatur / War and Literature, International Yearbook on War and Anti-War Literature, Bd. 19). Göttingen: V & R Unipress, S. 307–332.
- Hanheide, Stefan (2014) »Heilsames Gegengewicht«. Zur Bedeutung von Musik im Ersten Weltkrieg, in: *Musik und Kirche* 84, S. 388–394.
- Hanheide, Stefan (2015) Die Wiener Schule und der Erste Weltkrieg. In: »Musik und Politik«, Politische Einflüsse auf Musikerbiografien und kompositorisches Schaffen von 1784 bis heute. Hrsg. von Anja Hesse und Bernhard Weber [= Louis Spohr Symposium 2014], Kassel 2015, S. 51–78.
- Helms, Dietrich (2013) »Das war der Herr von Hindenburg« – Mythenbildung und informelle Propaganda in der deutschen Musikproduktion des Ersten Weltkrieges. In: »Musik bezieht Stellung« – *Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg*. Hrsg. v. Stefan Hanheide et alii (=Krieg und Literatur / War and Literature, International Yearbook on War and Anti-War Literature, Bd. 19). Göttingen: V & R Unipress, S. 63–119.
- Helms, Theodor (1914) Wiener Brief. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 81, S. 553.
- Kriegshilfsbüro des k. k. Ministerium des Inneren (ed.) (1916), *Kriegsalmanach 1914-1916*, 3. Aufl., Wien: Selbstverlag des Kriegshilfsbüros.
- Knaus, Herwig; Leibnitz, Thomas (ed.) (2014) *Briefwechsel Alban Berg – Helene Berg*, Gesamtausgabe Teil II. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

- Lethen, Helmut (1994) *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt: Suhrkamp 1994.
- Marilaun, Karl (1919) Franz Lehar über Oberst Lehar. Aus einem Gespräch mit dem Komponisten. In: *Neues Wiener Journal*, 12. November 1919, S. 5.
- Obert, Simon (2009) Komponieren im Krieg. Felix Weingartners Ouvertüre »Aus ernster Zeit«. In: *Im Mass der Moderne. Felix Weingartner – Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*. Hrsg. v. Simon Obert und Matthias Schmidt. Basel: Schwabe, S. 187–216.
- Riethmüller, Albrecht (2006) Objektivierung und Entsubjektivierung. In: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945*. Hrsg. v. Albrecht Riethmüller. Laaber: Laaber.
- Russolo, Luigi (2005) *Die Kunst der Geräusche*. Mainz u. a.: Schott.
- S. N. (1914) Kreuz und quer. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 81, S. 563.
- Schneiderei, Otto (1984) *Franz Lehár*. Berlin: Lied der Zeit.
- Schultz, Wolfgang-Andreas (2005) Avantgarde und Trauma. Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrung der Weltkriege, in: *Lettre International* Heft 71, S. 92–97.
- Schultz, Wolfgang-Andreas (2007) »Reines Material« und »Neues Hören« als Kältepanzer: Chiffren des Schmerzes in der Neuen Musik. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 168, 6, S. 16–19.
- Schuh, Willi (ed.) (1954) *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel*. Zürich: Atlantis.
- Tisdall, Caroline; Bozzolla, Angelo (1977) *Futurism*. London: Thames and Hudson.
- Weingartner, Felix (1929) *Lebenserinnerungen*, 2. Band. Zürich 1929: Füssli.
- Weingartner, Felix (1912) Ganzton und Ganztonleiter. In: *Almanach für die musikalische Welt* 1, S. 7–15.
- Wright, James K. (2013) One of the most remarkable noises ever imagined: Berg's Op. 6 and Mahler's Contrapuntal Complexities. In: »Das klagende Lied«: Mahlers »Opus 1« – Synthese, Innovation, kompositorische Rezeption. Hrsg. von Elisabeth Kappel. Wien u. a.: Universal-Edition, S. 214–233.

Empfohlene Zitierweise

Hanheide, Stefan: Der Erste Weltkrieg im Konzertsaal. Kompositorische Reaktionen zwischen Patriotismus und kritischer Distanz. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 10–43, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p10-43>.

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.

Schnittke als Leser von Deleuze. Alfred Schnittkes Musik zu Wsewolod Pudowkins DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG (1927)

Mauro Fosco Bertola (Heidelberg)

Les ombres ne sont pas malheureuses
[...]
Elles n'ont pas d'autre destin
Que de recommencer sans fin
Le geste inachevé de la vie.

André Gide, *Perséphone*

In seinen Gesprächen mit Cameron Crowe aus dem Jahr 1999 versuchte der damals dreiundneunzigjährige Billy Wilder mit folgenden Worten ein Phänomen zu umschreiben, welches in der Sekundärliteratur als der »Lubitsch-Touch« berühmt geworden ist: »You had a joke, and you felt satisfied, and then there was one more big joke on top of it. The joke you didn't expect. That was the Lubitsch touch...« (Wilder / Crowe 1999, 32–33). Man muss nur an die Schlagfertigkeit eines Dialogs wie etwa in jenem zwischen Maria Tura (alias Carole Lombard) und ihrem Mann Josef Tura (alias Jack Benny) aus Ernst Lubitschs berühmter Nazi-Parodie TO BE OR NOT TO BE (USA 1942) denken, um sich sofort die Triftigkeit von Wilders Bemerkung zu vergegenwärtigen. Mit folgenden Worten beschwert sich hier Maria über die egomanischen Züge ihres Mannes Josef, der sich allzu gerne mit fremden Federn schmückt: »It's becoming ridiculous the way you grab attention. If I tell a joke, you finish it. If I go on a diet, you lose the weight. If I have a cold, you cough. And if we should ever have a baby, I'm not so sure I'd be the mother.« Kaum fangen wir an, über den letzten Satz und dessen inhärente, doppeldeutige Paradoxie zu lachen, potenziert ihr Mann

Josef auch schon gleich den komischen Effekt noch einmal, indem er mit perfektem Aplomb antwortet: »I'm satisfied to be the father«. Kein Wunder, dass ein dem melodramatisch-pathetischen Gestus zugeneigter Hitler noch vor dem Herausbringen von TO BE OR NOT TO BE Lubitsch und seinen *touch* ausgesprochen hasste, und dass Fritz Hippler 1940 in seinem anstößigen »Dokumentarfilm«, dem Machwerk DER EWIGE JUDE, neben dem »Relativitätsjuden« Alfred Einstein, Rosa Luxemburg, Charlie Chaplin und einigen anderen auch Ernst Lubitsch als Vertreter des »internationalen Judentums« verspottete.¹

Wenn wir uns dem Thema meines Beitrags annähern möchten, der von Alfred Schnittke 1992 im Auftrag des ZDFs neu komponierten Musik zu Wsewolod Pudowkins berühmtem Stummfilmklassiker DAS ENDE VON ST. PETERSBURG (UdSSR 1927), sollten wir jedoch weder an den Lubitsch der pikant-schillernden Hollywood-Komödien der 1930er und 1940er Jahre wie DESIGN FOR LIVING, NINOTCHKA oder eben TO BE OR NOT TO BE noch an diejenigen der erfolgreichen Musicals mit Maurice Chevalier und Jeannette MacDonald wie ONE HOUR WITH YOU von 1932 oder THE MERRY WIDOW von 1934 denken. Es ist stattdessen der weniger berühmte Lubitsch, jener der dramatischen Filme, der hier in Betracht rücken sollte, insbesondere sein letzter Versuch in diesem ihm offenbar nicht so sehr gelegenen Genre: BROKEN LULLABY von 1932. Beginnen wir nun also mit einem etwas ausführlichen *detour* durch Lubitsch.

¹ Zu Hipplers DER EWIGE JUDE siehe Welch 2001, 245–257. Charlie Chaplin gehört nicht dem jüdischen Volk an, wurde aber in Hipplers Spottliste höchstwahrscheinlich wegen THE GREAT DICTATOR (USA 1940) aufgenommen. Man kann also hier einen kuriosen Fall beobachten, in dem die biologische Prädestinationslehre des Nationalsozialismus auf die alte Gnadenlehre stößt, nach der die Taten allein über den Heilserfolg entscheiden: Es sind seine (filmischen) Taten, die Chaplin zu einem »Juden« machen; etwas, welches – einmal mehr – das Absurde an der nationalsozialistischen Rassenlehre offenlegt.

Lubitsch sinniert über musikgeschichtliche Zäsuren oder: Von Schlafliedern und Gemeinschaft

Am 22. November 1932 erschien in der Wochenzeitschrift *Die Weltbühne* eine Rezension des zu jener Zeit in den deutschen Kinos anlaufenden neuen Films von Ernst Lubitsch für Paramount *BROKEN LULLABY*. Mit folgenden schneidigen Worten schloss der Autor dieses relativ ausführlichen Textes, der kein geringerer als Rudolf Arnheim war, seine Besprechung ab:

Lubitsch ist ein schlimmes Beispiel für die Vergeudung der Kunst in dieser Zeit. [...] Man mag nicht daran denken, was für Filme er uns schaffen würde, wenn er seine Zigarren statt in Hollywood etwa in Moskau rauchte.²

² Vgl. Arnheim 1979, 264. In der Tat genießt dieser letzte Versuch von Lubitsch, auch im dramatischen Genre Fuß zu fassen, bis heute keinen guten Ruf (siehe zum Beispiel auch das negative Urteil über den Film von Pauline Kael, der berühmten Filmkritikerin des *The New Yorker*, in Kael 1991, 107). Dies hat dazu geführt, dass der Film seitens der Filmwissenschaft weitgehend ignoriert wurde. In ihrer Monographie über Lubitschs stilistischen und technischen Einfluss auf Hollywood aus dem Jahr 2005 erwähnt zum Beispiel Kristin Thompson *BROKEN LULLABY* an keiner Stelle (siehe Thompson 2005) und selbst Sabine Hacke erwähnt den Film in ihrer eigenen monographischen Studie von 1992 über Lubitschs frühen Werke (bis eben 1932) allein in der Einleitung und nur flüchtig (Vgl. Hacke 1992, 7). Nur in jüngster Zeit scheint dieser halbvergessene Film die Aufmerksamkeit von Slavoj Žižek geweckt zu haben: In seinem neuen, 2014 erschienen, uferlosen *opus magnum* widmet der slowenische Philosoph und Kulturkritiker unter anderem auch *BROKEN LULLABY* eine Analyse, die den Film als die paradigmatische Abbildung von Jacques Lacans vielkommentiertem Diktum »*il n'y a pas de rapport sexuel*« und damit der radikalen Dezentrierung des Subjektes selbst innerhalb einer Liebesbeziehung deutet (wie Žižek an einer Stelle schreibt: »The lesson of such decentering is simply, that, in a love relationship, we are never alone with our partner: we are always playing a role for a foreign gaze, imagined or real«, vgl. Žižek 2014, 292). Zu einer weiteren, jüngst erschienenen Auseinandersetzung mit Lubitschs Filmen und seinem »*touch*« unter einem philosophischen Blickwinkel (immer aus der Perspektive der sogenannten »Ljubljener Schule für Psychoanalyse«, zu der auch Žižek hinzugezählt werden darf), siehe Novak/Krecic/Dolar 2014 (der zuvor erwähnte Text von Žižek über Lubitsch wird hier als letzter Beitrag wiedergegeben).

Und in der Tat scheint sie dem heutigen Geschmack schwer zumutbar in ihrer handlungslogischen Süßlichkeit: Die rührselige Geschichte eines französischen Soldaten, der ein Jahr nach dem Ende des Ersten Weltkrieges von Gewissenqualen geplagt zu dem Entschluss kommt, in jenes kleine badische Dorf Fallensberg zu fahren und dort unter falschem Namen die Familie des einzigen deutschen Soldaten kennenzulernen, den er im Krieg getötet und dessen Namen und Heimatadresse er durch eine seltsame Verkettung der Ereignisse in Erfahrung gebracht hatte. Zumal wir am Ende auch noch mit einem enttäuschenden Aha-Effekt konfrontiert werden, als nämlich der französische Soldat in den Kreis der deutschen Familie als erlösender Ersatz für den verlorenen Sohn aufgenommen wird und sich ein Liebesidyll mit der ehemaligen Verlobten des ermordeten Soldaten entfaltet; ein Idyll, dessen vorhersehbar sicheres Einmünden in den pflichtgemäßen Heiratsantrag ganz ohne Zweifel ist.

In Paris traf jedoch zu Beginn der 1930er Jahre eine solche *Story* den sprichwörtlichen Nerv der Zeit und ermöglichte dem Freund Cocteau und überzeugten Pazifisten Maurice Rostand, der 1931 unter dem Titel *L'homme que j'ai tué* («Der Mann, den ich ermordet habe») eine solche Geschichte in Form eines Theaterstückes auf die Bühne gebracht hatte, genau das zu erreichen, was seinem berühmteren Vater Edmond Rostand mit *Cyrano de Bergerac* von 1897, wenn auch in weit größerem Ausmaße, gelungen war: ein so erfolgreiches Theaterstück zu schreiben, das dann auch für die Leinwand adaptiert wurde. Kaum ein Jahr später, 1932, brachte die Paramount mit dem Titel *BROKEN LULLABY* und unter der Regie von Ernst Lubitsch die filmische Version von Rostands Stück zuerst in den USA und dann auf dem europäischen Markt heraus.³

³ Man sollte auch nicht vergessen, dass zu jenem Zeitpunkt eine solche Geschichte den Nerv der Zeit nicht allein in Europa, sondern auch in den unter der

Aber was ist es genau, das uns an einer solchen Geschichte und an Lubitschs Verfilmung stört? Was macht aus *BROKEN LULLABY* für uns heute einen grundsätzlich problematischen, nicht überzeugenden Film; einen Film, der dem Zuschauer als unwiederbringlich *passé* erscheint? Hier auf die exzessive Süßlichkeit seiner Handlung zu verweisen, hieße gerade den Kern des Problems zu verfehlen. Stattdessen sollten wir zunächst einen Blick werfen auf die Eröffnungssequenzen des Films. Nach einigen kurzen, von Bildern läutender Glocken und feierlich abgefeuerter Kanonen unterbrochenen Einblicken auf die Militärparade und die am 11. November 1919, dem ersten Jahrestag des Waffenstillstands von Compiègne, jubelnd durch die Straßen von Paris ziehende Menge hält die Kamera schließlich für einen kurzen Moment auf ein Schild, auf dem die Aufschrift »Silence, Hospital« zu lesen ist. Nach einer Überblendung rollt die Kamera durch den Schlafsaal des Krankenhauses, in dem wir einige Patienten sehen, allesamt auf lange Zeit bettlägerige Soldaten. Nun wird das eingeführt, was als das strukturelle Haupt- beziehungsweise Leitmotiv des Films betrachtet werden kann. Nach einem abrupten Schnitt, bei dem das Schießen der Kanonen für wenige Sekunden ein weiteres Mal gezeigt wird, während die triviale Marschmusik, welche die ganze Sequenz bis zu diesem Moment begleitet hat, ununterbrochen erklingt, sehen wir einen der Patienten, der plötzlich erwacht und schreit. Lassen wir uns nicht beirren: Auffällig ist hier nicht die fast didaktische Klarheit, mit der die pazifistische Botschaft des Films bereits am Anfang deutlich vermittelt wird; wer den wahren Alptraum der Schützengräben gekannt hat (der bettlägerige Soldat), kann keinen

Präsidentschaft des überzeugten Pazifisten Herbert Hoovers stehenden USA traf, siehe Fausold 2010. Kein Zufall, dass gerade 1930 die Universal Pictures Lewis Milestones berühmten Antikriegsfilm *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* auf der Grundlage von Erich Maria Remarques autobiographischem Roman *Im Westen nichts Neues* von 1929 mit großer Resonanz produzierte.

Militärsieg richtig (mit)feiern. Interessanter ist es stattdessen hervorzuheben, wie eine solche Botschaft strukturell vermittelt wird, das heißt, wie hier die visuelle und die akustische Ebene auffällig auseinandergehen: Während die Musik vom militärischen Siegesrausch erzählt, zeigen uns die Bilder die panische Angst eines Rückkehrers. Was hier *in nuce* beziehungsweise punktuell eingeführt wird, strukturiert bis ins Detail die darauf folgende Sequenz des Films, bei der wir dem Ende eines Dankgottesdienstes im Pariser *Notre Dame* beiwohnen. Während man die Stimme eines Priesters hört, welche Frieden und Versöhnung predigt (»This is a day of joy and happiness for all of us. Let us be thankful that peace has come, peace! Let us look to our tomorrow and forget our yesterday!«), wird die visuelle Ebene noch einmal mit der Aufgabe betraut, die täuschende Dimension des Akustischen zu durchbrechen und das Wahre hinter der Lüge zu offenbaren: Nach einer Totalen vom Innenraum der Kathedrale, welche von oben herab die Bänke dicht besetzt von Soldaten in Paradeuniformen zeigt, folgt eine Reihe von nahen Kameraeinstellungen und Detailaufnahmen, welche abwechselnd die in sich gekehrten Gesichter einzelner, älterer Soldaten, schwarze, wohlgeleihte Soldatenstiefel beim Knien und Aufstehen und – nun in langsamer Kamerafahrt – die aus den Kirchenbänken herausragenden (und auch hier wohlgeleihten) Säbel der betenden Soldaten zu sehen gibt, bis sich die Kamera im schnelleren Tempo zum *close up* eines Kruzifixes bewegt. Noch einmal wird hier die zur Verlautbarung konträre visuelle Botschaft deutlich sichtbar: Krieg und Leiden, nicht etwa Frieden und Versöhnung sind es, die hier *de facto* vorbereitet werden.

Dass es sich bei diesem Auseinandergehen von Bild und Ton um keine von Lubitsch eher zufällig beziehungsweise eigenwillig eingesetzte *trouvaile* handelt, sondern dass man es hier stattdessen mit einem bewusst

angewendeten Verfahren zu tun hat, das heißt mit einem Verfahren, das sowohl auf der rein diegetischen Ebene der Erzählung als auch auf der Metaebene der darin artikulierten Weltanschauung *strukturell begründet* ist, wird gleich nach der soeben erwähnten Szene deutlich, in der wir in einem Flashback von den Umständen erfahren, unter denen Paul Renard, der Protagonist des Filmes, einen deutschen Soldaten während eines Angriffes getötet hat. Wir lernen dabei, dass Paul ein Musiker ist und dass Walter Holderlin, der getötete deutsche Soldat, ebenfalls der Musik nahe stand: Zum Zeitpunkt seiner Ermordung war er offenbar gerade dabei, einen Brief an die Familie zu schreiben, den er in einem kleinen Buch von Beethovens Briefen aufbewahrte. Der fragende, nach Sinn verlangende und in Pauls Augen starrende Blick des sterbenden Soldaten und zugleich diese von beiden geteilte Leidenschaft für die Musik besiegeln nun *in actu mortis* eine seltsame Freundschaft über die Frontlinien hinweg und legen zugleich Paul die Bürde auf, eine Antwort auf des Getöteten offen gebliebene Frage nach dem Sinn zu geben. Man achte dabei auf die Detailbesessenheit selbst bei dieser kurzen Sequenz: Der Brief Beethovens, auf den die Kamera vor dem *fade out* und damit der Rückkehr in die Jetzt-Zeit für einige Momente verweilt, ist zwar inhaltlich unbedeutend, er ist jedoch an Nikolaus Zmeskall adressiert, welcher einer der engsten und frühesten Freunde Beethovens war.⁴ Der auf der oberen Hälfte der Seite abgedruckte Notensatz, welcher *realiter* nicht zu dem erwähnten Brief gehört, ist darüber hinaus ein Ausschnitt aus dem *Violinpart* des ersten Satzes von Beethovens Streichquartett op. 95 in seiner ersten Druckfassung; einem Quartett, das Beethoven gerade seinem Freund Zmeskall als »liebes Andenken unserer hier lange waltenden Freundschaft« widmete.⁵

⁴ Zu Nikolaus Zmeskall siehe u. a. Kopitz/Cadenbach 2009, Bd. 2, S. 1116–1121.

⁵ Hier der Wortlaut der gesamte Passage aus dem Brief: »Erhalten sie meine

In diesem Sonderfall von ideologischer Interpellation beziehungsweise in diesem Paul nachjagenden, ihn an den Rand des Wahnsinns treibenden Gewissensappell seitens eines Gespenstes wird also gerade die Musik zur Chiffre für Freundschaft, mehr noch: für die gemeinsame, die nationalen und politischen Grenzen überschreitende Dimension der Brüderlichkeit aller Menschen untereinander. Nicht zufällig erfahren wir, dass Paul seit dem Augenblick seiner Mordtat auf der Violine keine einzige Note mehr gespielt hat, wie er am Anfang des Films formuliert: »I wasn't born to be a murderer. I was a musician. [...] My whole life was devoted to music. I wanted to bring beauty to this world.«. Solange keine Versöhnung im Namen einer gemeinsamen, von allen Menschen geteilten Dimension des Humanen herrscht, kann auch, nach Rostand und Lubitsch, keine »wahre« Musik erklingen: Entweder verleugnet die Musik ihr eigenes, Schönheit und Güte, Brüderlichkeit und Versöhnung forderndes Wesen und gibt – sich dem Bereich der Lüge verschreibend – dem Aufhetzen des Bösen und des Trennenden sich hin, oder aber sie schweigt. Wie sieht jedoch Holderlins wiederhergestellte familiäre Gemeinschaft am Ende des Films aus, jene familiäre Gemeinschaft, welche hier *pars pro toto* stellvertretend für die humanistische Sphäre des Allgemeinmenschlichen, der Versöhnung und des gegenseitigen Verständnisses zwischen Deutschen und Franzosen steht? Welche filmische Form gibt Lubitsch der Überwindung jenes Auseinandergehens zwischen Bild und Ton, welches den Anfang des Films prägt? Gerade hier müssen wir auf einige Enttäuschungen gefasst sein.

Freundschaftliche Widmung [die soeben 1816 bei Steiner erschienene Erstausgabe des Streichquartetts, d.V.], die ich wünsche, daß ihnen ein liebes Andenken unserer hier lange waltenden Freundschaft seyn möge, u. als einen Beweiß meiner Achtung aufzunehmen, u. nicht als das Ende eines schon lange gesponnenen Fadens [...], zu betrachten.« Beethoven 1996, S. 335.

Nachdem Paul gegen seinen Willen Walters ehemaliger Verlobter, Fräulein Elsa, schließlich doch das Geheimnis preisgibt, der Mörder ihres früheren *fiancé* zu sein, und sich nun fest entschlossen zu Walters Eltern begibt, um auch ihnen seine Tat zu offenbaren, beteuert Elsa unbeirrt ihre Liebe zu Paul und bittet ihn, Walters Eltern die Wahrheit über das Kriegsgeschehen zu verschweigen. Nun, gerade in diesem spannungsgeladenen Moment, tritt Walters Vater in das Zimmer ein und bittet Paul, auf der Geige seines verstorbenen Sohnes zu spielen. Dies ist der Augenblick, in dem sich Paul endgültig für die »Güte« der Lüge, für das dem Wohlgefühl dienliche Pathos einer Aufopferung der Wahrheit im Namen gutherziger Heuchelei entscheidet. Unter Elsas zustimmenden Blicken beginnt er zum ersten Mal nach Walters Tod zu musizieren.⁶ Die kaum auszuhaltende »Saccharine« des abschließenden kleinbürgerlichen Idylls, das uns Walters Eltern lachend voll Zufriedenheit auf dem Sofa sitzend und auf Pauls Spiel lauschend zeigt, gefolgt von einem letzten emotionalen *crescendo*, als Elsa nach einer Weile das pflichtgemäß im Wohnzimmer stehende alte Klavier aufschließt und Paul zu begleiten beginnt, wird sodann allein noch von der Musik übertroffen, welche Paul auf Walters Geige spielt: Nein, weder Beethoven noch Mozart und auch kein Siegfried-Motiv bekommen wir hier zu Ohren, sondern schlicht und einfach Robert Schumanns »Träumerei« aus den *Kinderszenen*.⁷

⁶ Man sollte hier die implizite Ironie bei der Namensgebung nicht übersehen: Ist nicht Elsa gerade *die* Wagnersche Frauenfigur, welche kraft ihres Wahrheitsdranges den Geliebten auf Ewigkeit verliert? Und soll nicht Lubitschs Elsa als eine Elsa gedeutet werden, die nach Lohengrins Lebewohl eine unverhoffte zweite Chance bekommen hat, das heißt eine Elsa, welche die bittere Lektion gelernt hat und nun entschieden für die inhärente Güte der Lüge Partei nimmt?

⁷ Zur Rezeption von Schumanns *Träumerei* in Kino siehe Barham 2011. Barham erwähnt jedoch Lubitschs *BROKEN LULLABY* an keiner Stelle.

Den Übergang von dem nur ›gesehenen‹ und nicht gehörten Beethoven der Momente anfänglicher Gewissensqualen zu dem allzu deutlich zu Gehör gebrachten Schumann der abschließenden, versöhnenden Wiederherstellung der familiären Gemeinschaft markiert damit allerdings nicht das erlösende Wiedererklingen der wahren Musik. Am Ende des Films ist das Auseinanderdriften von Bild und Ton zwar endgültig aufgehoben, eine solche Aufhebung findet jedoch nicht im Bereich des Wahren, sondern gerade in dem der Lüge statt. In der letzten Szene wird die Trennung zwischen Realität und Fiktion, zwischen Wahrheit und Lüge, zwischen Visuellem und Akustischem nur überwunden, indem das Element des Realen und der Wahrheit preisgegeben beziehungsweise *verdrängt* wird. Noch einmal, das Problem von *BROKEN LULLABY* liegt nicht in seinem offensichtlichen musikalischen, bildlichen und handlungsmäßigen Kitsch. Verkehrt ist stattdessen die Tatsache, dass dasjenige, was hier als Lösung gepriesen wird, gerade das Problem ist: Die scheinbare Notwendigkeit des Lügens im Namen einer übergeordneten Harmonie des Ganzen oder die Vorstellung, Musik sei derjenige sublimen »dritte Raum«, in dem eine über die nationalen Grenzen hinweg waltende Brüderlichkeit unter den Menschen uneingeschränkt erfahren und erlebt werden kann, stellen unhinterfragte diskursive Voraussetzungen dar, aus denen heraus in nicht geringem Ausmaß der Erste Weltkrieg seinen Lauf nahm und der Zweite Weltkrieg hervorging:

War nicht gerade die Vorstellung, deutsche Musik verkörpere die Musik *per se* in ihrer universellen Bedeutung (man denke nur an den Wagnerschen Topos eines »Reinmenschlichen«), die beste *kulturelle* Legitimation für Deutschlands Ansprüche auf eine *politische* Vormachtstellung in Europa (etwas, das in so charakteristischen Aussagen wie »Vom Deutschen Wesen

wird die Welt genesen« seinen paradigmatischen Ausdruck fand)?⁸ Und – von den »guten« Lügen der Kriegspropaganda ganz zu schweigen – war nicht auch das Phantasma der Notwendigkeit einer Aufopferung des Einzelnen im Namen der Harmonie des Ganzen (von der Nation bis zum arischen Arkadien) gerade *das* Element, welches den Ersten Weltkrieg oder die darauf folgenden totalitären Regime in ihrem ideologischen Fundament mitbegründete?

Die Tatsache, dass Pauls neue, »erlösende« Subjektposition am Ende des Films keine andere ist als diejenige eines Ersatzsohnes beziehungsweise eines Ersatzgeliebten, macht klar, dass man hier der Sphäre des Imaginären, der radikalen Fiktion, der kompromisslosen Akzeptanz einer Phantasmagorie definitiv verfallen ist. Am Ende des Films ist Paul nichts anderes als ein unheimlicher »lebender Toter«, das fleischgewordene Gespenst eines imaginären Walter Holderlins. Und ebenfalls »unwahr« ist die Musik, die in dieser letzten Szene erklingt. Wichtig ist hierbei nicht so sehr die Tatsache, dass dafür ein Stück mit dem bezeichnenden Titel *Träumerei* gewählt wurde. Entscheidend ist stattdessen die Art und Weise, auf die hier Schumanns Miniatur ihrer geheimnisvollen Ambiguität beraubt wurde: Durch Pauls einstimmiges Spiel allein der Hauptmelodie geht gerade jenes verwirrende, labyrinthische Wiederhallen von motivischen Fragmenten durch die mittleren Stimmen verloren, welches – auf einem seltsam fortschreitenden harmonischen Grund schwebend – von innen heraus den Schumannschen Satz konstant mit dem Zerfall bedroht, als würde, angeregt von der Hauptstimme, ein interner, nicht zu zähmender Auswuchsprozess

⁸ Und man sollte auch beachten, dass es sich hier allein um *deutsche* Musik handelt: Auch auf der akustischen Ebene reproduziert damit Lubitsch das Problem in Form einer Lösung. Dass es in *BROKEN LULLABY* um die gesamte deutsche Kultur geht, macht auch der sprechende Nachname des von Paul getöteten Soldaten klar, der unmissverständlich auf Hölderlin verweist.

stattfinden, welcher in seiner Unkontrollierbarkeit das umrahmende Kindlich-Süße der Hauptmelodie zu einem gespenstischen, unheimlichen Schatten ihrer selbst verkehrt. Gerade in der Verstellung, in der Ambiguität der Verhältnisse zwischen Haupt- und Nebenstimmen, zwischen Hintergrund und Vordergrund, in ihrem gegenseitigen Kollabieren zu einem vielschichtigen Klangraum von eigenartiger Unbestimmbarkeit erhält Schumanns Miniatur ihren künstlerischen Wert und gewinnt den Status einer musikalischen Reflexion über die beunruhigende Unergründbarkeit der menschlichen Psyche jenseits gutbürgerlicher Heuchelei über vermeintliche kindliche Unschuld. Nichts davon ist in der am Ende des Films erklingenden Version von *Träumerei* geblieben. Selbst als Elsa schließlich am Klavier sitzt und Paul begleitet, wird der Satz prompt vom Orchester übernommen und – harmonisch vereinfacht und verflacht – zu einem raschen, affirmativen Ende in einen Bedeutungsbereich des schwulstig Süßen geführt. Womit wir hier konfrontiert werden, ist also ein Schumann-Ersatz beziehungsweise – in einer Art paradoxer Musikgeschichte *sui generis* – ließe sich auch sagen: Die »Saccharine« eines Pseudo-Schumanns steht hier als klangliche Erlösung des nicht gehörten Beethovens vom Anfang; Schumanns *Träumerei* als beruhigende Antwort auf die Gewissensfragen von Beethovens Streichquartett op. 95. Ist nicht gerade diese verwerfliche Absurdität einer solchen Musikgeschichte das beste *Dementi* der hinter der pazifistischen Intention und als deren implizite Voraussetzung stehenden wahren Moral des Films, also der Auffassung, dass man nach dem Gemetzel des Ersten Weltkrieges am besten lernen sollte, das Geschehen schlicht und einfach zu vergessen?

Nur auf der Basis eines »So-tun-als-ob-nichts-geschehen-wäre«, eines »Lass-die-Toten-ihre-Toten-begraben« kann laut Rostand und Lubitsch eine neue, erlöste Gemeinschaft, eine wahre Brüderlichkeit unter den Menschen gedeihen.⁹ Und gerade die Musik soll hier für den nötigen *Lullaby*, für das Schlaflied sorgen, welches die Toten von einer unheimlichen Rückkehr zu dem Reich der Lebenden abhält (wie dies Abel Gance am Ende der ersten, stummen Fassung von *J'ACCUSE*, Frankreich 1919, in einer noch heute beeindruckenden Sequenz effektiv inszeniert). Kein Wunder, dass eine solche Musik in reinen Kitsch verfällt, ja, verfallen muss. Mehr als achtzig Jahre nach *BROKEN LULLABY* wissen wir von den grausamen Konsequenzen einer solchen nur scheinbar wohlmeinenden Lösung.¹⁰ Und

⁹ Um sich die inhärente Grausamkeit von Lubitschs Wiederherstellung der familiären Gemeinschaft beziehungsweise der Harmonie zwischen Bild und Ton genau zu vergegenwärtigen, sollte man die radikale Umdeutung bedenken, welche die Botschaft von *BROKEN LULLABY* im Übergang von seiner neutestamentarischen Quelle zu ihrer filmischen Umarbeitung erfährt. Im Matthäus-Evangelium ist an einer Stelle Folgendes zu lesen: »Aber Jesus sprach zu ihm: Folge du mir und laß die Toten ihre Toten begraben!« (Matthäus 8:22, nach der Luther-Bibel von 1545). Gemeint ist hier natürlich: Lass die Toten, weil das Neue geschaffen werden muss (die Botschaft Christi zu verbreiten). Dieselbe Botschaft bekommt im *BROKEN LULLABY* eine entgegengesetzte Bedeutung: Gesagt wird hier de facto, lass die Toten, um zurück zum Alten, zum »business as usual« zu kommen. Siehe diesbezüglich auch die nächste Fußnote im vorliegenden Text.

¹⁰ Die abschließende Botschaft von *BROKEN LULLABY* scheint Slavoj Žižeks These zu bestätigen, dass aller Bewunderung für den »Lubitsch-touch« zum Trotz in den Filmen des deutsch-US-amerikanischen Regisseurs jedoch allgemein eine »zynische Weisheit« vorhanden sei, welche den *status quo* schließlich bestätigt (siehe Žižek 2014, 283–314). Für Žižek nimmt also Lubitsch in vielen seiner Werke die Position des Psychoanalytikers ein, welchem in der Auffassung von Lacans führendem Schüler Jacques-Alain Miller folgende Funktion zugeschrieben wird: »(he) occupies the position of the ironist who takes care not to intervene in the political field. He acts so that semblances remain at their places while making sure that subjects under his care do not take them for *real*.« (Zitat aus Nicolas Fleurys 2010 bei Germina in Paris erschienener Einführung zum Denken von Miller in Ebd., 312). Zugleich deutet Žižek auch auf eine »uncanny dimension beyond [this humanist cynical, d. V.] wisdom« bei Lubitsch (Ebd., 314), die auch in *BROKEN LULLABY* zumindest in Ansätzen vorhanden sein sollte und welche dann in *CLUNY BROWN* (USA 1946) zum Vorschein trete. Žižek geht jedoch nicht weiter auf das Thema ein und verweist einfach auf den Aufsatz von Alenka Zupančič über diesen späteren Film von

mit ebensolchen Problemen ist Alfred Schnittke beschäftigt, als er 1992 gefragt wurde, ob er die Musik zu Wsewolod Pudowkins Stummfilm DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG komponieren könne.

Match cut: Bolschewismus und Erlösung

Wenn man auf Pudowkins 1927 im Auftrag der sowjetischen Filmgesellschaft Meschrabpom (de facto eine Kooperation zwischen dem russischen Produzenten Moisel Aleinikov und dem deutschen Kommunisten Willi Münzenberg, mit einem unter dem Namen Prometheus Film geführten deutschen Zweig) gedrehte filmische Nacherzählung der Oktoberrevolution zu sprechen kommt, ist man gut beraten, an Horkheimers berühmtes Diktum über den inhärenten Zusammenhang von Faschismus und Kapitalismus zu denken und dies *mutatis mutandis* so umzuformulieren: Wer nicht über den Ersten Weltkrieg reden will, soll auch über den Kapitalismus schweigen.¹¹ Dies ist in der Tat das kristallklare marxistische Narrativ, welches Pudowkins Film von Grund auf strukturiert. Eine der berühmtesten Sequenzen von DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG ist gerade diejenige, bei der Pudowkin in einer noch heute atemberaubenden Parallelmontage einen Angriff der russischen Truppen an der Front mit den heftigen Transaktionen an der Börse von Sankt Petersburg, dem finanziellen Zentrum des Zarenreiches, gleichsetzt; eine Szene, von der noch die Rede sein wird.¹²

Lubitsch in Novak/Krecic/Dolar 2014, 165–180.

¹¹ Über die deutsch-russische Gesellschaft Meschrabpom siehe Agde/Schwarz 2012.

¹² Wie Gilberto Perez am Ende der 1990er Jahre pointiert formuliert hat: »If Dreyer purified melodrama and made it spiritual, Pudovkin politicized it and made it

Wsewolod Pudowkin mit Sergej Eisenstein zu vergleichen, ist ein *locus communis* der Filmwissenschaft; der unbestritten auffällige Unterschied zwischen dem experimentellen, politisch immer auf der Kippe stehenden Eisenstein und dem erfolgreichen, im Umgang mit dem sowjetischen Staatsapparat stets geschickt verhandelnden Pudowkin hat sogar dazu geführt, in den stilistischen Unterschieden zwischen den zwei Regisseuren eine symptomatische Verkörperung der politischen Machtkriege zwischen Stalin und Trotsky nach dem Tod Lenins 1924 zu sehen, zuungunsten freilich des Pudowkin-Stalin-Paares.¹³ Gerade im Fall von DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG, ein Film, welcher zur selben Zeit, für denselben Auftraggeber, mit demselben Sujet und aus demselben Anlass (das zehnjährige Jubiläum der Oktoberrevolution von 1917) wie Eisensteins OKTOBER gedreht wurde, bietet sich der Vergleich fast wie selbstverständlich an.¹⁴ Während in der Sekundärliteratur zumeist betont

militant«, vgl. Perez 1998, 160. Diese Neigung zum (betont politischen) Melodrama und die darin beobachtbare Hervorhebung der (mit Pathos geladenen) Geschichte einzelner Individuen statt anonymer Kollektive stellt einen der entscheidendsten Unterschiede zu Eisenstein dar, und dies hat dann auch zum Bild von Pudowkin als einem im Vergleich zu seinem Kollegen »regressiven« beziehungsweise »konservativen« Regisseur wesentlich beigetragen. Vor allem die späteren, nach STURM ÜBER ASIEN (UdSSR 1928) gedrehten Filme haben Pudowkin, der 1953 starb, nicht nur stilistisch, sondern auch politisch enorme (nicht unbegründete) Vorwürfe innerhalb der westlichen Rezeption eingebracht. So schrieb zum Beispiel Peter Kenez im Jahr 1992: »The moral content of most films made during the reign Stalin was reprehensible. The directors, almost without exception, lent their talents to propagating an odious ideology. [...] Pudovkin, the maker of *Mother* and *The Heir of Genghis Khan*, played a prominent role in the anti-cosmopolitan campaign« (Vgl. Kenez 1992, 252).

¹³ Zu der Polemik Eisenstein versus Pudowkin siehe Sargeant 2000, 168–192. Für eine anschauliche Einführung in die ersten Jahre des russischen Kinos unter dem kommunistischen Regime siehe unter anderen Beumers 2009, 38–74.

¹⁴ Zu den zwei parallel verlaufenden Produktionen von Eisenstein und Pudowkin und die daraus entstandenen komischen Situationen, als sich die Dreharbeiten in Sankt Petersburg überschneiden, siehe Leyda 1973, 235.

wird, wie im allgemeinen Pudowkin als »der russische Griffith« den Schwerpunkt eher auf persönliche, individuelle Ereignisse setzt, anstatt – wie sein progressiver, »originellerer« Kollege Eisenstein während der 1920er Jahre es pflegte – die anonymen Kräfte der Geschichte und des Kapitals prominent in Szene zu setzen, scheint sich heute ein kritisches Bewusstsein für die gegenseitige Beeinflussung der beiden Regisseure zu entwickeln.¹⁵ Bereits auf einer vergleichsweise banalen Ebene kann die Verwendung gemeinsamer Bildmotive in beiden Filmen (z. B. die Statuen des Winterpalastes) sowie eine kluge Anwendung von Eisensteins »intellektueller Montage« durch Pudowkin deutlich festgestellt werden.¹⁶ Wenn man aber das Spezifische an Pudowkins Filmkunst genauer benennen möchte, dann sollte man auch heute noch auf Gilles Deleuze zurückgreifen, der im ersten Band seiner Monographie über das Kino Folgendes schrieb:

Pudovkin is clearly mainly interested in the progression of consciousness, in the qualitative leaps of a dawn of consciousness [...]. And Pudovkin's most profound art lies in disclosing the set of a situation through the consciousness which a character gains of it, and in prolonging it to the point where consciousness can expand and act ([...] in *The End of St. Petersburg*, the woman who sums up in a glance the elements of the

¹⁵ Moussinacs Urteil über Pudowkin in seiner Monographie über das russische Kino aus dem Jahr 1928 fasst die stereotype Rezeption von Pudowkins Filmen seitens der Filmwissenschaft bis weit in die 1990er Jahre auf prägnante Art und Weise zusammen: »Eisenstein, Pudowkin, Vertov [...]; um der Sache Willen könnte man sagen, dass sich auf einer [ideellen, d. V.] Linie Eisenstein im Zentrum, Pudowkin auf der rechten und Vertov auf der linken Seite befinden«, vgl. Moussinac 1928, 147 (Übersetzung des Verfassers). Für eine Gegenüberstellung von Pudowkin und Eisenstein unter dem Vorzeichen »Individuum versus kollektive Kraft« siehe Taylor 1979, 142. Pudowkins Vergleich mit Griffith wurde bereits bei Eisenstein suggeriert, vgl. Sargeant 2000, viii.

¹⁶ Siehe Kepley 2003, 37–39.

situation: the policeman, the glass on the table, the smoking candle, the boots of the arriving husband).¹⁷

Und in der Tat ist DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG bereits auf der Makroebene der Handlung die Geschichte einer »*progression of consciousness*« beziehungsweise des politischen Bewusstwerdens eines Arbeiters, der in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs die Notwendigkeit der Revolution als koordinierter, überindividueller politischer Aktion der Arbeiterklasse erkennt. In diesem Motiv einer problematischen, von einschneidenden Konsequenzen begleiteten ideologischen Interpellation eines Individuums im Zuge des Kriegsgemetzels lässt sich schließlich ein Bogen zu Lubitschs BROKEN LULLABY spannen. Das Verhältnis zwischen den beiden Filmen könnte man mit dem stammenden Begriff »*match cut*« konzeptualisieren. Genau wie in Stanley Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY (UK/USA 1968), dem Paradebeispiel für die Verwendung einer solchen Technik, das Bild eines von einem Hominiden in die Luft geworfenen Knochens, des ersten Werkzeugs der Menschheit, abrupt von einem im Weltall dahinschwebenden Atomsatellit abgelöst wird, so auch hier: Wir können feststellen, wie Pudowkins Kommunismus genau dieselbe Position einnimmt, welche in BROKEN LULLABY der Musik zugeschrieben wurde, das heißt, er dient als Mittel für die Erschaffung einer neuen, wahren Gemeinschaft. Vor dem Hintergrund eines solchen *trait d'union* zwischen beiden Filmen findet jedoch zugleich auch eine radikale Umkehr der Vorzeichen statt: Wenn Lubitschs Film die Güte einer humanitären Lüge verherrlicht, so zelebriert Pudowkin (zumindest *idealiter*) den Triumph des Wahrheitsdranges über die

¹⁷ Vgl. Deleuze 1997, 38. Deleuze lehnt sich hier explizit an Mitry 1973, 306 an.

Heuchelei in Kerenskis Regime; wenn BROKEN LULLABY das Vergessen und die Rückkehr zur Normalität predigt, betont DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG die Notwendigkeit, sich an alle von Seiten des Kapitals erlittenen Gewaltakte zu erinnern und solchen Erinnerungen zu der konkreten Form einer umwälzenden politischen Aktion gegen den *status quo* zu verhelfen. Und schließlich, wo BROKEN LULLABY die Gewalt *in toto* verbannt und dadurch in den Kitsch einer täuschenden Süße à la »*one world, one people*« verfällt, strukturiert sich Pudowkins Film am Leitfaden eines akribischen *distinguo* zwischen schlechter Gewalt (dem Ersten Weltkrieg als Krieg des Kapitals) und guter Gewalt (der bolschewistischen Revolution)¹⁸: Nicht zufällig setzt Pudowkin gegen Ende des Films die

¹⁸ An einigen Stellen von OKTOBER scheint Eisenstein diesen Unterschied zwischen zwei Arten der Gewalt fast relativieren zu wollen: Man denke an die Szene am Anfang des Films, wo die Damen der höheren Bourgeoisie in einem ekstatischen *furor* bacchantischer Freude einen jungen kommunistischen Arbeiter mit ihren Sonnenschirmen fast zu Tode prügeln. Dieser Szene steht ein anderer »ekstatischer« Moment dionysischer Negation im Film gegenüber, nämlich als die Revolutionäre in die Kellerräume des Winterpalastes eindringen: Hier wird bildlich offensichtlich suggeriert, dass einer der Revolutionäre eine russische Bäuerin, welche (vernünftigerweise) den kostbaren Wein zu verteidigen versucht, mit einer Weinflasche schlägt. In beiden Fällen stehen wir also vor einem unangemessen exzessiven Gewaltakt, der jenseits jeglicher Vernunft steht. Das Entscheidende ist aber, dass Eisenstein hier nicht eine allgemeine Kritik der Gewalt unabhängig von ihrer politischen Abkunft anstrebt. Während die erste, ausgedehnte und mit einem komplexen Schnitt aufgebaute Szene eindeutig negativ markiert ist (das gewalttätige Böse der Bourgeoisie/des Kapitals, das unter der Anmut seiner Erscheinungswelt lauert), gleicht die zweite in ihrer Unmittelbarkeit einem visuellen Schock (außerdem beschränkt sich hier die Präsentation des Gewaltaktes allein auf eine punktuelle Andeutung, wir »sehen« den Schlag als solchen nicht), womit diese zweite Szene bereits auf einer formellen Ebene darauf abzielt, *eine andere Art der Gewalt darzustellen*. Aber welche genau? Hier – und im Unterschied zu Pudowkin – zelebriert Eisenstein nicht das brutale Schlagen der armen Bäuerin an sich; vielmehr stehen, wie der Philosoph und Kulturkritiker Slavoj Žižek mit Rekurs auf Georges Batailles Konzept von *dépense* (»expenditure«) hervorgehoben hat, solche unheimlichen Momente in der Darstellung von revolutionärer Gewalt bei Eisenstein jenseits von Gut und Böse. Was Eisenstein hier vermitteln möchte, ist – und darin typisch für den Regisseur der »intellektuellen Montage« – ein Konzept: Der visuelle Schock soll das Wesen eines wahren revolutionären Aktes vermitteln; als einen Akt nämlich, der jenseits jeglichen politischen oder taktischen Kalküls steht. Was Eisenstein also erreichen will, ist die auch psychoanalytisch herzuleitende

Szene der Rebellion der Truppen gegen die Regierung Kerenskis und die Tötung eines nicht-bolschewistischen Befehlshabers ein: Die Gewalt wird hier bildlich nicht verschwiegen, sie findet sich aber im Gegenzug zu der in den Schützengräben als positiv dargestellt.

Was passiert jedoch, wenn gerade dieses ideologische Narrativ zusammenbricht? Wenn das Element, welches das *distinguo* zwischen den zwei Arten von Gewalt sichert und den Sinn für Leiden und Tod konstruiert, seine Glaubwürdigkeit verloren hat? Wie kann unter den Bedingungen gravierender historischer Umwälzungen Pudowkins Film »neu« erlebt werden? Gerade solche Fragen musste sich Alfred Schnittke drei Jahre nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion stellen, denn der Weg einer Musik als affirmativer Kommentar zum Film – das heißt einer Musik, welche das visuelle Narrativ begleitet und verstärkt – war ihm angesichts der historischen Zäsur von 1989 versperrt. Mit Schnittkes Version von DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG stehen wir damit noch einmal, genau wie im Fall von BROKEN LULLABY, vor dem filmischen Phänomen einer signifikanten Divergenz zwischen Bild und Ton.

Pour une »synthèse disjonctive«: Schnittke als Leser von Deleuze

Im April 1992, sieben Monate vor der Premiere der Musik, die Alfred Schnittke im Auftrag des ZDFs für Wsewolod Pudowkins berühmten

Gleichsetzung von Vernunft und Repression: Die Revolution ist angemessen nur als ein Akt außerhalb der tradierten Spielregeln, als pures Neues aufzufassen. Daher soll der kostbare (aber alte) Wein in dieser nur scheinbar »unvernünftigen« Geste sinnloser Verausgabung weggeschüttet werden. Siehe diesbezüglich Žižek 2004, 204. Über Batailles Konzept von *dépense* siehe Bataille 1997.

Stummfilmklassiker DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG von 1927 neu komponiert hatte, fand in Amsterdam die Uraufführung von Schnittkes erster Oper *Das Leben mit einem Idioten* statt.¹⁹ Während der Kritiker des *The Independent* Edward Seckerson sich drei Jahre später bei der UK-Premiere der Oper an der English National Opera zu Schnittkes Musik nichts besseres einfallen lässt als zu bemerken, dass beide Hauptpersonen der Oper »ejaculate notes that are way off the chart of any reasoned baritone and soprano writing« (Seckerson, 03.04.1995), wagte Klaus Umbach stattdessen 1992 in *Der Spiegel* eine eher differenziertere Betrachtung des Werkes. Dabei hob er vor allem Folgendes hervor: »Doch nur wenig später, auf Seite 102 des Autographs, bricht der Spaß erst einmal ab und das Stück ein. Der Eindruck drängt sich auf, von hier an habe ein anderer Schnittke komponiert« (Umbach 1992, 253). Mit folgenden Worten beschreibt er dann diese neue Qualität der Musik:

Die Zäsur ist deutlich zu hören: Der betörende Schwung
ist gebremst, der Elan stockt. Wo es vorher flimmerte,
wirkt es nun spröde, wo es moussierte, ist es jetzt karg.
Der Orchesterpart scheint ausgemergelt, die Palette

¹⁹ Wie Storch 2011 anmerkte: »Schnittkes Oeuvre für den Film wartet immer noch auf eine eingehende Betrachtung, sind doch knapp ein Viertel seines Gesamtwerkes Filmmusiken.« vgl. Storch 2011, 141. Knapp vier Jahre später hat sich leider die Lage diesbezüglich nicht entscheidend verändert. Für einen Überblick über Schnittkes filmmusikalisches Schaffen siehe Georgi 2010a und Georgi 2010b. Genau wie Steffen Georgi geht auch Peter Schmelz auf Schnittkes Filmmusiken anhand der – von Schnittkes selbst bereits 1971 anlässlich eines Kongresses in Moskau für sein eigenes kompositorisches Schaffen in Anspruch genommenen – Kategorie des Polystilismus ein, siehe Schmelz 2014 sowie Schnittke 1998 für Schnittkes Originalbeitrag in deutscher Übersetzung. Gerade ein solcher Ansatz ist jedoch für die Musik zu DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG nicht tragfähig; etwas, das vermutlich auch die Tatsache erklärt, dass über diese besondere filmmusikalische Komposition Schnittkes kaum Sekundärliteratur vorhanden ist (siehe weiter im vorliegenden Text zu einigen bibliographischen Hinweisen diesbezüglich). Zu einer (wirklich überblickartigen) Kontextualisierung von Schnittkes Filmmusikschaffen während der 1980er Jahre siehe Egorova / Ganf / Egunova 1997, 249–258.

blasser. Die Ausdünnung hat aber durchaus ihre –
gespenstischen – Reize. (Ebd.)

Als im November desselben Jahres das Ensemble Modern Schnittkes neue Partitur für DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG zur Uraufführung brachte, war die neue Klangsprache des Komponisten unmissverständlich zu hören. Frank Strobel, der die Uraufführung dirigierte, beschreibt sie als »eine stark reduzierte Ausdrucksweise, die sich thematisch und klanglich auf das Wesentliche beschränkt«, und bemerkt rückblickend:

Als wir die Musik zum Petersburg-Film erhielten, sahen wir uns mit einer skizzenhaft-fragmentarischen Musik konfrontiert, die keine offenkundige Beziehung zum Film – z.B. durch Nachzeichnen der Handlung – herstellen will, sondern Freiraum für ein unbewusst-assoziatives Empfinden und Erleben schaffen soll.²⁰

Wie sollen nun diese Reduzierung der Mittel und zugleich dieses von Schnittke mit Absicht verfolgte dysfunktionale Verhältnis zwischen visueller und akustischer Ebene in seiner Filmmusik aufgefasst und in Zusammenhang gebracht werden? Oder, anders und in paradoxer Logik gefragt: *Auf welche Art und Weise sollen die visuelle und die akustische Ebene nicht zusammengehen?*

²⁰ Vgl. Strobel 1994, 32–33. Im selben Text hebt Strobel hervor, wie Schnittke in seiner kompositorischen Auseinandersetzung mit Pudowkins Film ein radikales Neudenken der Verhältnisse zwischen der visuellen und der akustischen Ebene im Film anstieß, welches er in seiner darauffolgenden, letzten Komposition für den Film weiter verfolgte, nämlich in der Musik zu Yuri Karas Verfilmung von Michail Bulgakows DER MEISTER UND MARGARITA aus dem Jahr 1994 (Ebd., 33–34).

Wenn man nun einen Blick auf die Musik wirft, die Schnittke für die zuvor erwähnte achtminütige Kriegssequenz des Films komponiert hat, wird man sofort mit einer solchen Frage in ihrer ganzen Paradoxie konfrontiert. Visuell unterteilt Pudowkin die Sequenz in drei Teile: Nach einem langen statischen Bild eines nicht verwüsteten, russischen Feldes, bei dem das Hellgraue des weiten Himmels dominiert und das die sich auf dem Lande abspielende Anfangssequenz des Films in Erinnerung ruft, sind wir daraufhin unvermittelt mit dem Dunkelgrau und dem Schwarz von verschiedenen, sich in *straight cuts* schnell abwechselnden Bildern von Explosionen und Rauchwolken konfrontiert; nach einer Weile informiert uns ein Zwischentitel lakonisch: »das Schlachtfeld«. Erst nach einiger Zeit sind auch Menschen zu sehen, zuerst als Kadaver, der im Zuge einer Explosion von einer Anhöhe herabrutscht, dann als russische Soldaten in den Schützengräben und schließlich als deutsche Soldaten. Erst nachdem der Krieg als anonymes, technologisch geführtes Gemetzel dargestellt wird, das sich über die Köpfe der einzelnen Leidtragenden hinweg und auf Kosten ahnungsloser, diesseits wie jenseits der Frontlinien in ihrem sinnlosen Leiden »brüderlich« geeinten Soldaten abspielt, beginnt der zweite Teil der Kriegssequenz mit der Thematisierung – noch einmal beide Seiten der Frontlinien explizit berücksichtigend – der spannungsgeladenen Stunden vor einem Angriff. Dabei betonen die Bilder nicht allein die psychische Belastung und die materielle Misere der Soldaten in den Schützengräben, sie weisen auch auf einige Formen von spontaner Brüderlichkeit und gegenseitiger Hilfe unter den Soldaten hin: Genau wie am Anfang des Films, als zwei russische Bauern das wenige, mitgebrachte Brot während einer Arbeitspause mit einer symbolisch aufgeladenen Geste teilten, bemüht sich Pudowkin auch hier, die politische Botschaft der Bolschewiken direkt in der Natur zu verankern, als wäre der Kommunismus eine Art *jus naturae*,

ein Naturrecht, das man nach seiner Pervertierung unter dem Zarenreich (und nicht ohne einen gewissen Anklang an den Rousseau des »edlen Wilden«) wiederherzustellen habe. Erst dann im dritten, berühmteren Teil der Kriegssequenz, wo der Angriff an der Front in Parallelmontage mit den an der Sankt Petersburger Börse stattfindenden Finanztransaktionen filmisch erzählt wird, entlädt sich die angesammelte Spannung in eine vor allem im Blick auf ihre rhythmische Struktur beeindruckende Sequenz: Der gesamte Abschnitt soll grundsätzlich als ein rhythmisches *crescendo*, als eine progressive Beschleunigung von *timing* und *pacing* beim Schnitt aufgefasst werden, die in einem atemberaubenden *fast cutting* kulminiert, bei dem die hektisch-fieberhaften Gesten eines Soldaten, der mit der Bajonette einen – nicht zu sehenden – Feind schlägt, mit Bildern von Explosionen und Tod zusammenmontiert werden; bis man schließlich in einem relativ langen *shot* wieder mit einer sich selbst erklärenden Naturmetapher konfrontiert wird und über den gesamten Himmel sich erstreckend eine helle und eine dunkle Rauchwolke zu sehen sind, welche, in einem heftigen »Ring« eng miteinander verschlungen, die Sonne überdecken.²¹ Nichtsdestotrotz ist zu

²¹ Die offensichtliche Parallele zu Pudowkins *fast cutting* des Soldaten mit der Bajonette stellt der Tanz des Bataillons des Todes in Eisensteins OKTOBER dar. Man bedenke auch hier den Unterschied zwischen den zwei Regisseuren: Der Aufregung, dem atemberaubenden *fast cutting* bei Pudowkin steht der unkontrollierte Ausbruch der Brüderlichkeit unter früheren Feinden bei Eisenstein gegenüber, der unmittelbar danach von der Sequenz »Proletarier, lernt schießen!« abgelöst wird. Nicht nur ist bei Eisenstein das *fast cutting* positiv konnotiert, sondern wird von einer Darstellung der revolutionären Gewalt gefolgt: Auch an dieser Stelle setzt also Eisenstein – im Unterschied zu Pudowkin – Revolution und deren Gewalt als ekstatische Momente eines »anti-ödipalen« Gestus gleich, der jegliche Ich-Konstruktion und individuelle Identität in einer kollektiven, überindividuellen Freude auflöst. Die neue, aus der Revolution hervorgekommene Gesellschaft ist also für Eisenstein primär eine Gesellschaft von ekstatischer Freude, eine Herrschaft der Nicht-Identität. Bei Pudowkin stattdessen ist das positive Paradigma die *nostalgische* Unbeweglichkeit der Naturbilder russischer Agrarlandschaft. Was am Ende für Pudowkin mit dem Sieg der Bolschewisten wiederhergestellt wird, ist der »natürliche« Kommunismus unter den Menschen, allerdings in seiner potenzierten Form als Kommunismus der Fülle und nicht des Mangels (die Bauern am Anfang teilen sich das wenige Brot, die Revolutionäre am Ende teilen die doch für alle vorhandenen Kartoffeln

bemerken, wie hier Pudowkin in der Beschreibung sowohl der Finanztransaktion als auch des kriegerischen Angriffs mit Momenten angespannter Zurücknahme des sonst vorwärts drängenden Montagerhythmus virtuos spielt, ein Verfahren, das etwa in den großangelegten *Finali* spätromantischer Symphonien seine musikalische Entsprechung findet.

Wenn man auf die Musik eingeht, die Schnittke für die gesamte Kriegssequenz komponiert hat, kann man zunächst nur staunen: Der technologiekritische Gestus der Anfangsbilder findet sicherlich in der Verwendung elektronisch erzeugter, vom Sohn des Komponisten zusammengestellter Klänge sowie in deren Einbettung in einem entlang minimalistischer Verfahrensweisen aufgebauten Satz seine Entsprechung (siehe Abb. 1). Die Unerbittlichkeit von starr wiederholten rhythmisch-melodischen Formeln, welche sich vielschichtig einander überlappend der dem 4/4-Takt inhärenten Akzentstruktur versperren, während die ersten Violinen wie von außen eine sich taktweise rigide wiederholende Betonung einzelner, »unregelmäßiger« Schlagzeiten aufzwingen, bringt einen Satz unaufhaltsamer Motorik hervor; einen Satz, der – in einem gespenstischen Anklang an jene berühmte Szene aus MODERN TIMES (USA 1936), bei der Chaplin in die Räder einer Riesenmaschine gerät – deutlich das Gewaltpotential moderner Technologie evoziert. Was ist jedoch von der komplexen rhythmischen Struktur der *gesamten* visuellen Sequenz, von ihrem Wechseln vom schnellen Montagerhythmus zu plötzlicher Stasis und

untereinander). Wir sehen also bei Pudowkin einen gewissen Aristotelismus, eine Nostalgie für einen vor- beziehungsweise naturgegebenen, wohlgeordneten Kosmos, zu dem der Mensch mittels des Kommunismus zurückkehren *muss*, was Pudowkin tatsächlich zu einer eher »konservativen« Figur (nicht aber direkt zu einem Fürsprecher Stalins!) gegenüber der offenen Ambiguität Eisensteins macht.

von dem damit implizierten ständigen Emotionswechsel zwischen
innehaltender Spannung und brutaler, konvulsiver Aktion in Schnittkes
Musik geblieben?

1.02.18 *Wolken* *Take 25*
 ② 754 *W.* *sim.*
 ② *Vcllo*
 ① 117 *Va.*
 115-70
 12 732

Abb. 1

1.05.09 *Vorbereitung der Transaktion* *Tisch* *Lebend, nah* *Detonation*
Piano *8vb*
 ① ② *Horn* *8vb* *sim.*
 213 771 *Flex.*
G.C.
T-t.
 68-59 *cc.* *11*

Abb. 2

Die Frage stellt sich in noch verstärktem Maße bei der Vertonung des letzten Teils der Kriegssequenz. Gerade hier bricht Schnittke die Motorik des vorigen Satzes abrupt ab und konstruiert einen musikalischen Kommentar zu den bewegten Bildern des Angriffes, welcher – auch hier auf Wiederholungsprinzipien aufbauend – nicht nur zwischen den zwei visuellen Ebenen, auf die die Filmsequenz aufgebaut ist (die Attacke an der Front und die Finanztransaktion an der Börse), bewusst nicht unterscheidet, sondern darüber hinaus auch in keinem erkennbaren Zusammenhang zu der auf eine emotionale und rhythmische Steigerung angelegten Zeitlichkeit des Filmschnittes steht (siehe Abb. 2). Ein eintaktiges Muster im präparierten Klavier wird über einer langsam und schrittweise fortlaufenden Basslinie der Hörner sequenziert, deren Klang in Echtzeit elektronisch verarbeitet wird. Genau wie zuvor der visuelle Übergang von den anfänglichen Bildern von Explosionen zu der stehenden Zeitdauer in der Darstellung der persönlichen Ängste und Anspannung unter den Soldaten musikalisch ignoriert wurde, scheint Schnittke auch hier auf die Bilder nicht ›reagieren‹ zu wollen. Dabei soll hervorgehoben werden, dass wir es zwar selbstredend nicht mit einem affirmativen, die Bilder und deren Botschaft verstärkenden musikalischen Kommentar zu tun haben, aber ebenso wenig mit einem eindeutig *negativen* musikalischen Kommentar, das heißt mit einer Musik, welche das Visuelle im Sinne der Grotteske karikieren beziehungsweise ironisieren und damit als grundsätzlich negativ brandmarken würde. Schnittke lässt sich also von keinerlei ›*commitment to truth*‹ inspirieren, er will nicht Pudowkins kommunistisches Narrativ durch das Entgegensetzen einer *faktischen Wahrheit* hinter den *ideologischen Bildern* ›demythifizieren‹. Er reproduziert also nicht jenen Drang nach dem ›Wahren‹, nach den ›nackten Tatsachen‹ hinter der Staatspropaganda, die in den Augen des englischen Kulturhistorikers Philip Boobbyer die russische

beziehungsweise sowjetische Kultur der 1970er und 80er Jahre, von Solzhenitsyns Essay *Live not by Lies* (1974) bis Glasnost und Perestroika, entscheidend prägte.²² Sollen wir dann mit Frank Strobel zu dem Schluss kommen, dass Schnittkes Ziel bei dieser Vertonung schließlich das Erschaffen eines (unbestimmbaren) »Freiraum[s] für ein unbewusst-assoziatives Empfinden und Erleben« war? Oder, wie Hans Emons in seiner jüngsten Veröffentlichung schreibt, dass es sich hier schlicht und einfach um eine »seltsam deviante Musik« (Emons 2014, 120) handle, die sich schräg, quer beziehungsweise ohne jeglichen erkennbaren Zusammenhang zur Bildebene verhält?

An einer besonderen Stelle von *La Captive*, dem fünften Band von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*, erinnert der Erzähler in Gedanken die Erfahrung beim Hören eines fiktiven Oktetts des ebenfalls fiktiven Komponisten Vinteuils. In beeindruckender Prosa wird erzählt, wie aus dem »Kampf« zweier stark kontrastierender Themen schließlich ein drittes, neues Thema entsteht, das nicht mehr auf die beiden vorigen Motive zurückgeführt werden kann und welches gleichwohl gerade das Produkt aus deren Zusammenstoß darstellt.²³ Auf genau diese Passage von Proust verweist Deleuze bei dem Versuch, das Besondere an Francis Bacons

²² Vgl. Boobbyer 2005, insbesondere 1–6 und 56–74.

²³ »Dann löste dieses Thema sich auf, es verwandelte sich wie das kleine Thema der Sonate und wurde zu dem geheimnisvollen Appell des Anfangs. Ein Thema von schmerzlichem Charakter trat ihm entgegen, doch derart tief, derart unergründlich, derart innerlich, beinahe organisch, ja viszeral, daß man sich jedesmal wenn es auftauchte, vergebens fragte, ob es sich um ein Thema oder um eine Neuralgie handelte. Bald rangen die beiden Motive miteinander in einem Nahkampf, bei dem manchmal das eine völlig verschwand, dann aber von dem anderen nur noch ein Bruchstück zu sehen war. Ein Nahkampf freilich nur von Kräften; denn diese Wesen kämpften ohne physischen Körper miteinander, ohne sichtbare Erscheinung, ohne Namen [...]. Endlich siegte das freudige Motiv; es war jetzt nicht mehr ein fast angstvoller, hinter einem leeren Himmel aufklingender Appell, sondern eine unaussprechliche Freude, die aus dem Paradies zu kommen schien«, vgl. Proust 2000, 369–370.

wiederkehrendem bildlichem Motiv von zwei eng miteinander verwobenen Körpern in seiner Monographie über den exzentrischen englischen Maler aus dem Jahr 1981 zu identifizieren.²⁴ Deleuze hebt hier hervor, wie, analog zum Fall der zwei musikalischen Themen in der erwähnten Passage von Proust, auch bei solchen Gemälden Bacons das entscheidendste Element gerade dieses »Widerhallen« (*»résonner«*) der zwei Körper untereinander ist, ihr Sich-Zusammenfinden in einer aus ihrem eigenen bildlichen Konflikt entstehenden neuen, dritten Dimension.²⁵ Dies aber ist sicherlich *nicht* unsere Antwort auf die Frage des Zusammenhangs zwischen Schnittkes Musik und Pudowkins Bildern: Beide fügen sich gerade nicht in ihrem Aufeinanderstoßen zu einer neuen ästhetischen Erfahrung zusammen, welche ihre Kontraste überwinden würde. Und nun? In derselben Studie über Bacon stellt Deleuze die verwirrend dominierende Präsenz so vieler Triptychons unter den Werken des Malers fest und bemerkt dazu: »The previous solution of coupling is of no use here, for the figures are and remain separated in the triptych.«²⁶ Diese Figuren finden sich nicht mehr in einer dritten, aus ihrem eigenen wechselseitigen Konflikt entstehenden, neuen Dimension zusammen. Stattdessen ist gerade ihre je eigene Distanznahme, ihr Auseinandergehen dasjenige, was sie zusammenhält: Ihr Zusammenhang besteht in ihrem Nicht-Zusammengehen. Wir sind hier mit einer paradoxen *synthèse disjonctive*, einer disjunktiven Synthese

²⁴ Vgl. Deleuze 2003, 67–69.

²⁵ Deleuze spricht hier von *»résonance«*, dahinter steht jedoch sein Konzept von *conjunctive synthesis*, wie er es zusammen mit Felix Guattari in *Anti-Oedipus* von 1972 entwickelt hatte. Diesbezüglich siehe Smith 1996, insbesondere 46–47.

²⁶ »There must be a relationship between the separated parts, but this relationship must be neither narrative nor logical. The triptych does not imply a progression, and it does not tell a story. [...] The previous solution of coupling is of no use here, for the figures are and remain separated in the triptych.« (Deleuze 2003, 69)

konfrontiert, wie Deleuze ein solches Phänomen bereits in *Anti-Oedipus* von 1972 benannt hatte. Wie kann eine solche Beobachtung produktiv für unsere Fragestellung werden?

Deleuze entwickelt den Gedanken einer *synthèse disjonctive* in Bacons Triptychon im Rahmen einer komplexen Empfindungstheorie und kommt schließlich zu dem Schluss, dass diese Gemälde gerade in ihrem Nicht-Zusammengehen den Rhythmus an sich als ihr eigentliches Objekt haben.²⁷ Wir sollten hier jedoch nicht den Fehler begehen, Deleuzes Reflexion *passiv* zu übernehmen und uns mit etwas Nebulösem zufrieden geben, wie etwa mit der Feststellung, dass in der disjunktiven Synthese zwischen Pudowkins Film und Schnittkes Musik der Rhythmus an sich, jene zeitliche Komponente, die Musik und Bildfolge miteinander teilen, zu Gehör gebracht werde. Stattdessen sollten wir uns nicht scheuen, Deleuze *aktiv* zu übernehmen, an dem Grundsätzlichen seines Konzepts einer *synthèse disjonctive* festzuhalten und die paradox anmutende Formulierung zu riskieren, dass der Zusammenhang zwischen Visuellem und Akustischem in DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG gerade aus dem Nicht-Zusammengehen der zwei Ebenen entsteht, das heißt aus ihrer Weigerung, sich zu einem übergeordneten Ganzen zusammenzufügen. Was aber bedeutet das? Reproduzieren wir hier nicht nur noch einmal, in einer bloß komplizierteren Formulierung, Strobels Feststellung eines durch Schnittkes Musik geschaffenen »Freiraum[s] für ein unbewusst-assoziatives Empfinden und Erleben«?

²⁷ »The limits of sensation are broken, exceeded in all directions; the Figures are lifted up, or thrown in the air, placed upon aerial rigging from which they suddenly fall. But at the same time, [...], the strangest phenomenon of recombination or redistribution is produced, for it is the rhythm itself that becomes sensation, it is rhythm that become Figure.« (Deleuze 2003, 73)

Nein, ganz im Gegenteil. Was das Nicht-Zusammengehen von Bildern und Musik ausmacht, lässt sich nämlich an jenem Moment spezifizieren, das Pudowkins in ›Hassliebe‹ verbundener Kollege Eisenstein als das Ziel seiner eigenen Filme angab, nämlich die Zuschauer in »Ekstase« zu versetzen.²⁸ Dabei ist keine mystische Erfahrung gemeint, sondern, strikt etymologisch, ein ›Aus-sich-Heraustreten‹ beziehungsweise ›Außer-sich-Sein‹. Eisenstein schreibt: »To be beside oneself is unavoidably also a transition to something else, to something different in quality. . . to be out of the usual balance and state, to move to a new state« (Eisenstein 1988, 27). Das bedeutet dann auch, der Welt mit neuen, ungewohnten Augen (erneut) zu begegnen. Und ist dies nicht gerade das, was Schnittke mit seiner Musik erreicht? Nicht der Außenwelt, wie es noch bei Eisenstein gemeint war, sondern – in einem kuriosen reflexiven Gestus gewendet – gerade Pudowkins filmischen Bildern begegnen wir nun *mittels der Musik* neu. Durch sein insistierendes Nicht-Eingehen auf die Bilder befreit Schnittkes Musik das Visuelle von dem aufgeladenen kommunistischen Narrativ, in das jene Bilder vormals eingebettet waren. Es ist nicht so, dass wir in dem akustisch geschaffenen Abstand zu den Bildern dem angeblichen »Freiraum« eines indifferenten, »unbewusst-assoziativen«, schließlich der individuellen Beliebigkeit überlassenen leeren Deutungshorizonts begegnen würden. Was dieser essentiellen, kargen Musik in ihrem weder karikierenden noch ironisierenden, noch pauschal ablehnenden Gestus gegenüber Pudowkins ideologischem *grand récit* gelingt, ist, jenen grundsätzlichen, den Film strukturierenden Unterschied zwischen der repressiven Gewalt des Krieges und dem emanzipatorischen, nach Freiheit und Brüderlichkeit strebenden Anspruch der Menschheit beizubehalten:

²⁸ Zum Konzept von Ekstase bei Eisenstein siehe Eisenstein 1977 sowie Bordwell 2005, 190–194.

Schnittke ›rettet‹ sozusagen das Visuelle gegenüber seinen eigenen ideologischen Voraussetzungen und setzt eine noch heute geltende Ebene des Films frei. Und gerade dabei erweist sich Schnittke als ›ein Leser von Deleuze‹. Was Schnittke hier geglückt zu sein scheint, ist gerade Deleuzes paradigmatischen ontologischen Gestus *mittels der Musik* zu wiederholen, das heißt die Umkehrung der Verhältnisse zwischen Problem und Lösung beziehungsweise zwischen Frage und Antwort oder, in Deleuzes Terminologie, zwischen Virtuellem und Aktuellem: Die Dimension des Fragens markiert nicht die Unvollständigkeit menschlichen Daseins gegenüber der ontologischen Fülle einer hypothetischen wahren Welt des Seins, bei der alle Antworten vollständig parat stehen. Ganz im Gegenteil ist jede Antwort für Deleuze allein eine mögliche, unvollständige Aktualisierung einer ewig offenen, ›virtuellen‹, schöpferischen Dimension des Fragens.²⁹ Und dies ist schließlich auch das Ziel von Schnittkes *synthèse disjonctive* zwischen Musik und Bildern: Pudowkins Film von seinen aufgeladenen und allzu desaströsen ideologischen Antworten zu befreien und ihn, ähnlich wie bei den im Eingangsmotto zitierten Unterweltschatten aus André Gides Libretto für Strawinskys *Perséphone* (übrigens ein anderer Fall von absichtsvollem Divergieren zwischen Wort und Musik), für die hinter den Bildern stehenden Fragen nach dem menschlichen Glück wiederzugewinnen.

²⁹ »Neither the problem nor the question is a subjective determination marking a moment of insufficiency in knowledge. Problematic structure is part of objects themselves, allowing them to be grasped as signs [...]« (Vgl. Deleuze 1994, 63–64).

Literatur

- Agde, Günter / Schwarz, Alexander (ed.) (2012) *Die rote Traumfabrik. Meschrabpom-Film und Prometheus 1921 - 1936*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Arnheim, Rudolf (1979) Rapprochement in Oel (1932). In: *Rudolf Arnheim. Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main: Fischer, S. 261–264.
- Barham, Jeremy (2011) Recurring Dreams and Moving Images: The Cinematic Appropriation of Schumann's Op. 15, No. 7. In: *19th-Century Music*, Bd. 34, Hft. 3, S. 271–301.
- Bataille, Georges (1997) The Notion of Expenditure. In: *The Bataille reader*. Hrsg. v. Fred Botting / Scott Wilson. Oxford, UK, Malden, MA: Blackwell, S. 167–181, 1. Aufl. 1933 unter dem Titel »La notion de dépense«.
- Beethoven, Ludwig van (1996) *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 3 (1814–1816), München: Henle.
- Beumers, Birgit (2009) *A history of Russian cinema*. Oxford: Berg.
- Boobbyer, Philip (2005) *Conscience, dissent and reform in Soviet Russia*. London: Routledge.
- Bordwell, David (2005) *The cinema of Eisenstein*. New York, NY: Routledge.
- Deleuze, Gilles (1994) *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles (1997) *Cinema 1. The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (2003) *Francis Bacon. The Logic of Sensation*. London, New York: Continuum.
- Egorova, Tatiana K. / Ganf, Tatiana A. / Egunova, Natalia A. (1997) *Soviet film music. An historical survey*. Amsterdam: Harwood Academic.
- Eisenstein, Sergei (1977) The Structure of Film. In: *Film form. Essays in film theory*. Hrsg. v. Ders. New York [u. a.]: Harcourt Brace, S. 150–178.
- Eisenstein, Sergei (1988) *Nonindifferent nature. Film and the Structure of Things*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Emons, Hans (2014) *Film - Musik - Moderne. Zur Geschichte einer wechselhaften Beziehung*. Berlin: Frank & Timme.

- Georgi, Steffen (2010a) Zur Materiallage der Filmmusik von Alfred Schnittke. In: *Alfred Schnittke. Analyse, Interpretation, Rezeption*. Hrsg. v. Amrei Flechsig / Christian Storch. Hildesheim: Olms, S. 219–226.
- Georgi, Steffen (2010b) Zwischen allen Stilen – Alfred Schnittke, der Filmkomponist. In: *Alfred Schnittke. Analyse, Interpretation, Rezeption*. Hrsg. v. Amrei Flechsig / Christian Storch. Hildesheim: Olms, S. 175–194.
- Hake, Sabine (1992) *Passions and deceptions*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Kael, Pauline (1991) *Five thousand and one nights at the movies*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Kenez, Peter (1992) *Cinema and Soviet society, 1917 - 1953*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Kepley, Vance (2003) *The end of St. Petersburg*, Bd. 10, New York [u. a.]: I.B. Tauris.
- Kopitz, Klaus Martin / Cadenbach, Rainer (ed.) (2009) *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*. München: Henle.
- Leyda, Jay (1973) *Kino. A history of the Russian and Soviet film*. New York: Collier Books.
- Martin L. Fausold (2010) Quaker President Herbert C. Hoover and American Foreign Policy. In: *Herbert Hoover and World Peace*. Hrsg. v. Lee Nash. Lanham: University Press of America, S. 1–26.
- Moussinac, Léon (1928) *Le cinéma soviétique*. Paris: Gallimard.
- Novak, Ivana / Krecic, Jela / Dolar, Mladen (ed.) (2014) *Lubitsch can't wait. A Theoretical Examination*. Ljubljana: Kineteka.
- Perez, Gilberto (1998) *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Proust, Marcel (2000) *Die Gefangene*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sargeant, Amy (2000) *Vsevolod Pudovkin. Classic Films of the Soviet Avant-Garde*. London-New York: Tauris.
- Schmelz, Peter John (2014) The Full Illusion of Reality: *Repentance*, Polystylism, and the Late Soviet Soundscape. In: *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*. Hrsg. v. Lilya Kaganovsky / Masha Salazkina. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, S. 230–251.
- Schnittke, Alfred (1998) Polystilistische Tendenzen in der modernen Musik. In: *Über das Leben und die Musik. Gespräche mit Alexander Iwaschkin*. Hrsg. v. Alfred Schnittke / Alexander Iwaschkin. München: Econ, S. 183–189.

- Seckerson, Edward: Where's the soap? It does, doesn't it. In: *The Independent*, 03.04.1995, online: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/wheres-the-soap-it-does-doesnt-it-1614061.html> (Stand: 15.08.2015).
- Smith, Daniel W. (1996) Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality. In: *Deleuze: A critical reader*. Hrsg. v. Paul Patton. Blackwell, S. 29–56.
- Storch, Christian (2011) *Der Komponist als Autor. Alfred Schnittkes Klavierkonzerte*. Köln: Böhlau.
- Strobel, Frank (1994) Alfred Schnittke als Filmkomponist. In: *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag. Eine Festschrift*. Hrsg. v. Jürgen Köchel. Hamburg: Sikorski, S. 31–34.
- Taylor, Richard (1979) *The politics of the Soviet cinema 1917 - 1929*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Thompson, Kristin (2005) *Herr Lubitsch goes to Hollywood. German and American film after World War I*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Umbach, Klaus (1992) Lenin walzert durchs Irrenhaus. In: *Der Spiegel*, Hft. 17, S. 252–253.
- Welch, David (2001) *Propaganda and the German cinema 1933 - 1945*. London: Tauris.
- Wilder, Billy / Crowe, Cameron (1999) *Conversations with Wilder*. New York: Knopf.
- Žižek, Slavoj (2004) *Organs without bodies. Deleuze and Consequences*. New York-London: Routledge.
- Žižek, Slavoj (2014) *Absolute Recoil. Towards A New Foundation Of Dialectical Materialism*. London: Verso.

Filme

- Pudowkin, Wsewolod (1927) КОНЕЦ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА [DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG], DVD Image Entertainment 2002.
- Lubitsch, Ernst (1932) BROKEN LULLABY [DER MANN, DEN SEIN GEWISSEN TRIEB], DVD Bach Films o. J.

Abbildungen

Abb.1 und 2: © Hans Sikorski Verlag. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Empfohlene Zitierweise

Bertola, Mauro Fosco: Schnittke als Leser von Deleuze. Alfred Schnittkes Musik zu Wsewolod Pudowkins DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG (1927). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 44–79, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p44-79>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Colonial Romanticism and Postmodern Relativism in the Soundtrack of LAWRENCE OF ARABIA¹

Alba Montoya Rubio (Barcelona) and Bernat Montoya Rubio (Alicante)

Lawrence of Arabia: the wanted myth

Between 1916 and 1918 the British army soldier and spy T. E. Lawrence succeeded in coordinating an Arab rebellion against the Turk dominion over the Middle East, which finished with the conquest of Damascus in October 1918. This episode constitutes one of the most marginal scenarios of the First World War, and at the same time, one of the most famous. Why would the figure of Lawrence and the Arab rebellion become so famous?

The first public presentation of Thomas Edward Lawrence as a romantic hero dates from 1919. That year, the journalist Lowell Thomas presented a multimedia show entitled *With Allenby in Palestine and Lawrence in Arabia* in London and New York. Thomas combined a public lecture with the use of images and movie clips from his extensive shooting in the Middle East, where he had followed Allenby's campaign against the Turks, including captain Lawrence's irregular Arab forces. The show ran for six months, and the fascination of the public for the figure of the young and romantic British soldier T. E. Lawrence brought Thomas to eliminate Allenby's name from

¹ This paper was presented at the conference *All Quiet? – Filmmusik und Erster Weltkrieg* (Humboldt University, Berlin, 25-27 July 2014), with the title *Colonialism, Nationalism and War in LAWRENCE OF ARABIA Soundtrack*. We have changed the first part of the title to better express the aspects of the soundtrack studied here.

the title of the performance, which became: *Lawrence in Arabia*. During the years that followed the First World War there appeared a number of biographies of Lawrence, which had a wide reception among the British public, including the one written by Thomas (*Lawrence in Arabia*, 1920), Robert Graves's best seller *Lawrence and the Arabs* (1927), and the several versions written by Lawrence himself of his participation in the Arab rebellion: *Seven Pillars of Wisdom* (1922–26) and *Rebellion in the Desert* (1927).² Apart from these, Lawrence's story attracted the attention of other biographers, political analysts, journalists, photographers and college lecturers, among others (Hodson 1995, 107).

The creation of a new myth was on, and it had begun only a few months after the end of the First World War. This fact shows us two relevant factors of the story of Lawrence: its success with the public and its propagandistic power. After four demoralising years of privations, hunger and loss of relatives among the civilian population, and a worse situation among the frontline soldiers (in the worst war experience ever seen or imagined), the British population was eager to find a myth, an illusion which could help them restore their hope for the future. From the government's point of view, it was even more urgent to find this myth. Such a myth could help to recover British confidence of living in a great nation, before hopes for a better future were invested in, for example, communism (since a communist revolution had just started in Russia). At the same time, the myth was also useful in the United States, where the privations and the communist temptation were much less relevant, but the intervention of the army in foreign wars was

² Dissemination of *The Seven Pillars* during the twenties was quite limited. On the contrary, the shorter version of it created by Lawrence himself (*Rebellion in the Desert*) was an editorial success; Lowell Thomas and Robert Graves also had a significant publishing success.

much more contested (especially the wars which took place outside of the American continent).

Lawrence's success in making Arab tribes rise against the Turkish dominion provided the perfect plot: it was far from the highly lethal and demoralising trenches of the Western front, it could be presented as a series of rapid and decisive victories, and it had been developed into a romantic and exotic scenario (beloved by the colonialist mentality of the epoch). In addition, the instigator of the Arab revolt had been an educated and attractive young British soldier, a low-ranking officer who had ascended to a higher rank because of his bravery (a kind of story loved by the working class) and a mysterious man (a fact that increased his appeal).

All these aspects become clearly apparent in Lowell Thomas's book *Lawrence in Arabia* (1920), where Lawrence is described as a modern knight and the most romantic figure Thomas had ever met. The following fragment clearly illustrates the kind of myth desired by the Anglo-American public:

The spectacular achievements of Thomas Edward Lawrence, the young Oxford graduate, were unknown to the public at the end of the World War. Yet, quietly (...) he brought the disunited nomadic tribes of Holy and Forbidden Arabia into a unified campaign against their Turkish oppressors, a difficult and splendid stroke on policy, which caliphs, statesmen, and sultans had been unable to accomplish in centuries of effort! (...) He united the wandering tribes of the desert, restored the sacred places of Islam to the descendants of the Prophet, and drove the Turks from Arabia forever. Allenby liberated Palestine, the Holy Land of the Jews and Christians. Lawrence freed Arabia, the Holy Land of millions of Mohammedans. (1920, 18)

This description clearly shows the propagandistic and discursive intentions of Thomas. To begin with, he reminds us that Lawrence is a »young graduate« from Oxford. Throughout the text, he emphasises several times Lawrence's interest in archaeology. In that way, he starts breaking the typical image of the soldier as a bureaucrat without personality and presents us a young scholar who never loses his interest in research. Then Thomas starts to fix our attention onto a singular figure that accomplishes the impossible (a »splendid stroke on policy, which caliphs, statesmen, and sultans had been unable to accomplish in centuries of effort!«). Thomas's objective of creating a myth is obvious here, and also in his frequent references to the sacred: »He (...) restored the sacred places of Islam to the descendants of the Prophet«, »Palestine, the Holy Land«, »Arabia, the Holy Land of millions of Mohammedans«. These expressions clearly demonstrate, on the one hand, the social and political interest to create a myth around Lawrence's epopee, and on the other hand, the central role of Lowell Thomas in the origins of that myth, as has been noted by scholars (Hodson 1995, Jackson 2007). David Lean's film would transmit Thomas's vision of Lawrence as someone special, enigmatic and capable of incredible actions in a context of sacred spaces and sacred history. So, if Thomas was chiefly responsible for the emergence of Lawrence myth, Lean played an important role in the perpetuation of this myth for new generations who were born in a very different historical context.

Trying to film the Lawrence story

The idea of filming Lawrence's epopee in Arabia begun at the end of the 1920s, but the project clashed repeatedly with the particular vision of T. E. Lawrence himself. He only accepted a film based on his own biography (*Seven Pillars of Wisdom*), which was a problematic demand. Lawrence's autobiography showcases a tormented and narcissistic personality with clear homosexual references, and he presents himself as a traitor to the Arabic desire of creating their own state. All this did not fit the kind of story desired by the public and searched for by the American and British governments: the story of a spotless, brave and romantic (and of course heterosexual) hero who had fought for a just cause. In short, the kind of story presented by Lowell Thomas, where Lawrence is introduced as the liberator of the Arabs from Turkish oppression, not as a sneaky spy who used their aspirations of freedom for the British interest. From this point of view, it is easy to understand why the British producer Herbert Wilcox refused Lawrence's offer to make a film about his *Seven Pillars* in 1926. As he would explain afterwards:

The author gave me an outline of this book which I found extremely interesting but not good cinema and in spots rather sordid (...)

I ventured the opinion that I could not see cinema audiences being attracted to such a subject. (Wilcox quoted in Jackson 2007, 30)

After this episode, Lawrence received several offers to buy the rights to his story, but he rejected them all. The person who was coming closer to actually making a film was Alexander Korda, who was even accepted by Lawrence just before his death in May 1935. Korda pursued the project, but it failed because it was feared that it might affect British geostrategic relationships, especially with the Turks, in the difficult decade of the 1930s.

After the Second World War, attempts of filming Lawrence's epopee returned, but now in a very different context. The colonial vision behind the previous versions of Lawrence's story started to be strongly contested. During the war, Syria and Lebanon (1943) obtained their independence, and afterwards, the increasing power of the USSR and the victory of the Communists in China (1949), resulted in a great deal of support for the anti-imperialist movement. Most Arab countries obtained their independence during the decade that followed the end of the Second World War (Jordan, 1946; Pakistan, 1947; Libya, 1951), including the difficult Algerian War (1954–62) and the Suez Crisis (1956). The latter caused the failure of another attempt of filming Lawrence's story (this time by the British producer J. Arthur Rank), due to the involvement of the British army in the military operations in the area. This context clearly shows us that the Middle East was a »hot area« (as it still is) and that made it highly difficult to proceed with filming Lawrence story despite its commercial potential.

David Lean's LAWRENCE OF ARABIA

After this series of failed attempts, producer Sam Spiegel and director David Lean finally made a film about Lawrence. They had worked together before

on *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* (1957), which was very well-received among critics and audiences alike and won seven Oscars. This success gave Spiegel more funds and the confidence of Columbia to trust him with a new film. In 1959 he approached Lean with the idea of making a film based on Lawrence's experience. Initially, Lean was more interested in making a film about Mahatma Gandhi, but Spiegel succeeded to convince him, pointing out the more contradictory aspects of Lawrence's personality. Contrary to previous cultural productions about Lawrence, Spiegel and Lean were interested in the contradictions of Lawrence's personality from the beginning (Hodson 1995, 109–110). This change was not just a matter of their personal take on the story, but also reflected changes in society and world politics. The independence of most Arabic countries and the advance of communism started to make it difficult for countries such as Britain and France to continue to show pride in their imperial history. In this context, to show Lawrence's fight for Arab freedom was not only possible but also desirable. At the same time, by the end of the fifties it had become feasible to make references to some previously problematic aspects of Lawrence's personal life, such as his homosexuality.

Spiegel purchased the film rights for seven different biographies of Lawrence. He also managed to convince Lawrence's brother to sell him the rights for *Seven Pillars of Wisdom* under the condition that he would be allowed to give his final approval of the screenplay. For this screenplay they hired Michael Wilson, a blacklisted American writer who also had worked on *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI*. Wilson used Lowell Thomas's book as his primary source. This fact is clearly visible in the first half of the film, which shows the romantic and idealistic vision of Lawrence and the Arab Revolt created by the American journalist in 1919/1920. This part of the film also shows the typical features of the stories from the age of

colonialism: the exotic beauty of the Eastern landscapes, the bravery of a western adventurer and the savage customs of the natives.

However, Wilson's script was also rich in the political conflicts between Turks, Arabs and the British depicted by Lawrence's memories, focusing on Lawrence's political dilemma of serving two incompatible masters: British colonialism and Arab nationalism. The script did not completely convince Lean, who preferred to concentrate more on the Lawrence's psychology and to attach less relevance to political aspects. These disagreements, and Wilson's weak position (because he had been on the blacklist) contributed to the cancellation of his contract in February 1961, when half of the film had been already filmed in Jordan. Lean and Spiegel asked Robert Bolt (a theatre playwright) to do it, and in his final draft he wrote a script more centred on the psychology of Lawrence, which was Lean's main aim. Therefore, the film can be divided into two parts: one that shows a glorious and romantic vision of Lawrence and his adventures in the desert (with strong colonial resonances) and a second one, more centred on the contradictions and worries of the ›real Lawrence‹. This second part has a stronger anti-colonialist message because we discover the British betrayal of the Arab aspirations to establish their own state. Nevertheless, the film is also skeptical of the Arabs' capability of governing themselves, as we can see after the conquest of Damascus. In summary, what the film shows in its two parts is, firstly a story of Lawrence's hopes and the rise of his project, and secondly the story of his decline and disappointment (with the British government, the Arabs, and especially with himself).

To complete this complex vision of the character, Lean's film warns us from the beginning that there is not a single ›canonical‹ vision of who Lawrence really was. The different testimonies spoken to the camera after Lawrence's

funeral clearly express this fact. Moreover, the film script creates the character of Lowell Thomas, who makes several comments about the convenience or not of communicating certain aspects of Lawrence's actions and declarations. In this way, the film warns the spectator that the Lawrence story will always remain a (re-)construction and we can never be sure how much truth there is to the facts. This meta-narrative consideration is an original aspect of the film, a postmodern reflection, but it was probably a product of the previous controversies between the different versions of Lawrence's story.

Analysis of the soundtrack

Although today Maurice Jarre's soundtrack seems like the perfect match for Lawrence and his story, he had not been the original choice. Spiegel had the idea to have three different composers to do each style of music, with an »Eastern« set of themes to be provided by the Soviet composer Aram Khachaturian and the British themes by Benjamin Britten. He also sent for Maurice Jarre to do the dramatic music, because his work for *LES DIMANCHES DE VILLE D'AVRAY [SUNDAYS AND CYBELE]* (F/A 1962, Serge Bourguignon) had impressed him very much. Unfortunately, Khachaturian could not obtain permission to leave the USSR, while Britten said that he needed more time to write the score. So Spiegel decided to turn to a well-known composer of a very different kind: Richard Rodgers, of Rodgers and Hammerstein. Nevertheless, after hearing the themes composed by Rodgers and contrasting them with Jarre's music, Lean chose Jarre to do everything. Jarre was allowed just six weeks to have his

complete score ready for recording – though the task was lightened a little by Lean's wish to include an existing military march, *The Voice of the Guns*, composed by Kenneth Alford.

Taking into account that the soundtrack was composed in only two months, it is comprehensible that, in spite of its length, it has very few developed themes. In fact, there is only one leitmotiv that actually evolves through the movie, and that is Lawrence's theme. In spite of that, as Maurice Jarre explains, this was a very conscious decision:

I tried to find a beautiful idealistic theme for this film. I think it is very important to have a main theme and to manage to make as many variations as possible instead of disturbing the audience with too many different themes which then become lost. (Russell/Young 2000, 47)

The motive is composed in order to have certain »Arabic flavour«, although that perception is only valid for occidental spectators. As Maurice Jarre points out: »LAWRENCE was seen from an Englishman's point of view. So the film's score was mostly Western, with some Arab feeling to it.«³

The use of chromaticism and trills (known to Western listeners from Spanish music) gives to the score an exotic colour, at least for American and European audiences. Nevertheless, if we note the instrumentation of this piece (an occidental orchestra), it has a clear European origin.

³ Interview given to Daniel Schweiger and published in *Film Score Monthly* 59/60, July/August 1995, 16.

Lawrence's theme is first introduced during the operatic overture of the film, which lasts almost four minutes without a single image or title related to the film. It is most unusual to find this kind of introduction in a Hollywood film, with music playing to nothing but a black screen. After that, the theme is not used again for Lawrence's first on-screen appearance, but for his first encounter with the desert (0:17:20).⁴ This decision points out one of the main aspects of this theme: the relationship between Lawrence and the desert.⁵

Clearly, in *LAWRENCE*, the desert is not simply a backdrop, a stage on which the story or action takes place. Integral to the movie is a continuing interaction between the desert and Lawrence, resulting in the profound change that takes place in Lawrence's relationship with himself and his relationship with the desert. It is a change from love to fear. Lawrence embraces the desert and through the intensity of his experiences is transformed, a transformation that results in a destruction of a part of himself. (Kennedy 1994, 162)

These changes are also reflected in the music. Soon after the first appearance of Lawrence's leitmotiv, the desert and its inhabitants disappoint him: when Sherif Ali kills Tafas, Lawrence's guide, for drinking at a Harif well (LAW1, 0:25:44). Not only the music disappears, also the desert itself loses its beauty.

⁴ The time code refers to the DVD edition by Columbia Tristar Entertainment (2001). From here on, time codes are used together with short titles for the first and second half of the movie respectively (LAW1 and LAW2).

⁵ The evolution of Lawrence's theme can be seen in the video created as an addition to this article; see https://www.youtube.com/watch?v=jYwEnubbkAI&index=1&list=PLMYn4jMxbVLF-0uxyg_k8D_S_AyWHIMm3.

This is also the first point in the movie where the desert fails to be gloriously rich in colour with interesting forms of dunes and cliffs or rock formations. (...) There are no strains of background music during this sequence; the only sound is the wind in the guide's clothes, the clapping of the camel's feet, and Lawrence's footsteps as he trips. We sense that Lawrence can overcome this first assailment, but a mood is set by Lean's image-event and we suspect that it will return. (Kennedy 1994,168)

Therefore, not only the presence of Lawrence's theme plays an important role, but also its absence. This is particularly remarkable during the war scenes, where there is no music at all. Used in this way, the music states an important question about this film, and does not take sides. Most films show war scenes as something heroic or, by contrast, as something barbaric, and music plays a decisive role in giving those impressions. Nevertheless, in this movie there is no good or evil, there is just war, and by staying neutral the music leaves the final judgement about it to the spectator.

Another important turning point is the sequence in which Lawrence realizes how to take Akaba. Here, his theme is replaced by music with no melody and, in some passages, with no tonal centre (LAW1, 0:50:30).

Lawrence's mission of »appraising the situation« for the British turns into a personal quest to »save« the Arabs and help them gain their own objectives: independence from the British. (...) Throughout the night, in the blue-white dunes accompanied by sounds of skittering sand, Lawrence seeks a way to take the strategic port of Akaba from the Turks. Finally, at midday, it occurs to him that Akaba should be attacked from the impossible landward side. The seed for the miracle is planted. (Kennedy 1994, 169)

After that, Lawrence's leitmotiv is presented to show his heroic side while he triumphs in a suicidal mission: crossing the desert to take Akaba. From this moment on, his theme is also mixed with Arabic musics. We use the plural because there is no clear motif to describe the Arabs, taking into account that there are also many Arab tribes, which are so heterogeneous that their true union (as Lawrence wants it) is impossible. This music appears when all clans are together (LAW1, 1:29:29) and before the invasions of Akaba (LAW1, 1:35:29) and Damascus (LAW2, 0:50:26). There is also a predominance of military instruments, such as drums. Moreover, a sequence with diegetic music is added before the invasion of Akaba, when women ululate for the men that go to war while the men sing, accompanied by distant drums (LAW1, 1:37:33). This is one of the moments where the exotic and mysterious aspect of Arab culture – from a Western perspective – is more tangible.

The British also have their own music, but in contrast to the Arabs, they have one unique, pre-existing piece that is always used as diegetic music, for the whole movie: *The Voice of the Guns* (1917) by Kenneth Alford. It is not by chance that this military march was composed during World War I, as a tribute to British artillerymen serving in the war. Maurice Jarre's score uses an arrangement for piccolos, and he also rearranged the piece for a military band, which segues in and out of fragmentary motifs. This theme appears for the first time after Akaba's conquest, in a moment that should be triumphant for Lawrence (LAW1, 2:06:43). However, Lawrence does not share the mood of the music because of Daud's death. Also, Lawrence's motif is never mixed with the British theme, so the distance between them is made clear. Moreover, this estrangement among Lawrence's feelings and

British culture grows over the film, so the music becomes anempathetic⁶ to the character's mood.

(...) most of Lawrence's interaction with the British culture is institutionalized, taking place within the confines of headquarters in either Cairo or Jerusalem. There are limited, controlled environments in which Lawrence is portrayed as being uncomfortable and where he exists in relative social isolation. (Kennedy 1994, 167)

But major changes to Lawrence's theme occur in the second part of the movie, when his downfall begins. This first becomes obvious when he is introduced to the American reporter, Thomas Lowell, who wants to take a picture of him. He does not resist the request and displays how the Arabs admire him. Lawrence climbs onto the derailed train and walks around like a hero (LAW2, 0:15:55). At that moment we hear a new variation of his leitmotiv, but changed remarkably, with dissonances. This is the beginning of the end, and from that moment on everything gets worse. Lawrence begins to lose adept, which leads him to go alone to Deera, where he is tortured and raped. After that, his theme makes its weakest, almost inaudible appearance (LAW2, 0:38:32). The theme is absent during the rest of the film, and it is only heard one last time in the very end, when Lawrence has already lost his idealism and himself and returns to England, completely defeated (LAW2, 1:21:31).

⁶ An empathetic sound – usually diegetic music – seems to exhibit conspicuous indifference to what is going on in the film's plot, creating a strong sense of the tragic (see Chion 1993, 8–9).

Conclusions

T. E. Lawrence's story has had a problematic and contradictory nature from the start. On one hand, it offered the kind of story needed by the British government and desired by its population after the long and destructive world war and the beginnings of the economic crisis of the 1920s and 1930s. Lawrence's epopee on the desert offered a clear victory in a far and exotic context, and its protagonist was a romantic figure who could be admired. On the other hand, there were difficulties presented by the real protagonists of this story. Firstly, the Arabs, who had fought for their independence, had also been betrayed by the British government, which extended its rule to these territories; and secondly, Lawrence himself, who was tormented by the bloody memories of the war (which had been much less romantic than depicted by its propagandists), by his own sexuality and by the British betrayal of the Arabic desire for freedom.

This duality of the Arab revolt and Lawrence's personality are clearly represented in David Lean's film. The film communicates to us at the same time, the heroic and romantic aspects of Lawrence's epopee and the darker and difficult sides of his personality and life. Interestingly, Lean's film explains from the beginning that there is not a single vision of Lawrence's figure, and that his story was transformed into a legend for political reasons. Unlike the first accounts of the Lawrence story made in the 1920s and 1930s, David Lean was able to show this kind of complexity in a big-budget film production. At the end of the fifties and the beginning of the sixties, colonialism was highly contested around the world, and most Arabic countries had obtained their independence. In this context, showing Lawrence's desire for helping the Arabs in their aspirations (in opposition to

his government's pragmatic intentions) was not only possible, but had become desirable. At the same time, this period of time made it also possible to show some of the more controversial aspects of Lawrence's personality, such as his homosexuality. Nevertheless, Spiegel and Lean had to deal with significant resistance, which explains some of the ambiguity of the film with regard to the morality of the conflict and with regard to Lawrence's homosexuality.

The film soundtrack reflects these contradictions in several ways. As we have noted, there is one central theme in the soundtrack, which describes Lawrence's relationship with the desert. The music evolves with him, but its absence also points out important elements of the character. There is a great contrast between the first half of the movie and the second one, as the music is scarce or even absent in the last hour of the film. The decision of not scoring war scenes is also a clear declaration of intent by the film's creators. From the beginning they make clear that the final judgment lies with the spectator: if there are good or bad sides to Lawrence's actions, and if war is the solution for the Arabs. Music also points out the differences between British and Arab culture. Although initially Lawrence feels more comfortable with the Arabs (expressed by mixing Arabic music with Lawrence's theme), while he feels estranged from British culture (whose music is completely alien to his mood), in the end we see that he belongs to neither of them. His isolation and his confusion about himself and the world around him is clearly shown in the transformation of a great, strong and epic theme into a weak and reluctant motif.

Bibliography

- Byford, C. (1999) The Garden of Light: Images of the Desert in Film. In: *Public: art, culture, ideas »Light«* 18. Ed. by S. en Lord and J. Marchessault, p. 37–51.
- Chion, Michel (1993) *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Caton, Steven Charles (1999) *Lawrence of Arabia: a film's anthropology*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Flückiger, Barbara (2001) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren.
- Gargano, Elizabeth (2006) »»English Sheiks« and Arab Stereotypes: E. M. Hull, T. E. Lawrence, and the Imperial Masquerade«. In: *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 48, No. 2 (SUMMER 2006), pp. 171–186.
- Graves, Robert (1991 [1927]) *Lawrence y los árabes*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Hodson, Joel C. (1995) *Lawrence of Arabia and American Culture. The Making of a Transatlantic Legend*. Connecticut-London: Greenwood Press Westport.
- Kenney, Christina B. (1994) »The myth of Heroism: Man and Desert in Lawrence of Arabia«. In: *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*. Ed. by Stuart C. Aitken and Leo E. Zonn. Maryland: Rowmand and Littlefield, p. 161–182.
- Jackson, Kevin (2007) *Lawrence of Arabia*. London: British Film Institute.
- Lawrence, T. E. (1922–26) *Seven Pillars of Wisdom*. South Australia: University of Adelaide. Online: <http://ebooks.adelaide.edu.au/l/lawrence/te/seven/index.html>.
- O'Donnell, Thomas J. (1979) *The confessions of T. E. Lawrence. The Romantic Hero's Presentation of Self*. Ohio: Ohio University Press.
- Prendergast, Roy M. (1992 [1977]) *Film Music: a neglected art*. New York/London: Norton.
- Russel, Mark / Young, James (2000) *Film music screen-craft*. Woburn: Focal Press.
- Thomas, Lowell (1920) *With Lawrence in Arabia*. London: Hutchinson.

Filmography

LAWRENCE OF ARABIA (USA 1962, David Lean)

Internet sources

Film Music Foundation interview with Maurice Jarre:

<https://www.youtube.com/watch?v=kG58qTu9C4> (last access: 21.12.2014)

Original film *With Allenby in Palestine and Lawrence in Arabia* (1919):

https://www.youtube.com/watch?v=fH3ktOwQ_3Y (last access: 21.12.2014)

Empfohlene Zitierweise

Montoya Rubio, Alba und Bernat: Colonial Romanticism and Postmodern Relativism in the LAWRENCE OF ARABIA Soundtrack. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 80–98, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p80-98>.

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.

»No Triumph for the Underdogs?«

Zur Musik in Howard Hawks' THE DAWN PATROL

Willem Strank (Kiel)

I. Entstehungsbedingungen

THE DAWN PATROL [START IN DIE DÄMMERUNG] erschien 1930 und war der erste Tonfilm unter der Regie von Howard Hawks. Das filmische Fliegen war um die Jahrzehntwende besonders durch William A. Wellmans Stummfilm WINGS aus dem Jahre 1927 äußerst populär und für Hawks, der selbst als Pilot im I. Weltkrieg aktiv gewesen war, als Flugenthusiast galt und sich bereits 1928 in THE AIR CIRCUS dem Thema gewidmet hatte, geradezu prädestiniert. Zudem erschien THE DAWN PATROL einerseits im selben Jahr wie andere kriegskritische und -skeptische Filme, allen voran wohl ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT von Lewis Milestone, andererseits im selben Jahr wie weitere Filme, die sich der Inszenierung des Luftkriegs verschrieben haben, so z. B. Howard Hughes' HELL'S ANGELS. Hughes, ebenfalls passionierter Pilot, verklagte gar Hawks auf der Grundlage von Plagiatsvorwürfen, woraufhin der Autor der zugrunde liegenden Story *The Flight Commander* John Monk Saunders unter Eid schwor, dass die Idee für THE DAWN PATROL den Erinnerungen des Humoristen Irvin S. Cobb entsprungen sei, der unter anderem während des I. Weltkriegs ein Geschwader von Royal-Flying-Corps-Piloten gekannt habe (Vgl. McCarthy 1997).

Ungeachtet dieses Rechtsstreits entstammt der nachweisbare Teil der Story der Feder von Saunders, welcher später dafür einen Academy Award erhielt. Hawks betonte später, er habe zwar auf den Credit verzichtet, da er schon bei der Adaption genannt worden sei, es sei allerdings er gewesen und nicht Saunders, der in Wirklichkeit für Story, Szenario und Dialoge von THE DAWN PATROL verantwortlich war (Murphy/Jameson 2006, 201). Die Idee landete bald bei David O. Selznick, der das Skript aufgrund des großen Erfolges von WINGS William A. Wellman anbieten wollte. Als Selznick klar wurde, dass Hawks bereits involviert war, versuchte er, umzuschwenken, jedoch zeigte sich Hawks beleidigt und verkaufte das Skript an Warner Bros., wo er kurze Zeit später den Film als Regisseur inszenierte (Vgl. McCarthy 1997).

Als die Dreharbeiten Ende Februar 1930 begannen, war Hawks die Existenz von Hughes' Konkurrenzprojekt durchaus bekannt – HELL'S ANGELS hatte sein Leben bereits 1927 als Stummfilm begonnen und wurde 1930 gerade zum Tonfilm transformiert. Aufgrund dessen rekrutierte Hawks kurzerhand Hughes' Kameramann, Elmer Dyer, für die Flug- und Kampfszenen (Vgl. McCarthy 1997). Der Streit setzte sich fort und Hughes schickte sich an, mit legalen und illegalen Mitteln die Produktion von THE DAWN PATROL zu stoppen, unter anderem dadurch, dass er versuchte, sämtliche alten Kriegsflugzeuge, die in Kalifornien noch erhältlich waren, aufzukaufen. THE DAWN PATROL hielt dennoch den Kurs und war ab dem 10. Juli 1930 in US-amerikanischen Kinos zu sehen.

1938 entstand ein Remake des Films unter der Regie von Edmund Goulding. Das Remake ist formal schlichter und noch prominenter besetzt – unter anderem mit Errol Flynn, Basil Rathbone und David Niven –, und greift sowohl auf die Flugszenen zurück, die 1:1 übernommen wurden, als

auch auf die Musik, indem Songs aus dem Film von 1930 auch im Remake eine große Rolle spielen.

II. Handlung

THE DAWN PATROL erzählt die Geschicke der Piloten einer RFC-Airbase im I. Weltkrieg, allen voran der brillanten Flieger Courtney und Scott, gespielt von Richard Barthelmess und Douglas Fairbanks jr. Das RFC-Geschwader ist in einen aussichtslosen Kampf mit der deutschen Luftwaffe verwickelt, weil es den eigenen Streitkräften an Ausbildung mangelt. Junge Piloten werden rekrutiert und nach einer Minimalausbildung in den Luftkampf geschickt, was Courtney und Scott regelmäßig gegen ihren Befehlshaber Major Brand, gespielt von Neil Hamilton, aufbringt. Brand jedoch ist auch nur ein Spielball der höheren Offiziere, die alle Anfragen nach längeren Ausbildungszeiten kategorisch verneinen. Als Courtney und Scott heimlich zu zweit eine deutsche Militärbasis angreifen, werden beide abgeschossen, überleben jedoch den Absturz und retten sich ins Lager der Franzosen. Statt die beiden wegen des unabgesprochenen Manövers zu maßregeln, wird Courtney von Major Brand zur Strafe befördert – damit er versteht, mit welchem Dilemma der Ranghöhere täglich zu leben hat. Die Situation spitzt sich in der Folge zu, da die Deutschen unter der Führung des Virtuosen Von Richter (gespielt von Howard Hawks selbst) – leicht zu entschlüsseln als Manfred von Richthofen, der sogenannte »Rote Baron« – besser organisiert sind denn je. Ungefähr zeitgleich stößt Scotts jüngerer Bruder zum Geschwader, der von Courtney ebenfalls nicht geschont wird, sondern sogleich in den Kampf eintreten muss. Er stirbt und das Verhältnis zwischen

Courtney und Scott ist zerrüttet; am Ende meldet sich Scott für einen Spezialauftrag, dessen glücklicher Ausgang unmöglich erscheint, und gedenkt sich in einem letzten Bombardement für sein Geschwader zu opfern. Courtney kommt ihm jedoch zuvor und flieht mit dem Scott zugedachten Flugzeug, um dessen Mission an seiner Statt auszuführen. Der Film endet mit der Ankunft neuer Rekruten bei dem neuen Kommandanten Scott, was eine endlose Fortsetzung der gezeigten Kompromittierung und als sinnlos dargestellten Art der Kriegsführung suggeriert.

III. Krieg/Antikrieg/Ästhetik

Der Film verfolgt mannigfaltige ästhetische Strategien, welche den oft schmalen Grat zwischen Kriegsfilm und Antikriegsfilm ausloten und ihn somit auch über den Inhalt hinaus klar Stellung beziehen lassen. Beispielsweise werden die neuen Rekruten nicht als gesichtslose Menge eingeführt, sondern erst mit Namen versehen und in den menschlichen Blick imitierenden Schwenks – 1930 längst nicht so üblich wie heute – in Nahaufnahmen eingeführt. Die dadurch erfolgende Individualisierung inszeniert das Geschwader nicht als homogene, uniforme Synekdoche des Vaterlandes, sondern als ein heterogenes Gefüge offensichtlich zu junger Individuen. Durch die Ankunft von Scotts Bruder wird diese Tendenz noch verstärkt, denn jener erhält eine ausgedehntere Sprechrolle, sodass wir ihn kurz vor seinem Filmtod noch kennenlernen können. Dies erstreckt sich jedoch nicht nur auf das eigene Land – ein deutscher Gefangener wird sowohl handlungslogisch als auch visuell sofort in die »Dawn Patrol« integriert und lernt sowohl den Piloten kennen, der ihn abgeschossen hat, als

auch Scott, den er selbst vom Himmel geholt hat. Das Aussehen der Piloten wird dabei so stark angeglichen, dass der Deutsche nur noch an seiner Sprache bzw. an seinem starken Akzent erkennbar ist. Dazu passt auch, dass vor Scotts und Courtneys illegalem Angriff das deutsche Lager gezeigt und somit der Feind fokalisiert oder eben vermenschlicht wird. Menschen sind – so die daraus ableitbare These des Films – auf beiden Seiten der Front moralisch handelnde Individuen, die in eine unmögliche Situation gezwungen wurden: den Krieg. Selbst die letzte Flugsequenz des Films, Scotts und Courtneys Angriff und Flucht, ist nicht so eindeutig, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Hier sehen wir eine Art Action-Interludium, das die anfangs konventionell unverwundbaren Piloten bei einem erfolgreichen Angriff auf den Feind zeigt – lächelnd, souverän, unfehlbar. Im zweiten Teil der Sequenz wird diese patriotische Kriegsfilmidylle jedoch jäh dekonstruiert, als beide nacheinander abgeschossen und durch großes Glück mit ölverschmierten Gesichtern an der französischen Front geborgen werden. *THE DAWN PATROL* zitiert also durchaus Konventionen des Kriegsfilms an, jedoch allenfalls, um sie *ad absurdum* zu führen und der traditionellen Kriegsdiegese eine realitätskompatiblere an die Seite zu stellen.

IV. Musik

Ähnlich verhält es sich mit der Filmmusik, auf die ich im Folgenden mein Augenmerk richten möchte. Insgesamt kann man drei Typen von Musik ausmachen, von denen zwei enger zusammenhängen. Der Film enthält dreizehn Musikeinsätze, nur zwei – die Vorspannmusik und die sehr kurze

Abspannmusik – sind extradiegetisch. Diese beiden sind es auch, die traditionelle Filmmusik-Kompositionen des Komponisten Rex Dunn darstellen. Rex Dunn hat für seine Arbeit keinen Credit erhalten, stattdessen wurde der Dirigent Leo F. Forbstein als Musikverantwortlicher erwähnt.

Die Vorspannmusik enthält ein elegisches Fünfton-Motiv, das in verschiedenen Figurationen auftaucht, vor allem rhythmisch variiert. Dazwischen sind verschiedene Überleitungen zu finden, die dazu dienen, das Motiv auf verschiedenen Tonstufen immer wieder vorzubereiten.

Dieses Motiv findet sich im übrigen Film nicht wieder, und weitere Motive werden in der kurzen Ouvertüre nicht vorgestellt. Die übrige Musik des Films ist fast ausschließlich in der Kneipe zu hören, die abends vom Geschwader frequentiert wird – einerseits die jazzähnlichen Klänge vom Grammophon, andererseits verschiedene Lieder, deren prominentestes und häufigstes »Indian Revelry« ist, auf das weiter unten genauer eingegangen wird.

Die Jazzklänge im Club hängen motivisch durchaus zusammen, was daran liegen mag, dass offensichtlich an verschiedenen Stellen das selbe Stück angespielt wird. Dieses Stück wiederholt sein Hauptmotiv mal in einer ternären Auflösung, mal strikt gespielt – auf die jeweilige filmische Situation nimmt dies keinen erkennbaren Bezug. Interessant ist hingegen, dass die Grammophonpassagen immer kürzer werden – nach der ca. 100 Sekunden langen Einführung im ersten Teil des Syuzhets erklingt die Musik nur noch einmal in einem längeren Zusammenhang und wird ansonsten kurz nach ihrem Beginn sofort wieder abgebrochen. Dies begleitet mehrere Dinge: 1. die Zusammengehörigkeit des Geschwaders löst sich durch die neuen Rekruten, die aufgrund ihrer Unerfahrenheit in immer kürzeren Abständen eintreffen, nach und nach auf und wird ebenso fragmentarisch

wie die Musik; 2. die Erholungsphasen – symbolisiert durch die Kneipe als Ort des Festes – werden für die Piloten mit fortlaufender Kriegsdauer immer kürzer und häufiger durch plötzliche Notfälle unterbrochen; 3. die Fokussierung des Films verschiebt sich vom Kampf der Piloten mit ihrem Vorgesetzten, also von klaren Fronten innerhalb des Gefüges, hin zu persönlichen Tragödien an der Front und somit vom Lager in den Krieg. Wichtiger als der Charakter der Musik – der im Wesentlichen illustrierend ist – erscheint somit ihr Einsatz.

Semantisch gesehen relevanter ist das kennmelodisch verwendete Lied »Indian Revelry«, das unter dem Namen »Stand to your Glasses« bekannter geworden ist. Das 1835 erstmals in einem Buch namens *The Bengal Annual* nachweisbare Gedicht (Wanttaja o. J.) wurde offenbar um die Mitte des 19. Jahrhunderts vertont und ist seither immer wieder als Anti-Kriegslied herangezogen worden (ebd). Es wird oft fälschlicherweise dem irisch-amerikanischen Journalisten Bartholomew Dowling zugeschrieben, wurde aber nach derzeitigem Stand der Forschung wahrscheinlicher vom Beamten William Francis Thomson verfasst (Wanttaja o. J.). Die üblichste Variante des Refrains, die auch in THE DAWN PATROL zu hören ist, lautet:

So stand to your glasses steady!
This world is a world of lies.
Drink to the dead already,
Hurrah for the next that dies!

Gegen Anfang des Films ist der Song fast vollständig zu hören, beginnt als fokussierte *onscreen*-Performance eines einzigen Piloten, wird dann von der Gruppe aufgenommen und zuletzt als kollektiver Gesang in den Hintergrund geblendet. Diese im Film eher seltene Kollektivierungsstrategie umfasst nun ausgerechnet ein Lied, das im vorliegenden Zusammenhang fast eine zynische Lesart erfährt – zumindest aber eine kriegskritische. Die »world of

lies« ist eine, mit der sich die Soldaten der »Dawn Patrol« identifizieren können, da sie sich von ihren Vorgesetzten und stellvertretend von ihrem Vaterland in einem sinnlos erscheinenden Krieg allein gelassen fühlen. Der einzige, allabendlich inszenierte Ausweg ist der exzessive Alkoholkonsum; ausgenommen von der kollektiven Realitätsflucht ist jeweils der Major – anfangs Brand und später Courtney – der alleine trinken muss. Der zweite Einsatz des Songs betont stärker die andere Hälfte des Refrains und verwendet ihn funktional als Untermalung einer Totenwache. Zudem wird der Aspekt der Kollektivierung noch verstärkt, indem auch dem deutschen Kriegsgefangenen der Song beigebracht wird. Einzig sein fehlerhaftes *th* hindert ihn nun noch daran, gänzlich in der »Dawn Patrol« aufzugehen. Scott gilt als tot und Courtney fühlt sich durch den Song provoziert, da er im Zusammenhang des Films offensichtlich Kollektivierung signalisiert und Scotts Individualität im Moment seines vermeintlichen Todes negiert. Somit erfüllt der Song eine doppelte Funktion: Er sorgt einerseits für eine kriegsfilmtypische Kollektivierung der Angehörigen des Geschwaders, die jedoch durch den zumindest kriegsskeptischen Text unterlaufen wird. Diese Kollektivierung hat wiederum eine pragmatische Funktion in der Diegese des Films und wird anhand des Songs diskutiert.

V. Summa

Zuletzt kann man festhalten, dass genau wie der Schwerpunkt des Films auch die Musik immer mehr an die Front verlagert wird – die fortschreitende Zensurierung der Clubmusik, die Kritik an der kollektivierenden Funktion des Songs und nicht zuletzt der vorletzte

Musikeinsatz des Films sind klare Indizien dafür. In einer früheren Kampfszene wird durch schnelle Schnitte, Mehrfachbelichtungen und Anschlussfehler der Krieg als unorganisiert und unkontrollierbar inszeniert – das Zerstören von Montage als *der* ordnenden Instanz des Mediums Film kann metaphorisch dafür gelesen werden. Als nun ein letztes Mal die Musik im Club abgebrochen wird, geschieht dies zuerst durch Fliegerlärm; erst wenige Sekunden später wird auch das Grammophon angehalten. Für eine kurze Zeit stehen die Klänge des Krieges und die Klänge der Heimat zeitgleich im Raum und bilden eine unauflösbare Dissonanz. Erst durch die Beendigung einer Klangspur wird wieder Homogenität hergestellt. Dies bereitet den vorletzten Musikeinsatz vor, der den Kriegslärm mit dem einsamen Gesang eines deutschen Soldaten vermengt und auch hier eine Dissonanz zwischen künstlerischer Ästhetik und zerstörerischer Gewalt erzeugt. Der Soldat singt konsequenterweise anders als die betrunkene Meute in der Kneipe oder auf dem Motorrad – mit ausgebildeter Stimme, in einem zarten Falsett, und das in einer fast surrealen Bildkomposition, vor einem Bunker sitzend und Zeitung lesend. Womöglich ist dies eine letzte visuelle Positionierung des Films, die noch weiter greift als die Integration des deutschen Kriegsgefangenen durch die gemeinsame musikalische Erfahrung: Die Musik wird ultimativ zu einem Gegenpol entwickelt, der – genau wie der Mensch – selbst vom Kriegsgeschehen permanent bedroht wird. Sie repräsentiert in *THE DAWN PATROL* einen ästhetischen, einen friedlichen Alltag, der durch den Krieg außer Kraft gesetzt und potenziell zerstört wird.

Literatur

McCarthy, Todd (1997) *Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood*. Darin: Kap. 6, «A New Dawn». New York: Grove, S. 102–117.

Murphy, Kathleen / Jameson, Richard T. (2006) «You're Goddam Right I Remember» (Interview with Howard Hawks). In: *Howard Hawks: Interviews* (Conversations with Filmmakers Series). Hrsg. v. Scott Breivold. Jackson: University Press of Mississippi, S. 193–250.

Wanttaja, Ron (o. J.) *The Songs They Sang: A World Full of Lies*. Online unter: http://www.bowersflybaby.com/stories/songs/02_lies.html (Stand: 24.06.2015).

Empfohlene Zitierweise

Strank, Willem: No triumph for the underdog? Zur Musik in Howard Hawks' THE DAWN PATROL. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 99–109, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p99-109>.

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.

Krieg und Fliegen: Jerry Goldsmiths Musik zu THE BLUE MAX

Gerrit Bogdahn (Berlin)

1. Einleitung

Als Jerry Goldsmith am 21. Juli 2004 verstarb, brachte das Filmmusikmagazin *Film Score Monthly* eine ausschließlich dem Komponisten gewidmete Ausgabe heraus, in der John Takis unter Anderem die vier seiner Ansicht nach wichtigsten zwischen 1960 und 1969 entstandenen Filmmusiken Goldsmiths benannte, und setzte THE BLUE MAX (USA 1966, John Guillermin) nach A PATCH OF BLUE (USA 1965, Guy Green) auf den zweiten Platz:

If A PATCH OF BLUE was Goldsmith's unquestioned first masterpiece, then THE BLUE MAX (1966) is surely his second. [...] The anti-hero of THE BLUE MAX, Bruno Stachel is virtually transparent; he lusts to be the best pilot in the German Air Force, a rank symbolized by the prestigious »Blue Max« medal – all other concerns are secondary. If anything, Goldsmith's primary theme – an exhilarating musical essay on the thrill and majesty of flight to rival anything by John Williams – serves to convincingly humanize Stachel [...] the music remains intensely personal, chiefly associated with Stachel and his exploits, always informing the audience which aspect of Stachel's personality is presently dominant. This comes across in the finished film in spite of the fact that most of the battle music Goldsmith wrote for the film's elaborate combat scenes – including the astounding six-and-a-half-minute cue »The Attack« – has been removed. (Takis 2004, 29)

Auch wenn in Hinblick auf einige der getroffenen Aussagen Differenzierungen nötig sind, die der folgende Beitrag liefern soll, benennt John Takis in seinem Absatz über die Musik zu THE BLUE MAX mehrere wichtige Aspekte. So bestätigt Goldsmith in seinem Begleittext auf der Plattenhülle zur ersten kommerziellen Veröffentlichung der Filmmusik die stark emotionale Gewichtung seiner Komposition:

Fortunately for me, the action sequences in THE BLUE MAX, beside being brilliant pieces of cinematography contain deep emotional implications which cry for the kind of support that only music can give. The problem was to give emotional sustenance to those individual characters involved in the drama without losing the tremendous scope being projected on the screen. (Goldsmith 1966)

Während John Takis in seinen Ausführungen allein eine musikalische Beziehung zu dem Protagonisten des Films feststellt, fällt auf, dass sich der Komponist in seinem Kommentar auf »individuelle, in das Geschehen involvierte Charaktere« beruft. Musikalische Beziehungen zwischen dem individuellen Innenleben dieser Charaktere und den zeitgleich dargestellten äußeren Umständen der Kampfsituationen herzustellen war jedoch nicht die einzige Herausforderung, vor die sich der Komponist von THE BLUE MAX gestellt sah.

Die Musik in einem Film kann Stellung zu dem auf der Leinwand gezeigten Geschehen beziehen und als quasi-objektiver Kommentar fungieren. Im Falle von THE BLUE MAX sah sich Goldsmith mit visuell beeindruckenden Flugszenen von »kinematografischer Brillanz« konfrontiert, die in drastische Gefechtsszenen eingebunden sind. Nicht selten wechseln sorgfältig choreografierte Einstellungen der Kampfflugzeuge in der Luft mit

Bildern ab, die das blutige Geschehen am Boden einfangen: Körper werden von Bajonetten durchbohrt oder von Explosionen durch die Luft geschleudert, feindliche Soldaten reihenweise im Kugelhagel niedergemäht. Die Drastik der im Film zu sehenden Gewaltdarstellungen korrespondiert mit der zunehmenden Gewichtung des amerikanischen Kriegsfilms zur Darstellung der negativen Auswirkungen des Krieges auf seine Beteiligten in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, die ohne Frage auf die zunehmende öffentliche Empörung der Bevölkerung über den Vietnam-Krieg bezogen werden kann. Nachdem der Kriegsfilm ein wirkungsvolles Propaganda-Instrument zur Zeit des Zweiten Weltkriegs war, mit dem Heldentum glorifiziert werden konnte, wurden nun Auswirkungen von Kriegereignissen auf den Einzelnen in Filmen wie *THE SAND PEBBLES* (USA 1965, Robert Wise) differenziert reflektiert. An die Stelle des aufrechten und tapferen Helden treten moralisch fragwürdige Charaktere wie die titelgebende Figur zu *PATTON* (USA 1970, Franklin Schaffner) oder der Protagonist von *THE BLUE MAX*: Bruno Stachel. (Vgl. Kirgo 2014, 3)

Jerry Goldsmith reagierte im Falle von *THE BLUE MAX* auf die inhaltliche Diskrepanz zwischen den spektakulären Flugszenen und der Brutalität in den Schlachtenszenen, indem er musikalisch deutlich zwischen der ›Magie des Fliegens‹ und der Grausamkeit des Krieges unterschied, wie die nachfolgende Analyse unter Beweis stellen soll. Eine so deutliche Differenzierung gehörte damals nicht zur Norm, wie sich zum Beispiel an Hand der Vertonung von *THE BATTLE OF BRITAIN* (UK/D/USA 1969, Guy Hamilton) nachweisen lässt: Nachdem William Waltons Musik wegen zu geringer Laufzeit abgelehnt wurde, komponierte Ron Goodwin eine Ersatzmusik (Hubai 2012, 91–93). Es ist auffällig, dass beide Komponisten jeweils eine affirmative, durgeschwängerte und durch heitere Märsche

geprägte Filmmusik zu der Verfilmung eines der blutigsten Luftkämpfe des Zweiten Weltkriegs schrieben.¹

Die Actionszenen von THE BLUE MAX qualifizieren sich vor allem durch hohe Schauwerte wie die fast ausschließlich mit echten Flugzeugen gedrehten Luftkämpfe, zwei große Feldschlachten und wirkungsvolle pyrotechnische Effekte. Dennoch ist der Aktionsanteil zumindest während der Flugszenen, die sich durch einen besonders langsamen Schnittrhythmus auszeichnen, überaus niedrig. Die dargestellten Luftkämpfe bieten durch ihre kunstvoll fotografierten Choreografien immense Schauwerte an sich, jedoch wenig filmische Variationsmöglichkeiten.

Als besonders schwierig dürfte sich auch die Montage der beiden zentralen Gefechtsszenen erwiesen haben, in denen parallel Kämpfe auf dem Feld und zur Luft gezeigt werden. Hier galt es zu verhindern, dass die langen Schlachten nicht in unterschiedliche Kampfschauplätze ›auseinander fielen‹, und zusätzlich zu vermeiden, dass der Zuschauer den Überblick verliert.

Um dem vorzubeugen, vertonte Goldsmith diese beiden Schlachten durchgehend und spannte zusätzlich um jede dieser minutenlangen Gefechte durch den Rückgriff auf tradierte Formen einen geschlossenen musikalischen Bogen.

I have written music which has been designed to score the whole of the scene without emphasis on any individual moment or incident. By creating this overall mood I was able to use the more classical means of development and form such as the Passacaglia used in the battle music. (Goldsmith 1966)

¹ Beide Kompositionen sind durch die DVD-Veröffentlichung des Films zugänglich und wurden zeitgleich auf CD veröffentlicht.

Die fast behäbige Inszenierung der übrigen Luftkämpfe konnte der Komponist durch sein Konzept, geschlossene und tradierte Formen zu verwenden, fruchtbar machen. So wird z. B. Stachels erster Einsatz – die Zerstörung eines britischen Observationsballons – von einem Fugenkomplex begleitet. Daraus resultiert hier wie in anderen Fällen auf musikalischer Ebene eine formale Individualität, durch die der Komponist seinen Vorsatz einzuhalten vermochte, eine akustische Duplizierung des Geschehens auf der Leinwand zu vermeiden.

Regisseur John Guillermin schien jedoch mit Goldsmiths konsequenter musikalischer Differenzierung zwischen dem abenteuerlichen und dem kriegerischen Aspekt des Films nicht einverstanden gewesen zu sein, denn 16 der insgesamt 51 Minuten Musik, die der Komponist für THE BLUE MAX aufgenommen hatte, sind in der endgültigen Filmfassung nicht zu hören. Auf mehrere Stücke wurde vollständig verzichtet, viele wurden massiv gekürzt und sind zusätzlich nicht an der von Goldsmith vorgesehenen Stelle zu hören. Die nachfolgende Analyse soll die im Film zu hörenden Versionen der Musik mit der Originalintention des Komponisten vergleichen. Diese ist seit der nahezu vollständigen CD-Veröffentlichung bei Sony Legacy² erstmals zugänglich, die durch die nachfolgenden Ausgaben von Intrada Records³ und La-La Land Records⁴ ergänzt wurde. Durch eine Blu-Ray-Veröffentlichung⁵ mit isolierter Musikspur sowie einem zusätzlichen Audiokommentar von John Burlingame, Julie Kirgo und Nick Redman ist

² Legacy JK 57890, erschienen am 14. März 1995

³ Intrada ISC 120, erschienen am 18. Januar 2010.

⁴ LLLCD 1296, erschienen am 24. Februar 2014.

⁵ Twilight Time TWILIGHT73-BR, erschienen am 11. Februar 2014.

sie seit 2014 erstmals auch mit dem Film zu erleben. Die Partitur liegt im Archiv der JoAnn Kane Music Services, eine aus fünf Sätzen bestehende Suite ist als Partitur für Aufführungszwecke erhältlich. Diese von Goldsmith für Konzerte zusammengestellte Konzertsuite wurde von dem Komponisten für das Album *Suites and Themes*⁶ eingespielt und enthält mit dem *Main Title*, *First Flight*⁷, *The Bridge*, *The Attack* sowie dem *Finale* drei Stücke, die im Film nur stark gekürzt zu hören waren. Auf diese Partitur stützen sich die folgenden musikalischen Analysen⁸, ergänzenden Ausführungen liegen Transkriptionen des Autors zugrunde. Die Titelangaben beziehen sich auf die jüngste Veröffentlichung bei La-La Land Records, Laufzeitangaben sind der Blu-Ray-Veröffentlichung entnommen.

2. *Musikalische Konzeption*

Den Produzenten und Regisseur John Guillermin schwebte für THE BLUE MAX eine ›germanische‹ (Thomas, 1976) Filmmusik vor, sodass sich Jerry Goldsmith bei der ersten Sichtung des Films mit Auszügen aus *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss und der *Götterdämmerung* Richard Wagners konfrontiert sah. (Kirgo 2014, 8) Goldsmith, der dem Prinzip des Temp-Tracks kritisch gegenüber stand, gab zu, dass die Musikauswahl eine wirkungsvolle Verbindung mit den entsprechenden Szenen einging:

⁶ Masters Film Music SRS 2003, erschienen 1988.

⁷ Jerry Goldsmith fasste hier die beiden Titel *First Flight* und *First Victory* zu einem Stück zusammen wie auch bei der ersten LP-Veröffentlichung der Musik.

⁸ An dieser Stelle danke ich Ulrich Wünschel von der Europäischen FilmPhilharmonie für die Zurverfügungstellung einer Ansichtspartitur dieser Suite.

I admit it worked fairly well but my first reaction was to get up and walk away from the job. Once you have heard music like this with the picture, it makes your own scoring difficult to arrive at. It clouds your thinking. (zit. nach Thomas, 1976)

Dennoch nahm er die Herausforderung an und entwarf für den Film eine an der Spätromantik sowie der Kinosymphonik des ›Golden Age‹ orientierte Musik, ohne mit einer Ausnahme direkt auf die Vorbilder Strauss und Wagner zurück zu greifen.

Later, as an inside joke, I included a snippet of the Strauss piece in the score – and some critic pounced me for stealing. You can't win. (Ebd.)

Bei diesem ›Schnipsel‹ dürfte es sich um die markanten Quartschläge der Pauke im ternären Rhythmus zum Schluss des *Main Titles* handeln, die deutlich dem Sonnenaufgang in *Also sprach Zarathustra* (T. 8) entlehnt sind.⁹ Diese sechs Paukenschläge reichen allerdings kaum aus, um hier von einem deutlichen Zitat oder gar einem Plagiat zu sprechen. Die Einschätzung des Komponisten dieser Paukenquarten als ein ›inside joke‹ scheint angemessener.

⁹ Goldsmith setzte eine ähnliche Anspielung auch an das Ende des Vorspanns zu *LOGAN'S RUN* (USA 1976, Michael Anderson), in dem auch auf visueller Ebene *2001: A SPACE ODYSSEY* (USA 1968, Stanley Kubrick) zitiert wird. Alex North hingegen verzichtete auf eine zu deutliche Anlehnung an Strauss in der Behandlung der Pauke bei seiner (abgelehnten) Vertonung des Kubrick-Films.

Bereits die massiven Quarten der Pauke mit der anschließend einsetzenden Orgel zum Ende des Vorspanns von *METROPOLIS* (D 1928, Fritz Lang) von Gottfried Huppertz können als eine Anspielung an die Strauss'sche Tondichtung gedeutet werden.

Mit einer Gesamtlaufrzeit von 51 Minuten und einer Orchesterbesetzung, die bei einigen Stücken mehr als 100 Musiker vereint, schrieb Goldsmith für *THE BLUE MAX* seine bisher aufwendigste Filmmusik, die auch mit ihrem quantitativen Aufwand an die spätromantische Symphonik anknüpft. Eine deutliche Referenz an die teilweise extravaganten Besetzungen der Spätromantik bildet außerdem in einigen Passagen der Einsatz der Windmaschine, die insbesondere von Richard Strauss (*Alpensymphonie*, *Die Frau ohne Schatten*), aber auch Ravel (*Daphnis und Chloe*) eingesetzt wurde und in der Filmmusik bereits 1925 in Gottfried Huppertz' Musik für *ZUR CHRONIK VON GRIESHUUS* (D 1925, Arthur von Gerlach) Verwendung fand.

3. Themen

Die konzeptionelle Strenge der Komposition wirkt sich nicht nur auf die große Form einzelner Stücke aus, sondern auch auf die Themen, denen im Verlauf des Films eine leitmotivische Funktion zukommt. In vielen von Goldsmiths herausragenden Filmmusiken werden Themen meistens aus einer äußerst knappen motivischen Keimzelle gewonnen oder lassen sich auf ein charakteristisches Element zurück führen – eine Praxis, die der Komponist aus den Anfängen seiner Karriere beim Fernsehen übernahm, in der er eine beträchtliche Menge an Musik innerhalb kürzester Zeit für die nächste Folge einer Serie komponieren musste. In seinen Kinomusiken ist diese kompositorische Vorgehensweise jedoch weniger der Ökonomie geschuldet, sondern hebt wichtige inhaltliche Verknüpfungen hervor. *THE BLUE MAX* ist hierfür ein Paradebeispiel.

Insgesamt kann in dieser Musik drei thematischen Gedanken eine zentrale Bedeutung beigemessen werden. Dabei stehen alle drei hauptsächlich mit Bruno Stachel in Verbindung. Das Militär sowie die nationale Zugehörigkeit der agierenden Personen schlägt sich in der diegetischen Musik durch den häufigen Einsatz von Hymnen und Märschen nieder. Abgesehen von Stachel ist keinem Charakter ein eigener thematischer Gedanke zugeordnet. Das im Vorspann etablierte Thema scheint jedoch weniger einer bestimmten Person oder Sache zugeschrieben zu sein, sondern dem Phänomen des Fliegens generell. Diese ausgiebig im *Main Title* vorgestellte Melodie nimmt die Stellung des Hauptthemas ein. Außerdem werden im weiteren Verlauf der Musik je ein Thema für den Protagonisten Bruno Stachel und für dessen Liebesaffäre mit der Baronin Käti von Klugermann etabliert. Stachels Thema sowie das Liebesthema sind jedoch mit dem Haupt- bzw. Flugthema maßgeblich verwandt, wie die nachfolgende Analyse zeigen wird. Betrachten wir anfangs das Hauptthema, das erstmals während des *Main Titles* in T. 15 ff. erklingt.



Abb. 1: *Main Title* Vordersatz

Das periodisch gegliederte Hauptthema beschreibt zu Beginn des Vordersatzes die aufsteigende lydische Skala auf E vom ersten bis zum fünften Ton (der als Wechselton anschließende sechste Ton cis^{'''} der Skala bleibt hier unerheblich), an den sich der Quartsprung zur Tonika e^{'''} anschließt. Dieser langsam emporsteigenden Linie wird durch die in raschen Notenwerten bestrittenen Wechselnoten und Tonumspielungen Eleganz und Leichtigkeit verliehen. Während die bisherige Tonika e^{'''} über zweieinhalb Takte gehalten wird, tritt eine zweite Stimme hinzu, die den harmonischen Raum um D-Dur eröffnet. Die entstehende Polytonalität schlägt sich auch in dem Orgelpunkt nieder, der das harmonische Fundament des Themas bildet: Das in den ersten vier Takten über drei Oktaven aufgespannte E-Dur wird nun zu einem fünftönigen Akkord verdichtet: E, H, fis, a, d', sodass eine polytonale Kombination von E-Dur (ohne die Terz gis) und D-Dur entsteht. Beide Melodiestimmen finden sich im sechsten Takt zusammen und führen im darauf folgenden Takt die Melodie über die Kadenzöne a und h in Oktaven zurück nach E und in den Nachsatz (Abb. 2).

Hier erklingen nun die ersten vier Takte des Vordersatzes nahezu unverändert, der Schritt nach D-Dur wird allerdings mit einem klaren Schnitt vollzogen; die ambivalente Polytonalität weicht einem bitonalen Abschnitt. Nun intoniert die zweite Stimme die ersten vier Takte des Themas in D-Lydisch als Kontrapunkt zu den letzten vier Takten des Nachsatzes in der ersten Stimme, während das oktavierte E mit der Quinte H als Orgelpunkt liegen bleibt. Der Nachsatz führt das Thema jedoch nicht zurück in die erste Stufe, sondern moduliert im letzten Takt nach C, sodass eine erneute Darbietung des Hauptthemas in C-Lydisch anschließen kann. Die Anlage des Themas als eine sich beliebig fortsetzende Fortspinnungsreihe ermöglicht dem Komponisten durch die Wahl der Tonarten und der Instrumentation, es fortwährend neu zu formen.



Abb. 2: *Main Title Nachsatz*

Das Hauptthema übersetzt somit melodisch, harmonisch und rhythmisch mehrere Aspekte des Fliegens in die abstrakteren Ausdrucksmöglichkeiten der Musik. Die teils ambivalente Harmonisierung und die – wenn auch nur kurz auftretende – polytonale Zweistimmigkeit des Themas sorgen dafür, dass dieses nicht nur optisch und akustisch ein stetes Abheben von einer stabilen Basis nachvollziehen lässt, sondern anschließend auch wortwörtlich ›in der Schweben‹ bleibt. Der gleichmäßige Aufstieg des Themas geschieht hauptsächlich in langen Notenwerten und vollzieht eine lange steigende Bewegung wie ein von der Startfläche abhebendes Flugzeug.

Insbesondere der *Main Title* vollzieht auch klanglich einen einzigen gleichmäßig gespannten Bogen, der sich in einem kurzen triumphalen Finale entlädt, und bildet somit eine Analogie zu Stachels Traum von der Fliegerei und das Erreichen seines Ziels nach dem zarten Aufkeimen einer Sehnsucht mit durch Ehrgeiz genährten Erfolg. Die im Vorspann zu hörende Musik nimmt somit die wichtigsten Aspekte der Handlung voraus.

Die ersten anderthalb Minuten des Films sind ohne Musik: Der junge Infanterist Bruno Stachel rettet sich an der Westfront 1916 vor einer feindlichen MG-Salve in einen Schützengraben. Er vernimmt über sich Motorengeräusche und hebt den Kopf. Erst hier erklingt die Einleitung zum Vorspann:

Die zweite Flöte intoniert unisono mit dem Vibraphon, der Harfe und den tremolierenden ersten Violinen die beiden fallenden Quartan h" - fis" - cis" in ganzen Noten und beschließt diese fallende Linie im vierten Takt mit dem h'. Diese vier Töne werden von raschen Oktavsprüngen der ersten Flöte auf der ersten Zählzeit zusätzlich gedoppelt. An das h' des vierten Taktes schließt sich die erste melodische Bewegung in den Flöten, Oboen und Klarinetten an, die sich später als die ersten beiden Takte des Hauptthemas entpuppen. (Die melodische Bewegung besteht aus den Wechselnoten h' - cis" auf dem letzten Achtel von T. 4, die einen Auftakt zur großen Sekunde cis" - dis" bildet, die in halben Noten den fünften Takt gleichmäßig teilt.)

Jerry Goldsmith etabliert in diesen ersten fünf Takten bereits alle wichtigen musikalischen Elemente des Hauptthemas: die Quartan, die später eine wichtige kontrapunktische Funktion erfüllen werden, das Intervall der großen Sekunde, aus dem zu einem großen Teil das folgende Hauptthema gebildet wird sowie die raschen Wechseltöne im Wert der Sechzehntelnoten, die ebenfalls aus der großen Sekunde gebildet werden.

Die ersten vier Takte werden anschließend ab T. 6 noch einmal wiederholt, allerdings nimmt Goldsmith nun die gedämpfte erste Trompete hinzu, die die Oktavsprünge der ersten Flöte als Tonrepetitionen doppelt. Die zu Beginn sehr zart gehaltene Klangfarbe wird also nach dem Einsatz der Oboen zusätzlich durch die gedämpfte erste Trompete verschärft.

Zu Beginn dieser Wiederholung folgt ein Schnitt auf Stachels Rückansicht in der Froschperspektive, die dem Betrachter den Blick auf zwei Kampfflugzeuge am Himmel ermöglicht.

Bei der Parallelstelle zu Takt vier wird die von der Trompete eingeführte Tonrepetition von den Celli zusammen mit dem ersten und zweiten Horn übernommen, während in den Oboen und der Trompete der Vordersatz des Hauptthemas in H-Lydisch erklingt.

Zeitgleich zu diesen vier Takten erfolgt eine Nahaufnahme auf Stachels Gesicht, den der Anblick der Flugzeuge offensichtlich fasziniert. Es folgt der Vorspann über verschiedene Einstellungen von Kampfflugzeugen, die ihre Kreise am Himmel ziehen. Guillermin geizt bereits hier nicht mit Schauwerten und nutzt die Möglichkeiten des Cinemascope-Formats voll aus.

Synchron zum Beginn des Vorspanns intonieren die ersten Violinen das Hauptthema nun in E-Lydisch, von den lang gehaltenen Tönen e', h', e" der Trompeten II und III (ohne Dämpfer) durchzogen. Die Harfe intoniert zusammen mit dem Vibraphon und der Röhrenglocke eine fallende Quartbewegung, während sanft die Hörner und Posaunen mit E-Dur einsetzen und die Bässe, Celli und Violen den Orgelpunkt mit dem dreifach oktavierten E über die folgenden vier Takte halten, der sich ab T. 19 zum Fünftonklang E, H, fis, a, d' verdichtet.

Auf die zweite Zählzeit desselben Taktes setzen die zweiten Violinen mit dem Quintsprung d" - a" ein und führen das Thema zusammen mit den ersten Violinen in den Nachsatz.

Indem er das Thema in die Violinen legt, erzielt Goldsmith einen hellen und sanften Klang, dem die ganzen Noten der Trompeten einen zusätzlichen

Glanz verleihen wie auch der Einsatz des Vibraphons, der Harfe und der Röhrenglocken. Dass der Orgelpunkt in den ersten vier Takten des Vorder- und Nachsatzes von den Hörnern und den Posaunen in leiser Dynamik mit den Streichern gespielt wird, verstärkt den vollen, aber gleichzeitig auch weichen und warmen Klangeindruck.

Anschließend folgt eine erneute Darbietung des Hauptthemas, dieses Mal in C-Lydisch. Mit schweren Schlägen in c markiert die Pauke die halben Noten. Die Celli spielen mit den Fagotten ternäre Dreiklangsbrechungen über C-Dur während während das Thema von den sechs Hörnern gespielt und nach vier Takten von den ersten beiden Trompeten übernommen wird. Hier changieren die Dreiklangsbrechungen der Celli und Fagotte zwischen C-Dur, B-Dur und g-Moll und nehmen damit die harmonische Ambivalenz des Orgelpunkts aus den Parallelstellen auf. Die Hörner übernehmen wieder den Beginn des Nachsatzes und wechseln nach vier Takten erneut in den Themenkopf, dieses Mal eine Stufe tiefer und als Kontrapunkt zum Nachsatz, der nun von den Flöten, Oboen, Violinen und Violen intoniert wird.

Der Vorrang des Blechs, die wuchtigen Schläge der Pauke und die wogenden Akkordbrechungen der Celli und der Fagotte verleihen dieser Wiederholung zusammen mit den lang gehaltenen strahlenden Tönen der Streicher einen erhabenen Anstrich. Im Nachsatz moduliert das Thema nach As-Dur (hier erklingen zum ersten Mal die ›Zarathustra-Schläge‹) und leitet in eine neue Passage ein, in der die hohen Streicher und Holzbläser einen über drei Oktaven gespannten getrillerten As-Dur-Akkord halten und sich immer wieder mit kurzen Quasi-Glissandi über Es-Dur, f-Moll und Es-7 ohne Grundton in einer Sechzehnteltriole nach As-Dur aufschwingen. Diese Quasi-Glissandi werden außerdem von der Harfe verstärkt, Triangel und

Tamburin treten hinzu, was dieser kurzen Passage zusätzlich eine schillernde und ›luftige‹ Klanglichkeit verleiht. Somit werden neben der diastematischen Gestaltung des Themas und den harmonisch ambivalenten Abschnitten auch klanglich starke Assoziationen ans Fliegen geweckt. An dieses strahlende As-Dur schließt eine kurze (Stretta-)Coda in Form einer Verknappung des Hauptthemas im ganzen Orchester an, die in F-Dur beginnt und über G-Dur nach A-Dur moduliert. Die energischen Triolen auf der Quinte a-e der Pauke bringen den *Main Title* zu einem triumphalen Ende.

Während dieser zwei Filmminuten vollzieht sich in der Filmhandlung ein Zeitsprung von zwei Jahren. Zum Ende des Vorspanns erblicken wir ein Flugzeug, das einen feindlichen Flieger verfolgt und trifft. Die Kamera folgt dem Sturz des getroffenen Flugzeugs und bald werden im Vordergrund am unteren Bildrand erschöpfte und verwundete deutsche Soldaten sichtbar. Analog zum Beginn des Films (›1916 / Western Front‹) gibt auch hier eine Texteinblendung Informationen über Ort und Zeit der Handlung kund: ›1918 / France / Behind the German Lines‹. Ein Auto bahnt sich den Weg durch die sich mühsam vorwärts schleppenden erschöpften Soldaten: Bruno Stachel, nun Leutnant des Jagdgeschwaders, wird zu seinem neuen Stützpunkt chauffiert.

Der Absturz des Flugzeugs nach dem Ende des Vorspanns bleibt ohne Musik. Diese setzt erst kurz nach dem Aufblenden der Jahreszahl ›1918‹ ein und hält die gesamte Szene an, bis sie beim Eintreffen des Gefährts am Stützpunkt des Jagdgeschwaders endet. Jerry Goldsmith etabliert hier das Thema für Stachel, welches im weiteren Verlauf des Themas stets im Zusammenhang mit Stachels Ambitionen als Pilot erklingt.¹⁰

¹⁰ John Takis bringt dieses Thema mit der Grausamkeit des Krieges in Verbindung:

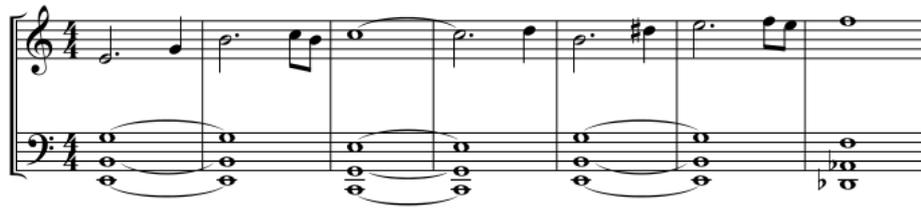


Abb. 3: Stachels Thema

Stachels Thema weist bereits auf den ersten Blick durch das binäre Taktmaß und den aufsteigenden Charakter eine Verwandtschaft mit dem Flug- bzw. Hauptthema auf. Es wird allerdings nicht mehr aus den Tönen einer Skala gebildet, da die Intervalle nun teilweise zu Terzen erweitert wurden, sodass die melodische Linie hauptsächlich aus Moll-Dreiklangsbrechungen gebildet wird. Eine besonders starke Verknüpfung mit dem Hauptthema entsteht durch die Ähnlichkeiten der Rhythmik, insbesondere durch die Wechselnoten, die nach dem jeweiligen Zielton streben. Analog zu den Intervallen sind auch die Notenwerte gedehnt.

Stachels Thema ist aus einer leicht modifizierten Sequenz gebildet, die sich harmonisch immer weiter in die Höhe zu schrauben scheint, so wie auch das Hauptthema durch seine modulierende Harmonik in immer neue Wiederholungen seiner selbst in anderen Tonarten münden kann. Allerdings ist Stachels Thema harmonisch durchgehend gefestigt. Die schwebende, polytonale Veranlagung des Hauptthemas an gewissen Stellen ist der

»[T]he dirge-like theme that speaks to the darker side of war and obsession.« Eine Deutung, die oberflächlich Sinn ergibt, aber nicht darauf eingeht, dass dieses Thema insbesondere in Szenen erklingt, in denen Stachel außerhalb von kämpferischen Handlungen gezeigt wird. Takis behält mit seiner Deutung aber insofern Recht, als sich diese Grausamkeit des Krieges als Konsequenz von Stachels rücksichtslosen Handlungen manifestiert.

grimmigen Moll-Harmonik gewichen, die Stachels Ehrgeiz musikalisch reflektiert. Dennoch wird durch die Verbindungen zum Hauptthema seine besonders starke Beziehung zur Fliegerei rhythmisch und melodisch deutlich eingefangen.

Stachels ehrgeiziges Vorgehen bringt ihm zwar Kritik bei seinem direkten Vorgesetzten Hauptmann Otto Heidemann ein, doch General Baron von Klugermann sieht in dem jungen erfolgreichen Piloten das Potential für einen neuen nationalen Helden, den das Volk dringend braucht. Stachel beginnt eine Affäre mit Klugermanns Frau Käti, und verschärft damit den Konflikt zwischen ihm und seinem größten Kontrahenten Willi von Klugermann, dem Neffen des Barons, der offensichtlich selbst ein Verhältnis mit seiner jungen und attraktiven angeheirateten Tante unterhält.

Jerry Goldsmith komponierte für die Beziehung zwischen Stachel und Baronin Käti von Klugermann ein Liebesthema, das in vier Szenen eine prominente Stellung einnimmt. Eingeführt wird es als quasi-diegetische Musik während eines Empfangs bei von Klugermanns in Berlin, zu dem Stachel geladen ist. Gespielt vom Solo-Klavier geht es nach einer halben Minute im Gesprächslärm der zahlreichen Gäste unter. Bei der ersten intimen Begegnung zwischen Stachel und der Baronin in der Nacht nach dem Empfang erklingt es in der zarten Besetzung des Klaviers mit dem Vibraphon und der Harfe, bevor es von den Streichern übernommen und voll ausgespielt wird. Außerdem ist das Liebesthema nach Brunos Geständnis zu hören, in dem er Käti eröffnet, dass Willie von Klugermann nicht im Kampf gestorben, sondern bei einem Wettfliegen gegen Stachel verunglückt ist. Zum letzten Mal erklingt es während Käti von Klugermanns Bitte an ihren Geliebten, mit ihm in die Schweiz zu ziehen, und verstummt für immer mit Stachels Absage.



Abb. 4: Liebesthema

Das Liebesthema ist eindeutig dem Themenkopf des Hauptthemas entlehnt. Dessen Metrum ist hier zu einem Dreivierteltakt verkürzt und die Sechzehntelnoten der Wechseltöne des Hauptthemas, die während Stachels Thema in Achtel gestreckt wurden, erklingen nun als eleganter Triolenschlenker. Auch melodisch gibt es Übereinstimmungen zwischen beiden Themen wie die sich hauptsächlich in Sekundintervallen vollziehende Fortschreitung und der durch das Mixolydische erzielte modale Charakter, den sich das Liebesthema mit dem lydischen Hauptthema teilt.

Durch die festgestellten Parallelen innerhalb der unterschiedlichen Parameter der drei Themen werden inhaltliche Verknüpfungen der Filmhandlung musikalisch hervorgehoben. Die Themen fangen nicht nur wichtige Aspekte der ihnen zugeordneten Inhalte und Personen ein, sondern bestätigen auch darüber hinausweisende Zusammenhänge. So ist Käti von Klugermann als Person für Stachel nicht von Interesse. Stachels Affäre mit ihr scheint hauptsächlich motiviert, um Willie von Klugermann zu beleidigen: Wie auch als Pilot möchte Stachel dem adligen Konkurrenten als Frauenheld den Rang ablaufen und Käti ist für ihn nichts weiter als eine Trophäe wie der blaue Max. Dass sich in den Kernelementen des

Liebesthemas markante melodische, rhythmische und harmonische Wendungen aus dem Flug-Thema sowie dem für Stachel selbst niederschlagen, ist somit eine logische Konsequenz, die sich aus den inhaltlichen und charakterlichen Konstellationen ziehen lässt und von Goldsmith musikalisch übertragen wurde.

4. *Originalintention vs. Filmversion*

Die ›Magie des Fliegens‹ wird während des Vorspanns noch mit einer sich teils in der Schweben befindenden Harmonik, dem häufigen Einsatz warmer Klangfarben, metallener Perkussion für einen weiteren ›schillernden‹ Effekt und Trillerfiguren sowie schließlich eine durch kräftige Hornklänge und wuchtige Paukenschläge erzielte Überhöhung des Fluggefühls musikalisch eingefangen. Sämtliche Passagen, die wie der *Main Title* gestaltet sind, wurden im Film belassen. Teilweise forderte Regisseur Guillermin sogar, dass einige Passagen durch eine nahezu 1:1-Übernahme des *Main Titles* ersetzt werden, wie sich an Hand der Partitur und den erhaltenen Aufnahmen nachweisen lässt.

Eine vollständige Analyse würde den Rahmen dieser Veröffentlichung sprengen. Zu Vieles könnte nur angedeutet werden oder müsste unerwähnt bleiben. Auf den folgenden Seiten sollen daher die drei im Film massiv veränderten und gekürzten Stücke *First Flight*, *The Attack* und *The Bridge* in ihrer ursprünglichen Form musikalisch analysiert und auf den Filmzusammenhang hin gedeutet werden. Anschließend sollen diese ursprünglich von Goldsmith intendierten Fassungen dem modifizierten Einsatz der Musik innerhalb des fertigen Films gegenübergestellt werden,

um zu untersuchen, inwiefern sich die Eingriffe während der Postproduktion auf die jeweiligen Szenen auswirken.

4.1. *First Flight*

Diese Actionszene zeigt Bruno Stachels ersten Einsatz: Zusammen mit seinem Kameraden Fabian soll er einen britischen Observationsballon zerstören. Die Musik setzt ein, als die beiden Maschinen über die Startfläche rollen.

Ein siebentaktiger Vorhang eröffnet das Stück in schnellem *alla breve*: Über einen Triller auf e" der Violinen erklingt in der gedämpften Trompete kurz das Hauptthema, verliert sich aber in den hellen Ornamentierungen der Flöten, Oboen, Klarinetten, des Xylophons und des Klaviers. Diese sieben Takte begleiten den Start von Stachels Maschine. Bei der ersten Totale auf die immer höher steigenden Flugzeuge erklingt strahlend das Hauptthema in den Hörnern, vorangetrieben von synkopischen Rhythmen der Streicher und umrahmt von ausgreifenden Harfenglissandi.

Eine an die Streicherrhythmen angelehnte Fanfare der vier Trompeten moduliert nun nach G und leitet zu einer Wiederholung des Hauptthemas über: Rasche auf- und absteigende Kaskaden der Celli und Bässe tragen nun das von den Violinen in G-Lydisch intonierte Thema.

Nach der furiosen Eröffnung und der kräftigen Darbietung des Themas mit treibender Begleitung fängt Goldsmith an dieser Stelle für eine kurze Zeit die *cantabile*-Stimmung des *Main Titles* ein, das Adrenalin vor dem ersten Kampfeinsatz weicht dem erhebenden Gefühl des Fliegens. Schließlich mischen sich auch die Flöten mit den Oboen und Klarinetten in den hellen Streicherklang, das tiefe Blech kommt hinzu und die Hörner lassen mit den

Trompeten erneut die Fanfarenfigur anklingen. Das Thema wird nun nach B-Dur moduliert und endet mit einem kurzen Schlussakkord, zu dem sich synchron der Schnitt zum britischen Observationsballon vollzieht, der nun in Sichtweite ist.

In der Musik schwindet jeder Anklang an Erhabenheit, Abenteuer und Zuversicht. Stattdessen tragen die Celli – verstärkt durch die Bässe und Fagotte – ab Takt 41 im Fortissimo ein Actionthema vor, das eindeutig dem Hauptthema entlehnt ist, wie sich insbesondere an der rhythmischen Gestaltung erkennen lässt.



Abb. 5: Action-Fuge (*First Flight* T. 41–47)

Dieses Actionthema übernimmt die Rolle des Dux innerhalb des nun folgende Fugenkomplexes. Nach sieben Takten (T. 47) setzen die Violen mit dem Comes in der Oberquinte ein und nach zehn weiteren (T. 57) die ersten Violinen. In T. 66 übernehmen die Flöten, Oboen und Klarinetten zusammen mit dem Klavier das Actionthema, während nacheinander in den Hörnern und Trompeten Fragmente des Hauptthemas erklingen.

Als die britischen Soldaten auf die beiden deutschen Flugzeuge zu schießen beginnen, wird in T. 73 der Fugenkomplex von einer dissonanten

Akkordfolge der Trompeten und Posaunen unterbrochen, die ebenfalls auf dem Fugenthema basiert. Dieses klingt anschließend in den tiefen Streichern zusammen mit den Fagotten, Posaunen und der Tuba und dem Klavier an – nun rhythmisch gestreckt – und wird erneut von der Akkordfolge unterbrochen. Anschließend intonieren die Fagotte mit den Posaunen, der Tuba, dem Klavier, den Celli und Bässen wieder das Fugenthema und erneut wird es von der nun erweiterten Akkordfolge im ganzen Orchester gestört.

Musikalisch wird in diesen Takten nachvollzogen, was sich auf der Leinwand abspielt, ohne in bloßes Mickey-Mousing abzufallen. Wie das Geschützfeuer der deutschen Kampfflieger sich mit den Gewehrschüssen der britischen Bodentruppen abwechselt, so behaupten sich in der Musik das Fugenthema und die dissonanten Akkordfolgen gegeneinander. Die Unerbittlichkeit und Verbissenheit schlägt sich in dem stoischen unveränderten Einsatz des Fugenthemas ebenso nieder wie in der steten Erweiterung der Akkordfolge, die auch von immer mehr Instrumenten bestritten wird.

Als schließlich der Observationsballon in einem Feuerball explodiert, reagiert die Musik mit einem brachialen Tamtam-Schlag, der in eine Reprise des Hauptthemas überleitet.

Die Pauke hämmert unisono mit dem Klavier durchgehend auf die erste Zählzeit das d, unterstützt von den Fagotten, Celli und Bässen, die diesen Ton oktaviert als ganze Noten halten. Darüber erhebt sich in den Klarinetten und Hörnern das Hauptthema in D-Lydisch, acht Takte später setzen die Trompeten und Violen ebenfalls mit dem Hauptthema ein. Bei dieser kanonischen Überlappung entstehen deutliche Reibungen (wie in T. 97 e 'fis' gegen das d des Orgelpunktes). Weitere acht Takte später erklingt das Thema zusätzlich unisono in den Flöten, Oboen und Klarinetten sowie den

Violinen, Violen und Celli, sodass sich das kontrapunktische Geflecht der drei Hauptthemeneinsätze nicht nur verdichtet, sondern zusätzlich harmonisch verschärft wird.

Auch wenn das Thema nun in hoher Lage und der ursprünglichen Instrumentation des *Main Titles* erklingt, so erlangt es zu keinem Zeitpunkt die Schwerelosigkeit desselben – insbesondere der Orgelpunkt auf D zieht das Thema stets wieder nach unten und setzt die harmonische Ambivalenz des *Main Titles* außer Kraft.

Die Musik endet mit einem massiven Schlussakkord, als in einiger Entfernung britische Kampfflugzeuge auftauchen.

First Flight ist in dieser ursprünglichen Fassung bereits das zweite Musikstück¹¹, das nicht im Film zu hören ist. Statt der energetischen Eröffnung forderte Guillermin einen weiteren Einsatz des *Main Titles*. Goldsmith kam dieser Forderung nach und ersetzte den Start und Anflug der beiden deutschen Piloten durch eine neue Präsentation des Hauptthemas, die fast mit der zweiten, majestätischen Wiederholung des Hauptthemas im *Main Titles* (T. 31–57) identisch ist. Der nachfolgende Fugenkomplex wurde vollständig aus der Filmfassung entfernt.

Der anschließende Luftkampf, den Fabian nicht überlebt, aus dem Stachel jedoch als Sieger hervorgeht, bleibt unvertont. Die Musik setzt ein, nachdem Stachel den letzten britischen Flieger abgeschossen hat und eine Siegesrolle über dem brennenden Wrack vollzieht.

¹¹ Nach *A Pretty Medal*, das Stachels Betreten seines neuen Zimmers und den anschließenden Dialog mit Willie von Klugermann begleiten sollte.

Das von den Violinen vorgetragene Hauptthema legt sich hier in B-Lydisch über einen sanften Orgelpunkt der tiefen Streicher und die Tongirlanden der Flöten, Oboen und Klarinetten. Die harmonische Ausweichung nach As-Dur wird mit einem Beckenschlag und dem sirrenden Klang der Windmaschine gekrönt. Anschließend führt eine Kadenz der Hörner und Trompeten das Thema zurück nach B-Dur.

Die an der Musik für diese Sequenz vollzogenen Eingriffe während der Postproduktion haben erhebliche Auswirkungen. Durch den Ersatz der originalen Eröffnung von *First Flight* mit einer Reprise des *Main Titles* und die Entfernung des kompletten Fugenkomplexes ist in den ersten 20 Minuten das Hauptthema (unter Berücksichtigung von *First Victory*) in seiner ursprünglichen sanften oder majestätischen Erscheinung insgesamt dreimal zu hören, ohne von den schrofferen Momenten während des Angriff der deutschen Piloten auf den Observationsballon ›getrübt‹ zu werden. Demnach wird in der Filmfassung musikalisch bisher nur der affirmative Aspekt des Fliegens hervorgehoben.

4.2. *The Attack*

In der ersten der beiden großen Schlachtenszenen geht die deutsche Infanterie gegen britische Bodentruppen vor und wird vom Fluggeschwader gedeckt, bis es in einen Luftkampf mit britischen Kampffliegern verwickelt wird. Nach der Fuge in *First Flight* handelt es sich bei dem Stück *The Attack* um einen weiteren Rückgriff auf eine tradierte Form. Zwar bezeichnet John Burlingame während des Audiokommentars (0:54:50) zur Musik auf der Blu-Ray-Veröffentlichung des Films dieses Stück als eine Passacaglia und bezieht sich damit wahrscheinlich auf die Ausführung

Goldsmiths¹², dennoch trifft diese Bezeichnung auf *The Attack* nicht zu, da das stets wiederkehrende Thema nicht durchgehend präsent ist und außerdem fast nie im Bass erklingt. Somit handelt es sich bei diesem Stück eher um eine Chaconne¹³. Laut Jeff Bond (2014, 28) war *The Attack* allerdings auch auf der ersten LP-Veröffentlichung der Musik zu THE BLUE MAX »inkorrekt als Passacaglia« betitelt. Die von Goldsmith benannte Passacaglia findet sich in *Retreat II*, das die zweite Hälfte der anderen großen Schlachtsequenz begleitet und mit dem stets durchgehenden Thema im Bass und dem daraus resultierenden statischen Charakter die entsprechenden Formvorgaben nahezu vorbildhaft erfüllt.

The Attack eröffnet mit einer dissonanten und sich rhythmisch komplementär ergänzenden Figur in den Posaunen und der Tuba, die im weiteren Verlauf des Stücks eine gliedernde Funktion erfüllt.

The image shows a musical score for two parts: 'Pos. I & II' (top staff) and 'Pos. IV & Tuba' (bottom staff). The music is in 4/4 time and consists of two measures. The top staff features a series of chords and notes, with slurs and triplets. The bottom staff features a more rhythmic, triplet-based pattern. A forte (f) dynamic marking is present at the beginning of the bottom staff.

Abb. 6: *The Attack* Takt 1–2

¹² Vgl. S. 4

¹³ Für diesen Hinweis danke ich Jonas Uchtmann, Düsseldorf.

Anschließend schwingen sich die Violinen zu einem lang ausgehaltenen Triller auf, der mit der rasch repetierten Tonfolge c'''-g"-f"-c" in den Flöten, dem Glockenspiel und dem Klavier um eine schillernde Klangfarbe bereichert wird. Währenddessen schmettern die Hörner und Trompeten eine Fanfare, die Fragmente des Hauptthemas enthält. Diese ersten sechs Takte werden – einen Ganzton höher sequenziert – wiederholt und begleiten den Start des deutschen Jagdgeschwaders. Es folgt ein Schnitt auf einen der deutschen Schützengräben, in denen die Infanterie verharrt. Hier erklingt zwei Takte lang ein prägnanter Marschrhythmus in der kleinen Trommel, gestützt von der durchgehend in halben Noten intonierten kleinen Terz fis - a der Pauke.¹⁴

Nachdem der Trommelrhythmus in einem decrescendierenden Wirbel erstirbt, setzen die vierfach geteilten Celli mit den zweifach geteilten Bässen ein und lassen eine Akkordfolge in ganzen Noten erklingen. Parallel dazu wird zu einer Totalen der sich nähernden deutschen Flieger geschnitten. Durch die Akzente auf jeder Note bekommt diese Akkordfolge neben der Instrumentierung im tiefen Register der Streicher, deren Klang zusätzlich vom Klavier durchsetzt wird, einen entschlossenen Charakter. Nach dem harschen Ausbruch des Blechs zu Beginn des Stücks erzielt Goldsmith durch den dynamischen Kontrast von der durchweg in lauter Dynamik notierten Eröffnung zum Mezzopiano der Celli, Bässe und des Klaviers eine zusätzliche Spannung.

In T. 19 setzt erneut die kleine Trommel mit der Pauke ein. Die Harmonik wechselt zwei Takte später nach d-Moll zu einer dreitaktigen Steigerungspassage, die wieder in die aggressive Blechfigur aus dem ersten

¹⁴ Jerry Goldsmith strich diese beiden Takte bei der Neueinspielung auf dem Album *Suites and Themes*.

Takt mündet und in die erste vollständige Darbietung eines neuen Themas überleitet, zu dem die deutsche Infanterie den Angriff beginnt.

Das folgende, sich über insgesamt 16 Takte erstreckende Thema wird aus kurzen Motivzellen gebildet, die hauptsächlich aus engen Intervallen wie großen und kleinen Sekunden sowie kleine Terzen bestehen und teils komplett sequenziert oder leicht modifiziert in unterschiedlichen Kombinationen auftreten. Die stark chromatische Melodieführung gewinnt durch die häufig stark synkopierte Rhythmik einen unerbittlichen Charakter, der durch die Spielanweisung »Molto Pesante« insbesondere bei den schnell aufeinander folgenden Tonrepetitionen zusätzlich verstärkt wird.

Molto pesante
Vln I & II div.
ff

Abb.7: Actionthema aus *The Attack* (T. 25–40)

Die zugehörige Basslinie wird von den Fagotten zusammen mit den Celli und Bässen bestritten und bildet zu Beginn einen sich über acht Takte erstreckenden Orgelpunkt auf d und gewinnt in der zweiten Hälfte des Themas an kontrapunktischer Qualität.

Nach dem ersten vollständigen Durchlauf des Themas setzen erneut die Posaunen und die Tuba mit ihrer aggressiven Figur ein, auf die sich die Klarinetten und Flöten zu einer langen Linie aus Tonumspielungen in raschen Sechzehnteltriolen aufschwingen. Die Folge der brutalen Bläserattacke und der hellen Holzbläserklänge erinnert an die Eröffnung dieses Stücks. Drei Takte nach den tiefen Blechbläsern setzt erneut das Thema ein, über das sich nun eine lange Linie aus gehetzten Sechzehntelfiguren der Flöten und Klarinetten als Kontrapunkt erstreckt.

Goldsmith verzichtet während beider Durchläufe des Themas auf das Blech und erzielt alleine mit den Holzbläsern und Streichern sowie der kleinen Trommel eine aggressive Atmosphäre. Umso wirkungsvoller ist dann der Einsatz der Trompeten, Posaunen und der Tuba (T. 61) im Anschluss an den zweiten Durchlauf des Themas, während sich die Flöten, Oboen, Klarinetten mit den Violinen und Violen vereinen und die hektischen Sechzehnteltriolen weiter in die Höhe treiben. Hier erklingt nun im Blech schwer und getragen Stachels Thema.

Parallel zu dem Einsatz der Blechbläser eröffnet das Fluggeschwader das Feuer auf die britischen Truppen, die von dem Kugelhagel wortwörtlich niedergemäht werden.

Die hohen Holzbläser halten mit den Violinen und Violen ihre spitzen chromatischen Figuren für zwei Takte über Stachels Thema hinweg aus, bevor ihr Spiel jäh abreißt und innerhalb eines Taktes über fünf Oktaven in die Tiefe stürzt.

Hier folgt nun die dritte Durchführung des Themas in brachialem Gewand von den Celli und Bässen zusammen mit den Posaunen, während Infanterie und Kampfflieger den Angriff fortsetzen. Die Pausen werden teilweise durch brutale Schläge der Pauke und der großen Trommel gefüllt. Nach drei

Takten stört allerdings die aggressive Eröffnungsfigur der tiefen Blechbläser aus dem ersten Takt das Thema. Diese Blechfigur wird zweimal sequenziert, bevor erneut die Flöten, Oboen und Klarinetten mit den Violinen mit einer flirrenden Linie einsetzen, während sich im Film die deutschen Soldaten ihren Weg mit dem Bajonett durch die britischen Truppen bahnen.

Hier erklingt ein zweifacher Ruf der Hörner, der aus einem in kleinen Terzen gedoppelten Oktavsprung besteht. Unter den zweiten Hornruf schieben sich die tiefen Streicher mit den ersten zwei Takten des Themas. Anschließend löst sich ein sich zu einem Cluster verdichtender Akkord der Trompeten und Posaunen nach a-Moll auf.

Anschließend entdeckt Willi von Klugermann britische Kampfflugzeuge. Als sich nun ein Luftkampf entspinnt, setzt nach einem zweitaktigen Intermezzo des Schlagwerks das Thema dreimal in der Bassklarinetten, den Fagotten und Hörnern zusammen mit den Celli und Bässen an und wird jedes Mal von der aggressiven Figur der Posaunen und der Tuba unterbrochen. Während des zweiten und dritten Einsatzes des Themas intonieren die Flöten, Oboen und Klarinetten zusammen mit den Violinen und Violen eine lang gezogene kontrapunktisch angelegte Linie, die durch den Einsatz von Triolen und Überbindungen an das Hauptthema erinnert.

Nach dem dritten Abbruch des Themas setzen die Holzbläser mit den Violinen und Violen erneut zur kontrapunktischen Linie an, werden aber ebenfalls vom tiefen Blech gestört, das dieses Mal Verstärkung von den Trompeten bekommt. Die Flöten, Oboen und Klarinetten vollziehen mit den Violinen und Violen einen raschen Sturz über zwei Oktaven, um ebenso rasch in die Höhe zu schießen und leiten so zu einer vollen Darbietung des Hauptthemas der Hörner und Trompeten über, als ein britischer Flieger

seinen Angriff auf Stachel startet und von diesem abgeschossen wird. Die Musik versagt sich allerdings jede Leichtigkeit und jeden Triumph. Der sanften Instrumentation aus dem Vorspann ist nun das forcierte Spiel der Blechbläser gewichen, an die Stelle der majestätischen ›Zarathustra-Schläge‹ ist nun der aggressive Marschrhythmus getreten. Die in Sekunden fallende Bewegung der Streicher und Holzbläser erzeugt schroffe Reibungen mit dem aufsteigenden Thema, das sich zusätzlich in einer verschobenen Kadenz in ein fast erzwungen wirkendes und somit kraftloses C-Dur auflöst, während von dem abstürzenden Flugzeug zur Tafel geblendet wird, auf der die Abschüsse der einzelnen Piloten verzeichnet werden.

Das über fünf Minuten lange Stück, das für die vollständige Vertonung des Angriffs und den anschließenden Luftkampf konzipiert war, ist formal deutlich gegliedert. Einzelne Formabschnitte werden meistens durch die eintaktige aggressive Figur der Posaunen und der Tuba voneinander deutlich getrennt. Das 16 Takte anhaltende Actionthema ist ab dem Angriff bis zur Mitte des Stücks (und somit der Schlacht) fast durchgehend präsent und wird anschließend von Stachels Thema abgelöst. Die stete Steigerung, die das Thema durch die Erhöhung der Lage und den in der Wiederholung hinzu tretenden Kontrapunkt erfährt, entlädt sich während des ersten Feuers der Kampfflugzeuge in Stachels Thema, an das sich ein konfligierendes Moment zwischen dem Actionthema und der Bläserattacke anschließt, aus der sich schließlich eine von dem vorangegangenen Konflikt gezeichnete Variation des Hauptthemas hervortut.

Auch zu *The Attack* komponierte Goldsmith wie bereits zu *First Flight* nachträglich eine alternative Eröffnung, die sofort mit dem markanten Marsch des Schlagwerks eröffnet und den Start des Geschwaders mit einer großorchestralen Ausgestaltung von Stachels Thema begleitet um beim

Angriff der Infanterie an die ursprüngliche Version anzuschließen.

Im Film entfällt über die Hälfte des fünfeinhalbminütigen Stücks. Der Start des Geschwaders und der Kampf der Bodentruppen bleibt völlig ohne Musik. Diese setzt mit der alternativen, auf Stachels Thema basierenden Eröffnung drei Minuten später als intendiert ein, als von Klugermann die feindlichen Kampfflugzeuge sichtet. Nach der Eröffnung wird sofort zum Einsatz des Hauptthemas geschnitten, das sich nun zwar am von Goldsmith vorgesehenen Platz im Film befindet, durch das Entfallen des vorher gegangenen musikalischen Konflikts jedoch aus dem Kontext gerissen ist. Durch den Verzicht auf das chromatisch und synkopisch geprägte Actionthema und den völligen Wegfall der eintaktigen Bläserattacke ist dieser Torso des Stücks durch die durchgehende Präsenz von Stachels Thema und des Hauptthemas deutlich positiver aufgeladen als die vollständige, formal komplexer angelegte Originalversion des Stücks.

4.3 The Bridge

The Bridge begleitet mit dem Flugwettkampf zwischen Bruno Stachel und seinem ärgsten Konkurrenten Willi von Klugermann eine weitere zentrale Szene des Films.

Nach einem erfolgreich überstandenen Luftkampf Stachels und Willi von Klugermanns gegen britische Kampfflieger macht von Klugermann eine Siegesrolle über Stachels Flugzeug.

Hier setzen die Violen mit einem auf dem d' intonierten Rhythmus im 6/8-Takt ein. Unterstützt werden sie von den gezupften zweiten Violinen, die unisono mit dem Marimbaphon und der Harfe die schweren Zählzeiten des Taktes ebenfalls mit dem d' markieren. Das Taktmaß wird zusätzlich von der

regelmäßig erklingenden Quarte A - d der Pauke bekräftigt. Ab dem fünften Takt setzen die Celli mit der Quinte D - A ein und die gedämpften Hörner intonieren zu dritt den synkopisch rhythmisierten Quintruf e' - h'. Wie auch im *Main Title* werden zwei tonale Räume parallel zueinander eröffnet, bevor die ersten Violinen vier Takte später mit einem über drei Takte ausgehaltenen d'' einsetzen, aus dem sich schließlich das Hauptthema in einer tänzerischen Variante entspinnt. Der mit den Violinen einsetzende Schellenkranz, der den Rhythmus der Violen teilweise komplementär ergänzt, unterstützt zusätzlich die tänzerische Komponente.

Durch die sehr durchsichtige Instrumentation und den überwiegenden Anteil der leeren Quinten grenzt sich die Musik deutlich von der Klanggewalt und der chromatisch verzerrten Harmonik von *The Attack* ab. Hier steht deutlich der persönliche Konflikt im Vordergrund, der für die beiden Männer Anlass eines abenteuerlichen Wettstreits ist, den beide fast wie ein Spiel auffassen.

Willi von Klugermann entdeckt eine Brücke, die über einen Fluss führt, und fordert Stachel zu einem Flugwettkampf heraus. Als sein Kontrahent akzeptiert, schert von Klugermann aus, um unter der Brücke hindurch zu fliegen.

Hier weicht das Thema dem tänzerischen Rhythmus, der nun von den ersten und zweiten Violinen zusammen mit den Violen gespielt wird. Goldsmith verengt die Notenwerte mitunter von den binären Sechzehnteln zu Sechzehnteltriolen, um die Spannung zu erhöhen. Gleichzeitig tritt an Stelle des Schellenkranzes die kleine Trommel, die mit ihrem Schlag auf jedes zweite Achtel einen 3/4-Takt gegen den vorherrschenden 6/8-Takt suggeriert.

Während von Klugermann auf die Brücke zufliegt, erklingen in den Trompeten dreimal die sich teilweise überlappenden Töne d'', g', c'', f'. Der

entstehende Quartenakkord g'-d''-f'' löst sich beim ersten Mal nach H-Dur, anschließend nach Des-Dur und schließlich nach E-Dur auf. Durch das fehlende tonale Zentrum des Quartenakkords und die tonal nicht nachvollziehbaren Auflösungen schafft Goldsmith eine innermusikalische Spannung, die sich erst mit dem Einsatz des Hauptthemas löst, nachdem Willi von Klugermann erfolgreich unter der Brücke hindurch geflogen ist und sein Flugzeug wieder an Stachels Seite manövriert. Die Celli und Bässe übernehmen nun die rhythmische Funktion, während das Hauptthema in A-Dur in den ersten drei Hörnern erklingt. Parallel dazu intonieren die Violinen die fallende Linie von der Dominante e''' zur Tonika a''. Anschließend erklingt das Hauptthema auch in den Trompeten, als Stachel die Herausforderung annimmt.

Sobald er Kurs auf die Brücke nimmt, spielen erneut die Violinen mit den Violen den staccatierten Rhythmus, während eine Bongo stoisch jede zweite Achtel schlägt. Dieser Komplementärrhythmus wird von den Celli und Bässen durch ein zweitaktiges Ostinato gestützt. Die kleine Trommel hingegen bestärkt durch die Schläge auf die schweren Zählzeiten nun das 6/8-Metrum der hohen Streicher. Hektische Figuren der Flöten, Oboen und Klarinetten erinnern an *The Attack*, als Stachel nun nicht zwischen den Haupt-, sondern zwei viel dichter beieinander stehenden Nebenpfeilern der Brücke hindurchfliegt. Nach dem erfolgreichen Abschluss dieses Kunststücks erklingt wieder das Hauptthema, nun in C-Lydisch (mit entsprechender Ausweichung nach B-Dur), getragen von raschen Akkordarpeggien der tiefen Streicher und warmen Blechakkorden in mittlerer Lage, gekrönt von den Klängen der Windmaschine. Als Willie von Klugermann diese Herausforderung annimmt, wird der volle Orchesterklang allein auf die Paukenquarte und den Rhythmus der Violen reduziert, die jedoch nach und nach von den Violinen stets um eine Oktave höher

gedoppelt werden. Die Fagotte, die Posaunen und die Tuba treten mit lang angehaltenen Tönen hinzu, der spitze Rhythmus der Streicher wird zunehmend von den Flöten und dem Klavier verstärkt, als von Klugermann diese Aufgabe ebenfalls besteht und ebenfalls erfolgreich zwischen den Nebenfiguren hindurch fliegt. Allerdings schafft er es nicht mehr rechtzeitig, sein Flugzeug hochzureißen, als vor ihm eine Turmruine auftaucht. Das Flugzeug wird bei der anschließenden Kollision beschädigt, schlägt auf die Erde und explodiert.

Bei der Kollision erklingen im ganzen Orchester verschieden rhythmisierte Tonumspielungen auf e, sodass sich die einzelnen Stimmen zu einem massiven dissonanten Triller verdichten. Beim Aufschlag wird dieser Quasi-Triller von einem Cluster der Blechbläser abgelöst, auf dem sich eine Folge dissonanter Tonschichtungen in den Streichern und Holzbläsern erhebt, die in einen stehenden Clusterakkord mündet.

Beim Schnitt auf Stachels Gesicht setzen die Hörner kurz zu einer Variation des Hauptthemas an, deren Intervallfolge nun ausschließlich aus kleinen Sekunden besteht. Das Spiel der Hörner reißt ab und wird von dem vorangegangenen Blechcluster unterbrochen, an den sich erneut die aufsteigende dissonante Akkordfolge der Streicher und hohen Holzbläser anschließen. Wieder setzen die Hörner mit der Variation des Hauptthemas an, die jedoch nun innerhalb eines Taktes über zwei Oktaven abstürzt und in einen letzten Schlag der Pauke, der kleinen und großen Trommel sowie dem Tamtam mündet. Das nun über sechs Takte gehaltene und von den Celli oktavierte E der Kontrabässe, in das ein Marschrhythmus der kleinen Trommel nachhallt, erklingt, während Stachel von Klugermanns Quartier betritt.

Auch wenn Jerry Goldsmith während dieser Szene nicht auf eine tradierte Form wie die Fuge in *First Flight*, die Chaconne in *The Attack* und die

Passacaglia während *Retreat II* zurückgreift, so ist *The Bridge* formal streng gegliedert. Bis zu von Klugermanns Absturz bilden der staccatierte Rhythmus der Streicher (A) und das Hauptthema (B) die beiden wichtigsten Formelemente, die sich – stets leicht variiert – abwechseln: A – B – A' – B' – A'' – B'' – A'''. Das Hauptthema ist in der straffen rhythmisch dominierten Struktur das entspannende Element und gewinnt mehr und mehr an Kraft, die es in der Coda schlagartig einbüßt.

Das Stück zeichnet sich nicht nur durch seine klare formale Gliederung aus, sondern auch durch die sehr durchsichtig gehaltene Instrumentation, die sich deutlich von der polyphonen Musik zu den Gefechtsszenen unterscheidet. *The Bridge* ist außerdem das erste und letzte Stück, das sich nach Stachels erstem Triumph als Pilot (*First Victory*) klanglich und harmonisch auf die Erhabenheit des *Main Titles* und somit die ›Magie des Fliegens‹ bezieht, die in (der Originalversion von) *The Attack* von der Brutalität des Krieges verdrängt wurde. In *The Bridge* steht das Fliegen eben nicht im Zusammenhang mit einer kriegerischen Handlung.

Als der Wettstreit der beiden Kontrahenten jedoch tragisch endet, wird die sich im sanften Streicher- und vollem Hornklang manifestierende Erhabenheit sofort wieder weggewischt. Eine deformierte und auf Sekundschnitte verengte Variation des Hauptthemas tritt an die Stelle der sich elegant aufwärts windenden Melodie, die tänzelnden 6/8-Figuren werden von brachialen Attacken der Perkussion erschlagen.

Im fertiggestellten Film fielen große Teile der Musik jedoch der Schere zum Opfer: Nur die letzte halbe Minute nach der Explosion des Flugzeugs Willi von Klugermanns ist im Film erhalten, der voran gegangene Flugwettstreit bleibt ohne Musik.

Diese hätte in der Flugszene durch die innermusikalisch geregelte Spannung und Entspannung, die jeweils mit der Montage korreliert, eine wesentlich stärkere Dynamik erzeugt. Schnitt und Kameraeinstellungen werden während der insgesamt drei Durchläufe dieses Wettstreits kaum variiert, durch den ruhigen Schnittrhythmus ist die Szene filmisch äußerst spannungsarm inszeniert und gewinnt allein durch die Schauwerte, da der Stuntpilot das Flugmanöver an der Brücke tatsächlich mehrfach durchführte.

Die Musik zielt durch die jeweilige Steigerung der einzelnen Elemente A und B auf einen bestimmten Punkt hin. Willi von Klugermanns tragischer Tod kommt in der bisher allein von Motorengeräuschen vertonten Filmszene somit viel überraschender, da er nach der erfolgreichen Bewältigung seines Kunststücks der Gefahr entronnen scheint und es längst zu spät ist, als die Turmruine plötzlich vor seinem Blickfeld auftaucht.

In der Musik erklingt schon nicht mehr das Hauptthema, als von Klugermann unbeschadet zwischen den Brückenpfeilern durchgeflogen ist. Der angespannte Charakter durch den staccatiert vorgetragenen Rhythmus der Streicher bleibt bestehen und entlädt sich schließlich in der Coda.

Somit verstärkt der plötzliche Einsatz der Musik mit der Schlagwerkattacke den Überraschungseffekt im Film. Nach von Klugermanns Tod allerdings hielt John Guillermin Musik anscheinend für unverzichtbar, da Peppard in der Darstellung von Stachels Reaktion durch die szenischen Gegebenheiten stark eingeschränkt war. Der knapp zehn Sekunden lang gehaltenen Nahaufnahme seines Gesichts soll durch den Musikeinsatz offensichtlich eine stärkere emotionale Komponente verliehen werden.

5. Fazit

Dass der Komponist den Vorgaben des Regisseurs nachkommen muss, Änderungswünsche umsetzt und die fertig gestellte Musikaufnahme aus unterschiedlichen Gründen in der Postproduktion nachträglich modifiziert wird, gehört zum Alltag in der Filmmusikproduktion. Dennoch bildet *THE BLUE MAX* in mehreren Fällen eine Ausnahme: Selten wurde in der Tonfilmmusik ein derart stringenter Rückgriff auf tradierte Formen praktiziert wie in der vorliegenden Partitur und schließlich wird die Intention des Komponisten durch die gravierenden Eingriffe des Regisseurs zu einem Großteil nachhaltig verzerrt. Hierzu zählt die Verwischung der von Goldsmith musikalisch deutlich gezogenen Grenze zwischen der ›Magie des Fliegens‹ und dem ›Schrecken des Krieges‹ sowie die weitgehende Zerstörung der autonomen innermusikalischen Formen durch weitreichende Schnitte.

Ob diese Vorgehensweise nötig war, damit die Musik nicht zu einnehmend wird oder ob Goldsmiths Originalmusik dem Film ›geholfen‹ hätte, kann und soll an dieser Stelle nicht entschieden werden. Jerry Goldsmith hatte bereits 1966 die Möglichkeit, die Musik im Rahmen der LP-Veröffentlichung zu großen Teilen in ihrer ursprünglichen Form zu veröffentlichen. Mag Goldsmiths Filmmusik zu *THE BLUE MAX* im Film nicht ihre volle Würdigung erfahren haben, so belegen doch zahlreiche Veröffentlichungen der Musik das ungewöhnlich hohe Interesse, das ihr über die vergangenen Jahrzehnte zuteil wurde.

Jerry Goldsmith räumte in Konzerten und auf seiner CD *Suites and Themes* (auf der sämtliche Stücke in der Originalversion zu hören sind) *THE BLUE*

MAX immerhin 16 Minuten in Form einer fünfteiligen Suite ein. Offensichtlich galt auch in späteren Jahren Goldsmiths Feststellung, mit der er 1966 seinen Text zur LP-Veröffentlichung abschloss: »The end result was a most rewarding experience for me, not often encountered in motion picture scoring.«

Literatur

- Bond, Jeff (2014) Track-by-track Analyse. In: *Begleittexte zu LLLCD 1296*. Burbank, CA: Lalaland Records, S. 12–27.
- Goldsmith, Jerry (1966) Notes by the composer. In: *Begleittexte zu Intrada Records ISC 120*. Oakland, CA: Intrada Records, S. 2.
- Hubai, Gergely (2012) *Torn music. Rejected scores. A selected history*. Beverly Hills, CA: Silman-James Press.
- Kirgo, Julie (2014) *Begleittext zu LLLCD 1296*. Burbank, CA: Lalaland Records, S. 3–11.
- Takis, John (2004) Good as Goldsmith. In: *FilmScoreMonthly* 9,7, S. 28–32.
- Thomas, Tony (1976) *Begleittext zu Citadel CT 6008*. Burbank, CA: Citadel Records.

Filmographie

- 2001: A SPACE ODYSSEY [2001: Odyssee im Weltraum] (USA 1968, Stanley Kubrick).
- A PATCH OF BLUE [Träumende Lippen] (USA 1965, Guy Greene).
- LOGAN'S RUN [Flucht ins 23. Jahrhundert] (USA 1976, Michael Anderson).
- METROPOLIS (D 1928, Fritz Lang).
- PATTON [Patton – Rebell in Uniform] (USA 1970, Franklin Schaffner).
- THE BATTLE OF BRITAIN [Luftschlacht um England] (UK/D/USA 1969, Guy Hamilton).
- THE BLUE MAX [Der blaue Max] (USA 1966, John Guillermin).
- THE SAND PEBBLES [Kanonenboot am Yangtse-Kiang] (USA 1965, Robert Wise).
- ZUR CHRONIK VON GRIESHUUS (D 1925, Arthur von Gerlach).

Empfohlene Zitierweise

Bogdahn, Gerrit: Krieg und Fliegen: Jerry Goldsmiths Musik zu THE BLUE MAX. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 110–149, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p110-149>.

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.

Singen als Subversion.

Zum Finale von Stanley Kubricks PATHS OF GLORY

Christiane Tewinkel (Berlin)

Nach annähernd neunzig Film-Minuten, in denen bis auf wenige Augenblicke nur Männer gezeigt worden sind, tritt in Stanley Kubricks Kriegsfilm PATHS OF GLORY (USA 1957) auf der improvisierten Bühne einer Taverne eine junge deutsche Kriegsgefangene auf, die ein einfaches Volkslied singt.¹ In die Melodie ihres Liedes vom »Treuen Husar«, das auch in der englischen Originalfassung nicht synchronisiert wird, fallen die umstehenden französischen Soldaten nach und nach ein. Diese Szene, die für die Handlung von seltsam uneigentlicher Bedeutung ist – die Anordnung des von außen zusehenden Colonel Dax, seinen Männern noch ein paar Minuten des Zuhörens zu gewähren, unterstreicht ihren Status als Beifügung –, eröffnet eine neue Perspektive auf den Horror der zurückliegenden Ereignisse. Kubrick selbst urteilte im Nachhinein, er habe mitteilen wollen, dass »life is not so completely downbeat as it often seems to be. Even though the people that we love disappoint us, this does not mean that they are completely malicious [...]« (Varela 2005, 312).

Wie komplex diese Szene in der Taverne ist, wie nachdrücklich ihr Status als »most controversial scene of the film« (Bier 1994, 96) hervorgehoben werden muss, die sich jeder »snapper analysis« (Varela 2005, 312) entzieht, zeigt sich nicht zuletzt an der Vielzahl ihrer Auslegungen. So hat man vorgetragen, dass die Soldaten hier an ihre eigenen Frauen denken und wahre Feindschaft nicht zwischen Deutschen und Franzosen, sondern

¹ DVD-Edition von MGM (1999), 01:22:04–01:26:12. Sämtliche folgenden Time-Code-Angaben beziehen sich ebenfalls auf diese Edition.

vielmehr zwischen den militärischen Klassen herrsche (Bier 1994, 96). Man hat dargelegt, dass die Soldaten mit der gefangenen Deutschen fühlen (Combs 1984, 257), und in Betracht gezogen, dass ihre Reaktionen »ein matter Lichtstrahl der Humanität« (Haas 1999, 87) sein könnten, entsprechend die Szene aus der Perspektive des unbeobachtet zusehenden Colonel Dax gedeutet, der sich nun mit eigenen Augen davon überzeugen könne, dass seine Leute ihre Menschlichkeit nicht verloren haben (Philipps 2005, 307). Ralf Michael Fischer hingegen hat betont, dass es allein um eine Momentaufnahme gehe, dass

die Intensität des Ausdrucks in umgekehrtem Verhältnis zur Nachhaltigkeit steht. Die einfache und direkte ›Kunst der Bretterbuden‹ wirkt zwar unmittelbar auf die Gefühle ihres Publikums, doch ist ihr keine Dauer beschieden. Sie ist in dieser Situation nicht mehr als ein kurzfristiges Ventil angestauter Emotionen, das zur kollektiven Versenkung in Selbstmitleid führt, ohne eine wirkliche Auseinandersetzung mit den eigenen Existenzbedingungen anzuregen. (Fischer 2005, 298)

Kubrick selbst hat in eine ähnliche Richtung gewiesen, als er konzedierte, dass,

[j]ust because a poor little girl sings a song that touches them, it doesn't seem to me that because they are touched by this song and moved because it reminds them of their homes, the part of their lives that is decent, I do not understand how that makes the comment that these are great guys picked on by the generals. (Varela 2005, 312)

Nun hat sich die Aufmerksamkeit kaum je auf die Details dieser Szene gerichtet, darauf also, dass eine Frau auftritt, die ein ganz bestimmtes Lied singend vorträgt. Erst von hier aus jedoch lassen sich weitere Bedeutungsdimensionen erschließen. So soll im folgenden die Entstehungsgeschichte des Filmes und dieser besonderen Szene nachgezeichnet, darauf die Rezeptionsgeschichte des Liedes »Der treue Husar« und schließlich das Singen selbst in Augenschein genommen werden.

PATHS OF GLORY nimmt Bezug auf mehrere Vorfälle in der französischen Armee während des Ersten Weltkrieges, darunter wohl auch ein Geschehen um General Géraud Réveilhac im Frühjahr 1915 in der Champagne. Als Soldaten sich weigerten, in einen aussichtslosen Angriff einzutreten, befahl Réveilhac, die eigenen Gräben zu beschießen und ordnete später die Exekution eigener Männer an, um die gesamte Einheit für ihren Ungehorsam zu bestrafen. Ein anderes Vorkommnis, das möglicherweise eine Rolle spielte, war die katastrophal ausgehende sogenannte Nivelle-Offensive im Frühling 1917 an der Aisne, wo unter der Führung von General Robert Nivelle, der erst im Dezember 1916 als Oberbefehlshaber der französischen Armee die Nachfolge von Joseph Joffre angetreten hatte (Barton 2005, 267) und unter dem Namen »Blutsäufer« bekannt werden sollte, ganz ähnlich angesichts eines chancenlosen Gefechts unter den Soldaten Meuterei ausbrach und in der Folge hunderte Todesurteile ausgesprochen wurden.

Stanley Kubrick erreichten diese Berichte über die literarische Verdichtung in Humphrey Cobbs Roman *Paths of Glory* (New York 1935), dessen Titel bekanntermaßen auf Thomas Grays 1751 erschienene *Elegy Written in a Country Churchyard* zurückgeht, in der es heißt »The paths of glory lead but

to the grave«. Kubrick hatte Cobbs' Roman bereits als etwa Zwölfjähriger gelesen (Varela 2005, 312) und kam nun, auf der Suche nach einem geeigneten Stoff für einen neuen Film, darauf zurück. Das Drehbuch, das in Zusammenarbeit mit James Thompson und Calder Willingham entstand und sich auf wenige Tage erzählter Zeit konzentriert, unterscheidet sich von der Romanvorlage in grundsätzlicher Weise durch den Umgang mit der Figur des Colonel Dax, der im Film von Kirk Douglas dargestellt wird.

Die Aufwertung dieser Figur² – im Mittelpunkt des Romans hatte die Dreiergruppe der später zum Tode verurteilten Soldaten gestanden – verdankte sich vermutlich nicht nur dem Rang des zu dieser Zeit bereits weltberühmten Schauspielers (Philipps 2005, 300), sondern auch dramaturgischen Überlegungen, weil Dax nun umso deutlicher als loyaler Vorgesetzter der einfachen Soldaten und heldenhaft plädierender Anwalt vor dem denkwürdig ungerecht vorgehenden Militärtribunal gezeigt werden konnte. Indem Douglas als Colonel Dax, der im zivilen Leben ebenfalls als Anwalt arbeitet, die eigentlichen Beweggründe für die tödliche Aggressivität gegen die eigenen Leute explizit macht, sie tatsächlich zur Sprache bringt, kann er zu einer positiven Identifikationsfigur für Zuschauerinnen und Zuschauer werden.

Worin aber bestehen diese Beweggründe? In *PATHS OF GLORY* verschränken sich persönliche und strukturimmanente Faktoren, die Machtgier der Generäle mit ihrer Brutalität und Gleichgültigkeit gegenüber dem einzelnen Menschenleben; sie können sich durchsetzen, weil sich in der Ausnahmesituation des Krieges alles dem etablierten Machtgefälle und der Mechanik von Befehl und Ausführung unterordnen muss. Angesichts der

² Thompson hatte den ersten Drehbuchentwurf vorgelegt, der sich in der Gewichtung der Figuren noch eng am Roman orientierte. An der zweiten Fassung war dann auch Willingham beteiligt.

auf geradezu körperlich beklemmende Weise exponierten und entfalteten Geschichte verwundert es nicht, dass die zeitgenössischen Kritiken urteilten, es handle sich bei *PATHS OF GLORY* um Kubricks bislang besten Film. Rasch hat man für die Deutung der Geschehnisse über den Bereich des Militärischen hinaus gegriffen. So wurde argumentiert, es gehe nicht allein um eine »franzosenfeindliche Invektive« (Fischer 2005, 273), sondern vielmehr um einen Blick auf die Abgründe menschlichen Verhaltens (Lamberg 1957, 144; Burgess 1964, 4). In diesem Sinne wurde auch geurteilt, es handle sich in Wirklichkeit um ein »allegorisches Sozialdrama, das feudale Strukturen kritisiert« (Kaul/Palmier 2010, 33). Auch diese Einschätzungen vermag ein neuerlicher Blick auf die Schlusszene möglicherweise zu präzisieren.

Kubrick drehte von Mitte März bis Mitte Mai 1957 in Deutschland, vor allem in den Münchner Bavaria Filmkunst Studios sowie auf der nahe gelegenen Schlossanlage Schleißheim mit dem Alten Schloss, Anfang des 17. Jahrhunderts erbaut, und dem Neuen Schloss, das Anfang des 18. Jahrhunderts entstand. Die Schlachtfeld-Szenen wurden auf einer Weide und einem nicht weiter identifizierten Gelände inszeniert (Fischer 2005, 274f). Eine wichtige Rolle bei der Wahl der Drehorte – nicht bei der Entscheidung für Deutschland, doch bei der Umgehung der originalen Schauplätze – spielte die Erwartung, dass die Zusammenarbeit mit den französischen Behörden bei einem Film, der das einheimische Militär in dergestalt negativem Licht zeigen würde, problematisch sein würde.

Mit der Musik hatte Kubrick den Komponisten Gerald Fried beauftragt, der damit bereits seine vierte, zugleich letzte Arbeit für Kubrick vorlegte. Die klanglichen Signale, die Fried setzt, sind sparsam und effizient: Während die ersten Sekunden des Films mit der *Marseillaise* unterlegt sind, die,

sobald die Filmerzählung beginnt, harmonisch und instrumentalfärblich verfremdet ausklingt, besteht das zentrale Element in einer Komposition für Schlagzeug, insbesondere für Trommel, deren Grenzen allerdings auf erwartbare Weise verwischen. Die Hinrichtungsszene wird von einem »minutenlange[n] intradiegetische[n] Trommeln« (Kaul/Palmier 2010, 33) unterlegt; knarrende Motorengeräusche und vernehmbare Stiefelschritte nehmen die akustischen Impulse der Trommel auf und halten ihren Klang präsent. Weiters ist in einer Szene, in der die Generäle bei Festivitäten im Schloss gezeigt werden, Johann Strauß' (Sohn) Walzer *Künstlerleben* op. 316 zu hören. Einen »zynische[n] Kommentar« hat Bernd Schultheis diese Untermalung genannt, und davon gesprochen, dass »Musik [...] somit erstmals auch eine moralische Dimension« habe (2004, 268).

Als letztes musikalisches Element tritt das Lied »Der treue Husar« in Erscheinung, zum einen in der *a capella*-Darbietung durch die junge Deutsche, die zugleich das einzige feindliche Individuum ist, das gezeigt wird, zum anderen im Anschluss an diese Szene (nach einem nur wenige Sekunden währenden perkussiven Übergang) im Filmabspann, nun in mehrerer Hinsicht vergrößert, in instrumentaler Besetzung, zügig im Tempo und dynamisch stark. Die betreffende Rolle wurde mit der 1932 in Braunschweig geborenen Christiane Susanne Harlan besetzt, die unter dem Künstlernamen Susanne Christian auftrat und Tochter zweier Opernsänger war, Nichte des im sogenannten Dritten Reich bekannten Regisseurs Veit Harlan und spätere Ehefrau Kubricks³. Kubrick hatte sie im Fernsehen gesehen, zu einer Zeit, als er die Dreharbeiten für *PATHS OF GLORY* längst

³ Geoffrey Cocks hat diese Eheschließung unter dem Gesichtspunkt einer Versöhnung gedeutet. Er schreibt, dass »the effects of his attraction to Christiane Harlan were [...] to aggravate and stimulate, respectively, the psychological and artistic confrontation between his Jewish identity and Germany's immediate past« (Cocks 2004, 68).

aufgenommen hatte.

Zunächst ist die Szene mit anderen weiblich assoziierten Elementen des Filmes in Zusammenhang zu bringen, mit dem prächtigen Gemälde der Madame de Pompadour gleich anfangs, das im großen Schlossgemach an der Wand hängt (00:04:10)⁴, der fein bemalten Porzellanschüssel, mit der Dax bei der Morgenwäsche gezeigt wird (00:08:48), oder den Damen, die sich bei einer Abendveranstaltung im Schloss gemeinsam mit ihren Männern im Walzertakt drehen (01:04:04). Für alle diese Szenen ist charakteristisch, dass sie ein Gegenbild zur Welt der Befehle und der Schützengräben zeichnen, tatsächlich ein Momentum von Kunst und Schönheit in sich tragen. Doch auch wenn dieses Momentum, wie Fischer zurecht unterstreicht, nicht wirksam wird – »Paths of Glory' ist [...] ein Infragestellen der Idee einer positiven Wirkungsmacht der Kunst, die selbst angesichts unmenschlicher Verhältnisse zu einer Verbesserung der Situation führen kann« (Fischer 2005, 298) –, ist die dramaturgische Funktion zumal der Finalszene nicht abzustreiten, als starke Pointierung der Erzählung durch wenige unerwartet verlaufende Minuten.

Sehen wir auf die Details des Liedtextes, wie er im Film gesungen wird. Dass das Lied nicht wie in einer gewöhnlichen Darbietung von Anfang an bis zum Ende gesungen wird, der Anfang nämlich einerseits durch das Johlen und Feixen der Soldaten unhörbar wird und die junge Sängerin, die als »our latest acquisition from the enemy« und »a little pearl washed ashore by the tide of war« vorgestellt wird, erst nach der zweiten Liedzeile wirklich zu vernehmen ist⁵, dass sie umgekehrt nach dem Ende des Liedes noch einmal übergangslos von vorn beginnt und noch einmal bis zur Mitte des

⁴ Zum historischen Hintergrund der Figur Madame de Pompadours und der Entstehung des Gemäldes vgl. Fischer 2005, 279.

Liedes gelangt (danach wird nurmehr gesummt), ist ein Spezifikum der Aufführung, dem später noch einmal Aufmerksamkeit gelten soll:

[*nicht oder kaum zu hören*: Es war einmal ein treuer Husar,
Der liebt ein Mädchen ein ganzes Jahr,
/Ein ganzes Jahr und noch viel mehr,]
Die Liebe nahm kein Ende mehr./

[/Wdh./]

Und als man ihm die Botschaft bracht,
Dass sein Herzliebchen im Sterben lag,
/Da ließ er all sein Hab und Gut
Und eilte seinem Herzliebchen zu./

[/Wdh./]

Ach, bitte, Mutter, bring ein Licht,
Mein Liebchen stirbt, ich seh es nicht.
/Das war fürwahr ein treuer Husar,
Der liebt sein Mädchen ein ganzes Jahr./

[/Wdh./] [...]

Woher kommt dieses Lied? Die historische Vorform des Liedes vom »Treuen Husaren« ist das 1805/06 in der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* veröffentlichte Lied vom jungen Knaben, der sein »Schätzlein sieben Jahr« liebte und ihren Tod miterleben muss. Es stammt wahrscheinlich aus Schwaben und Hessen (Rawolle 1930, 110). Allein zwölf verschiedene Einsendungen wurden seinerzeit an die beiden Herausgeber und Bearbeiter Achim von Arnim und Clemens Brentano geschickt, die sie so kunstvoll zu einer neuen Version zusammenfügten, dass

⁵ Dabei entsteht anfangs eine Unregelmäßigkeit in der Wiedergabe des Liedes, die jedoch kaum auffällt: Theoretisch müsste Susanne Christian, nachdem sich die Kamera von den johlenden Soldaten abgewandt und ihr wieder zugewandt hat, im Liedtext viel weiter gekommen sein.

diese »ihrerseits volkstümlich wurde« (Rölleke 1987, 338). Der militärisch assoziierte Titel, der im Film mit der Liedzeile »Es war einmal ein treuer Husar« gegenwärtig wird, fehlt in der Erstversion des *Wunderhorns* noch, doch geht es auch hier um einen Mann, der über eine lange Zeit und eine große Distanz hinweg eine junge Frau liebt, die stirbt, als er endlich bei ihr ist:

Die guten Sieben.
(Mündlich.)

Es war einmal ein junger Knab,
Der liebt sein Schätzlein sieben Jahr,
Wohl sieben Jahr und noch viel mehr,
Die Lieb, die nahm kein Ende mehr.

Er liebte des Bauers Töchterlein,
Auf Erden konnte nichts Schönres seyn;
Die Knaben gingen ihm um sein Haus:
›Ach Bauer geb uns dein Tochter heraus.‹

›Ich geb die Tochter nicht heraus,
Ich geb ihr kein Geld, ich geb ihr kein Haus;
Ich kaufe ihr ein schwarzes Kleid,
Das soll sie tragen zur Kirch und zum Leid.‹

Da reist der Knabe ins Niederland,
Da ward ihm sein Herzallerliebste krank;
Die Botschaft ihm kam: krank auf den Tod,
Drey Tag und drey Nacht redt sie kein Wort.

Und als der Knab die Botschaft hört,
Dass sein Herzliebste so krank da wär;
Da ließ er gleich sein Hab und Gut,
Und schaut was sein Herzallerliebste thut.

Und als er in die Stub hinein kam,
Sein Herzallerliebste auf den Tod war krank:
›Seyst du mir willkommen getreuer Schatz,
Der Tod will jetzt wohnen an deinem Platz.‹

›Grüß Gott, grüß Gott liebs Schätzelein,
Was machst du hier am Bettelein?‹
›Dank Gott, dank Gott, mein lieber Knab,
Mit mir wirds heissen fort ins Grab.‹

›Nicht so, nicht so mein Schätzelein,
Die Lieb und Treu muss länger seyn;
Geht gschwind, geht gschwind und holt ein Licht,
Mein Schatz der stirbt, dass niemand sieht.‹

Was zog er aus seiner Tasche mit Fleiß,
Ein Aepfelein das war roth und weiß,
Er legts auf ihren weis rothen Mund,
Schön Schätzl, bist krank, werd wieder gesund.

Er wollt sie legen in seinen Arm,
Sie war nicht kalt, sie war nicht warm;
Sie thut ihm in seinem Arm verscheiden,
Sie thut eine reine Jungfrau bleiben.

Was zog er aus der Tasche sein,
Von Seide war es ein Tüchlein fein;
Er trocknet damit sein Auge und Händ,
Ach Gott wann nimmst mein Trauren ein End.

Er ließ sich machen ein schwarzes Kleid,
Er trugs wegen seiner Traurigkeit,
Wohl sieben Jahr und noch viel mehr,
Sein Trauren das nahm kein Ende mehr.

(Rölleke 1987, 40ff.)

Zusätzlich zur neuen Verortung im Bereich des Militärischen erlebte das Lied im Laufe der folgenden Jahrzehnte weitere große Veränderungen, darunter Parodie und Umarbeitung. Bereits um 1900 lag es, daran hat Erich Rawolle erinnert, als »Ergebnis eines jahrzehntelangen Zersingungsvorganges« (Rawolle 1930, 113) in einer auf drei Strophen komprimierten Version vor, deren Wortwahl mit der in PATHS OF GLORY vorgetragenen nahezu identisch ist. Wenig später, im Frühsommer 1929,

wurde das Lied zum Schlager und »auf allen Straßen [...] gesungen und gepfiffen«⁶; Lukas Richter (1969, 253) hat entsprechend darauf hingewiesen, dass sich an den stets dreistrophigen Berliner Fassungen des »Treuen Husaren« mit »nur rhythmisch leicht differierenden Singweisen« beispielhaft »der Übergang vom traditionellen Volkslied zum kommerziellen Schlagerlied« beobachten lasse.

Es ist bemerkenswert, dass diese die eigentlich tragische Geschichte konterkarierende Wendung des Liedes ins Heitere, sogar Verballhornte⁷ und die Einvernahme als »rheinische oder kölnische Nationalhymne« (Königstein 1964) sich bis heute gehalten hat und noch den neuen Interpretationen durch die Bläck Fööss oder Marianne und Michael⁸ der gemütvolle Charakter abgeht, der zu Susanne Christians Wiedergabe gehört⁹. Kubrick, der sich zumindest bei der musikalischen Unterlegung des Filmabspanns für eine heiter-bewegte Wiedergabe der Liedmelodie entschied, war mit Blick auf die Schlusszene offenbar daran gelegen, eine solche Wendung zu vermeiden und ein »volkstümliches Lied sentimental Charakter«¹⁰ singen zu lassen, überdies eines, das auch den deutschen Komparsen so gut bekannt war, dass sie würden summend einfallen können.

⁶ Rawolle (1930, 118) weist zusätzlich darauf hin, dass, die »Schlagermelodie [...] im Gegensatz zum 6/8-Takt der Volkslieder im 2/2-Takt gehalten« ist.

⁷ Rawolle berichtet von einer Freiburger Version, in der es hieß, »Ein ganzes Jahr, und dann war Schluß, / Weil er das Kind bezahlen muss« (Rawolle 1930, 115).

⁸ Vgl. dazu <https://www.youtube.com/watch?v=jAE9IIZVqy0> (Bläck Fööss, abgerufen am 12. Mai 2015) sowie <https://www.youtube.com/watch?v=30evTGcM9ac> (Marianne & Michael, abgerufen am 12. Mai 2015).

⁹ Susanne Christian singt im Dreiertakt, wiederholt aber die jeweils zwei letzten Verse der vierzeilen Strophen, ebenso wie in jenem Typus des Liedes, aus dem der Schlager hervorging (Vgl. Rawolle 1930, 117).

¹⁰ Unter dieser Überschrift rubriziert Lukas Richter das Lied (Richter 1969, 251).

Angesichts der paradox verlaufenden Rezeptions- und Aufführungsgeschichte des Liedes ist diese Entscheidung von großer Bedeutung.

Annähernd 800 deutsche Polizisten waren seinerzeit als soldatische Komparserie engagiert worden (Vgl. Haine 2005, 310). Christiane Kubrick gab später zu Protokoll, dass »Stanley [habe] wissen [wollen], was denn ein Lied sei, das jedem einfiel. Deshalb haben wir das Lied vom Husaren genommen. Es hat ihm sehr gefallen« (Kilb 2001). Vor diesem Hintergrund scheint es zwar kaum mehr als Zufall zu sein, dass die militärisch eingefärbte Lebenswelt des Liedes mit der des Filmes ineinsfällt, doch übt die Szene vor dem Hintergrund des Textes eine naturgemäß noch größere Wirkung aus, zumal für Zuschauerinnen und Zuschauer, die des Deutschen mächtig sind: Dass in der Tradition eines Rollengedichtes von einem Husaren die Rede ist, der eben nicht der Kausalfolge von Befehl und Gehorsam unterworfen ist, sondern höchstens von der Liebe zu einer Frau sich beherrschen lässt, bedeutet einen im Wortsinne schlagenden Gegenentwurf zu den bis dahin gezeigten Strukturen und Machtverhältnissen. Unterdessen bleiben der getragene Rhythmus des Liedes, seine klare Melodik und Harmonik auch jenseits des konkreten Textes zugänglich, vermittelt sich die Anmutung von Liebe und Leid auch dem oder der Fremdsprachlichen.

Radikal unterläuft die neue Ordnung der Machtverhältnisse in dieser Szene die Ordnung in den zwei zentralen, ihrerseits geometrisch ausgestalteten Szenen, dem Gericht über die Angeklagten und ihrer Exekution. Dies realisiert sich zunächst in der visuellen Gestaltung des Raumes mit den chaotisch über Stühle und Tische hinweg verteilten Soldaten, noch deutlicher aber in der musikalischen Aufführung selbst, die die klare

Zweiteilung der Welt »into the leaders and the led« (Lamberg 1957, 144) auflöst. Erinnert sei dabei daran, dass das allmähliche Einfallen der Soldaten konträr steht zu dem disziplinierten Einsetzen etwa eines Chores, ohnehin das gemeinsame Singen hier asynchrone Momente hat. Die junge, zum Singen gezwungene Frau übernimmt mit ihrem Gesang dennoch die Führung für die im Alltag des Krieges zwar ebenfalls einer Befehlsgewalt unterworfenen, gleichwohl in diesem Augenblick zumindest formal noch überlegenen Soldaten. Zur Nachfolge im Singen und der emotionalen Entäußerung, die sich daran knüpft, scheinen sie auf sonderbare Weise ihrerseits gezwungen, »sonderbar« insofern der Anschein von Freiwilligkeit die Ausübung von Gewalt, die zu jedem Erzwingen gehört, überlagert und ersetzt.

Gerade der Wechsel in die filmfremde Sprache zeigt, dass die besondere Wirkung des Liedvortrags sich nicht etwa durch den Text einstellt, sondern durch das Singen als Machtausübung, die sichtbar und hörbar in die Tradition des Topos von der Gewalt der Musik gestellt ist. Weniger scheinen in dieser Szene jene Dimensionen des Lustvollen, Phantasieanregenden oder Überwältigenden zum Tragen zu kommen, wie sie Nicola Gess in ihrer Studie zur *Gewalt der Musik* definiert hat (Gess 2006, 147). Vielmehr rührt die Szene, dies gerade durch den Umstand, dass das gesungene Lied keinen vernehmlichen Anfang und kein vernehmliches Ende hat, an archetypische Vorstellungen eines unkonkreten Singens, das alle und alles erfasst und dem sich umgekehrt niemand entziehen kann, nicht Odysseus, dem die Sirenen sangen, nicht Pluto und Persephone, die sich vom Gesang des Orpheus betören ließen. Die Steigerung und Modifikation solcher Erzählungen in *PATHS OF GLORY* durch das Weinen und Mitsingenmüssen der Soldaten übt in diesem Sinne zwar dieselbe zersetzende Kraft aus, wie sie Gess für die Musik bezogenen Diskurse um 1800 geltend gemacht hat. Gess hat von

einem Hörer gesprochen, der beim Hören einer angenehmen Musik »sein Selbst verliert oder [...] seine Moral, seine Gesundheit und seinen seelischen Tiefgang« (Gess 2006, 15). Doch vor der Folie der Kriegshandlungen erscheint diese Bedeutungszuweisung potenziert zu einem heilsamen, Heil zumindest antizipierenden Vorgang. Dabei ist auf zwei weitere Überlieferungslinien hinzuweisen.

Zum einen ist dies das noch vor 1800 ausgearbeitete, indessen in einer weitaus älteren Tradition stehende Motiv des Singens als entwicklungsgeschichtlich erster und universell verständlicher Sprache. Explizit wird sie nicht nur in Texten wie Jean Jacques Rousseaus *Essai sur l'origine des langues*¹¹ oder in Schriften von Novalis, darunter die Prosatexte oder die Notate des *Allgemeinen Brouillon* von 1798/99, sondern vor allem in Johann Gottfried Herders 1772 veröffentlichter *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, in der es heißt, dass „die erste Menschensprache Gesang“ (Herder 1966, 52) war:

Da sang und tönte also die ganze Natur vor, und der Gesang des Menschen war ein Konzert aller dieser Stimmen, sofern sie sein Verstand brauchte, seine Empfindungen faßte, seine Organe sie ausdrücken konnten. – Es ward Gesang, aber weder Nachtigallenlied noch Leibnizens musikalische Sprache, noch ein bloßes Empfindungsgeschrei der Tiere: Ausdruck der Sprache aller Geschöpfe, innerhalb der natürlichen Tonleiter der menschlichen Stimme! (Ibid.)

¹¹ Der vollständige Titel der postum publizierte Schrift lautete *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et du l'imitation musicale*.

Während zumal Herders Ausführungen zum Thema komplex sind, immer wieder die Frage angesprochen wird, in welcher Weise klingender Ton und Bedeutungszuweisung zueinandergefunden haben, bleiben alle diese Ansätze einer Entstehungsgeschichte der menschlichen Sprache sich darin verwandt, dass sie an ihren Anfang den klingenden Ton stellen, nicht selten zusätzlich mit dem Motivfeld einer *musica mundana* verknüpft. Auf diese Weise stellen die Autoren auch das Singen immer wieder als jeglicher Kommunikation zugrundeliegend dar, als eigentlich und selbst-verständlich, als eine Sprache, von der alle anderen Sprachen sich erst ableiten. Im Bild der singenden jungen Frau in *PATHS OF GLORY* wird in diesem Sinne das alte Vor-Bild einer Verständigung wirksam, die die Grenzen des einzelnen Körpers überwinden kann, die Grenzen des Geschlechts, die Grenzen der Sprache und natürlich auch die für das Kriegsgeschehen zentrale Grenze zwischen zwei verfeindeten Völkern.

Zum zweiten wird eine Traditionslinie wirksam, die mit dem performativen Geschehen des Vor-Singens in Verbindung steht. Denn zu einer subversiv wirksamen Aktion, die als Wortmeldung einer »potentielle[n] Gegenkultur« (Mikl-Horke 2011, 430) zu verstehen ist und sich hier, wenngleich unintentional, gegen die Moral der Truppe richtet, vermag es gerade deswegen zu kommen, weil ein Theaterraum entsteht, auch wenn er provisorisch gestaltet sein mag, wie überhaupt sich die Wirkung dieser Szene doppelt entfaltet, bis in den Raum der Kino-Zuschauerinnen und Zuschauer hinein¹². In einem solchen Theaterraum, so hat Erika Fischer-

¹² Ganz ähnlich bemerkt Jackson Burgess, dass sich die beklemmende Wirkung des Todesmarsches bis hinein in den Kino-Saal übertrage – »For savage assault upon the viewer's nerves and hopes, there is little in modern film to match the protracted death-march in *Paths of Glory* [...]« – und spricht von einer geradezu sadistischen Herangehensweise (Burgess 1964, 4).

Lichte erläutert, wirkt Kunst über Körperlichkeit, kann ästhetische Erfahrung somatisiert werden und auf die Zuhörenden übergreifen wie eine ansteckende Krankheit. Ein visuell geführter Beweis für diesen Vorgang sind in *PATHS OF GLORY* die Tränen, die zuerst im Gesicht der jungen Sängerin, darauf in den einzelnen Gesichtern der Soldaten zu sehen sind; dass Tim Cahill in Zusammenhang mit einem 1987 für den *Rolling Stone* geschriebenen Text über Stanley Kubrick bemerkte, diese Szene, »on four separate viewings, has brought tears to my eyes«¹³, bedeutet vor diesem Kontext mehr als eine rezeptionsgeschichtliche Notiz am Rande.

So zeigt die Szene mit der jungen Kriegsgefangenen, die mit ihrem Singen den Soldaten im Wortsinne die Fassung raubt, zunächst auf die Komplexität einer Situation, die nur nach außen hin von eindeutigen Machtverhältnissen geprägt ist und damit genau jene Grauzone zwischen dem Sich-Ergeben und der Hingabe sichtbar macht, die gerade die Gewalt der Musik eröffnen kann. In einer zweiten Bedeutungsschicht realisiert sich in dieser Szene eine subversive Gegenkultur gegen die militärische Machtausübung, gegen die visuelle und akustische Strenge der Gerichtsverhandlung und der Exekution. Drittens stellt die Szene in ihrer Fokussierung auf einen einfachen Gesang ein alternatives Konzept von Kunst vor, jenes »Infragestellen der Idee einer positiven Wirkungsmacht der Kunst« (Fischer 2005, 298) korrigierend, das sich in *PATHS OF GLORY* mit dem Blick auf die avancierte Architektur und Innenausstattung der Schlossräume verbindet.

Es nimmt nicht wunder, dass die zeitgenössischen Reaktionen auf den Film nach Ländern gestaffelt ausfielen. Die reservierte Aufnahme in Frankreich

¹³ »The Rolling Stone Interview: Stanley Kubrick in 1987« [Ausgabe vom 27. August 1987], online abrufbar unter www.rollingstone.com/culture/news/the-rolling-stone-interview-stanley-kubrick-in-1987-20110307, abgerufen am 20. Juni 2015.

ist bekannt; dort wurde *PATHS OF GLORY* bis 1975¹⁴ gar nicht gezeigt. Selbst Israel beteiligte sich am Boykott des Filmes, weil sich das Land gemeinsam mit Frankreich im Suezkrieg 1956 gegen Ägypten befand. Auch im Berliner französischen Sektor kam es bei der Premiere am 20. Juni 1958 zu heftigen Tumulten¹⁵, wenige Tage danach sprach der französische Stadtkommandant General Gèze wegen »Verächtlichmachung einer Besatzungsmacht« (Roth 2004, 53)¹⁶ ein Verbot des Filmes aus, das bis Ende November desselben Jahres gültig blieb.¹⁷

Unterdessen lässt sich auch eine spezifisch deutsche Perspektive auf *PATHS OF GLORY* benennen. Stanley Kubrick drehte den Film zu einer Zeit, in der in Deutschland eine hitzige Debatte über die »Jugendmusikbewegung« in Gang gekommen war und in der Rückschau auf die Erfahrungen mit der Instrumentalisierung von Musik unter der nationalsozialistischen Diktatur

¹⁴ Wilhelm Roth erinnert daran, dass »vor allem französische Generäle« um die »Ehre der Nation« fürchteten, daher »der Verleih unter Druck gesetzt [wurde], der Film kam nicht in die Kinos, er startete erst 1975« (Roth 2004, 51). Gene D. Philipps nennt andere Jahreszahlen: »In 1974 [...] French President Valéry Giscard d'Estaing stated that there would be no political censorship of films offered for distribution in France, as there had been in the past. [...] In due course, the movie was released in Paris in four first-run theaters in 1976.« (Philipps, 2005, 307)

¹⁵ Die *B.Z.* berichtete am folgenden Tag, den 21. Juni 1958, dass »[e]twa 50 Personen, darunter Offiziere und Soldaten der französischen Garnison [...] die Vorstellung [störten], indem sie Stinkbomben und Knallfrösche vom Rang in das Parkett des Kinos warfen. Französische Gendarmerie und britische Militärpolizisten konnten schließlich Ruhe und Ordnung wiederherstellen.«

¹⁶ Roth erinnert unterdessen daran, dass in diesem Augenblick auch Konsequenzen für die wenig später stattfindende Berlinale zu befürchten waren. Offenbar drohte der französische Stadtkommandant Gèze damit, »Frankreich werde seine drei Festivalfilme zurückziehen, wenn *Paths of Glory* während der Zeit der Festspiele in Westberliner Kinos, das heißt im amerikanischen und britischen Sektor, zu sehen sei« (Roth 2004, 53).

¹⁷ Vgl. zum Verbot des Filmes in der Schweiz und in US-amerikanischen Militärkinos Roth 2004, 51 und 54. Auch in Brüssel wurde der Film nach Protesten von Veteranen nicht mehr gezeigt, in Italien gab es ebenfalls Proteste (ebd).

das gemeinsame Singen und Musizieren in ein zunehmend fragwürdiges Licht geriet. 1968 würde Theodor W. Adorno in einer Weise von der »künstliche[n] Wärme« (Adorno 1984, 814) gemeinsamen Singens sprechen, die, sieht man auf den Kubrickschen Film, durchaus ihre Berechtigung hatte. Doch zielt eine solche Kritik vielleicht ebenso ins Leere wie der Zweifel an den grundsätzlichen Möglichkeiten von Kunst angesichts von Verrohung und Gewalt, weil damit auch jenes Potential zu einer gleichsam utopischen Kommunität und Versöhnungsleistung eliminiert wird, die, auch darauf zeigt Kubricks PATHS OF GLORY, gerade dem Singen seit jeher zugesprochen wird. Dass der Film dieses Potential vor Augen führt, während er zugleich von seiner Nichtigkeit ausgeht, zählt zu seinen besonderen Stärken.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1984), Chormusik und falsches Bewußtsein. In: *Gesammelte Schriften* Bd. 18. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 813–814.
- Barton, Peter (2005) *The Battlefields of the First World War. The Unseen Panoramas of the Western Front*, London: Constable.
- Bier, Jesse (1994) *Resistant Essays*. Lanham, MD und London: University Press of America.
- Burgess, Jackson (1964) The ›Anti-Militarism‹ of Stanley Kubrick. In: *Film Quarterly* 18,1, S. 4–11.
- Cocks, Geoffrey (2004) *The Wolf at the Door. Stanley Kubrick, History, and the Holocaust*, New York: Lang.
- Combs, Richard (1984). Paths of Glory. In: *Monthly Film Bulletin* 51, 600, S. 256–257.
- Fischer, Ralf Michael (2005) ›A Pleasant Atmosphere in Which to Work‹. Wechselwirkungen zwischen Schein und Sein im filmischen Raum von Stanley Kubricks ›Paths of Glory‹ (USA 1957). In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32, S. 271–312.
- Gess, Nicola (2006) *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*, Freiburg: Rombach 2006.
- Haas, Christoph (1999), Die Logik des Wahns. *Paths of Glory* (1957). In: *Stanley Kubrick*. Hrsg. von Andreas Kilb und Rainer Rother. Berlin: Bertz und Fischer, S. 75–88.
- Haine, Raymond (2005) Interview by Raymond Haine. In: *The Stanley Kubrick Archives*. Hrsg. von Alison Castle. Köln: Taschen, S. 308–311.
- Herder, Johann Gottfried (1966). *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Hrsg. von Hans Dietrich Irscher. Stuttgart: Reclam.
- Kaul, Susanne und Palmier, Jean-Pierre (2010). *Stanley Kubrick. Einführung in seine Filme und Filmästhetik*. München: Fink.
- Kilb, Andreas (2001) Der Geduldige. Christiane Kubrick über ihren Mann Stanley Kubrick. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. Februar 2001.
- Königstein, Jacques (1964) Des Narren Wunderhorn. Gemütsleben und Gemütslieder im rheinischen Karneval. In: *Die Zeit*, 7. Februar 1964.
- Lamberg, Gavin (1957) Paths of Glory. In: *Sight and Sound* 27, 3, S. 144–145.

- Mikl-Horke, Gertraude (2011) *Soziologie. Historischer Kontext und soziologische Theorie-Entwürfe*. 6. Auflage. München: Oldenbourg.
- Philipps, Gene D. (2005) Paths of Glory, in: *The Stanley Kubrick Archives*. Hrsg. v. Alison Castle. Köln: Taschen, S. 300–307.
- Rawolle, Erich (1930) ›Es war einmal ein treuer Husar‹. Volkslied und Schlager. In: *Mitteldeutsche Blätter für Volkskunde*, 5, 4, S. 9–119.
- Richter, Lukas (1969) *Der Berliner Gassenhauer. Darstellung, Dokumente, Sammlung*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Rölleke, Heinz (Hrsg.) (1987) *Achim von Arnim und Clemens Brentano. Des Knaben Wunderhorn. Kommentierte Gesamtausgabe*, Bd. 3, Stuttgart: Reclam.
- Roth, Wilhelm (2004) Generäle und Zensoren. *Paths of Glory* und die Spiele der Macht, in: *Kinematograph* Nr. 19/2004 (Katalog zur Ausstellung Frankfurt 2004), S. 45–55.
- Schultheis, Bernd (2004) Möglichkeitsräume. Notizen zur musikalische Rede bei Stanley Kubrick. In: *Kinematograph* 19 (Katalog zur Ausstellung Frankfurt 2004), S. 266–279.
- Varela, Jay (2005) Conversation with Stanley Kubrick. In: *The Stanley Kubrick Archives*. Hrsg. von Alison Castle. Köln: Taschen, S. 312–313.

Empfohlene Zitierweise

Tewinkel, Christiane: Singen als Subversion. Zum Finale von Stanley Kubricks PATHS OF GLORY. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 150–170, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p150-170>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Der Erste Weltkrieg als Opernsetting. Kenneth Branaghs Film THE MAGIC FLUTE

Sabine Sonntag (Hannover/Berlin)

Die Freimaureroper schlechthin und ihre zahlreichen Einflüsse der Ägyptologie und der Märchenwelt – passt Mozarts *Zauberflöte* denn damit überhaupt in den Ersten Weltkrieg? Nun, Freimaurertum und Osiris-Kult sind gewiss wichtige Elemente, die es bei einer Inszenierung zu bedenken, neu zu deuten, oft aber mit gutem Grund aber auch wieder zu verwerfen gilt. Jüngere Lesarten von Martin Kusej, Peter Konwitschny, Achim Freyer oder auch die Stummfilm-Comedy von Barrie Kosky an der Komischen Oper Berlin öffnen den Blick weit über die tradierten Muster hinaus. In diese hochinteressante Inszenierungsgeschichte der letzten Mozart-Oper reihen sich auch Kenneth Branaghs Kino-Variante (THE MAGIC FLUTE, F/UK 2006, 135') und die seines erklärten Vorbilds Ingmar Bergman (TROLLFLÖJTEN, S 1974, 135').

Es gibt manche Berührungspunkte zwischen Branagh und Bergman, jedoch nicht die zeitliche Positionierung. Wo Bergman Märchenhaftes, Theatralisches und die Mozart-Zeit mischt, definiert Branagh die Handlungszeit ganz klar als die des Ersten Weltkriegs. Besonders die Kostümierung des Militärs und die Waffen sind äußerst authentisch. Es wird nämlich ein Krieg zwischen den »Blauen« und den »Roten« geführt, wobei die Blauen die Bösen, die Angreifer sind, die am Ende zunichte gemacht werden. Während eines Angriffs glaubt sich Soldat Tamino (Joseph Kaiser) von einer Schlange verfolgt, die sich jedoch als im Wassergraben dahinzischende Handgranate entpuppt. Drei Krankenschwestern retten den Ohnmächtigen vor der »Gefahr«, die ihm durch das Oberhaupt der

»Blauen«, der Königin der Nacht, geschickt wurde. Auch Papageno (Benjamin Jay Davis) gehört zu den Soldaten der Königin (Lyubov Petrova), die bald selbst hoch »zu Panzer« herbeifährt und Tamino einen erotischen Vorgeschmack auf das bietet, was er von der Tochter zu erwarten hat. Das alles ist teils geradezu naturalistisch ausinszeniert, dann aber wieder komödiantisch aufgelöst. Als die Königin im Allegro ihrer ersten Arie ihre Koloraturen auf Tamino abfeuert, zeigt Branagh die Sängerin im Profil und fährt ganz nah an ihren geöffneten Mund heran, aus dem sie kleine stilisierte Panzer spuckt.

Die Lesart von Branagh greift nur scheinbar tief ins Geschehen der *Zauberflöte* ein. Nebeneinander gestellt, offenbaren die beiden »stories« bei aller Neupositionierung starke Übereinstimmung:

In **ägyptischer Märchenlandschaft** flieht Prinz Tamino vor einer **giftigen Schlange**. Die Damen der Königin der Nacht retten ihn und vollführen damit den Plan der Königin der Nacht: Tamino soll ihre Tochter Pamina vom angeblich bösen Sarastro befreien und das **Machtsymbol Siebenfacher Sonnenkreis** zurückholen. Tamino lernt in Sarastros Reich, dass es auch eine andere Sicht auf die Dinge gibt. Er unterwirft sich den Prüfungen von Sarastro, der von seinem Volk hoch verehrte Anführer einer **Priesterschaft, die den ägyptischen Gottheiten Isis und Osiris huldigt und nach freimaurerischen Idealen** lebt.

Das Reich der Königin der Nacht wird vernichtet, und nach erfolgreichem Prüfungsweg durch Feuer und Wasser führen Tamino und Pamina Sarastros Werk fort.

In den **Schützengräben des 1. Weltkrieges** flieht der **Soldat** Tamino vor einem **Granatenangriff**. Die Damen der Königin der Nacht retten ihn und vollführen damit den Plan der Königin der Nacht: Tamino soll ihre Tochter Pamina vom angeblich bösen Sarastro befreien und ihn vernichten. Tamino lernt in Sarastros Reich, dass es auch eine andere Sicht auf die Dinge gibt. Er unterwirft sich den Prüfungen von Sarastro, dem von seinem Volk hoch verehrten Anführer, **dessen einziges Streben dem Ende des Gemetzels und einer Welt in Frieden gilt**.

Das Reich der Königin der Nacht wird vernichtet, und nach erfolgreichem Prüfungsweg durch Feuer und Wasser führen Tamino und Pamina Sarastros Werk fort.

Branaghs Film ist für ein englisches Publikum konzipiert, daher wird englisch gesungen und gesprochen, wie damals bei Bergman schwedisch. Leider hat dies dazu geführt, dass Branaghs Film in Deutschland kaum bekannt ist – ganz anders als Bergmans international verbreitetes Werk übrigens. In beiden Filmen agieren die Sänger selbst, was 1974 durchaus noch nicht üblich war. Bergman hat seine *Zauberflöte* teilweise im schwedischen Barocktheater Drottningholm gedreht und immer wieder Zuschauer mit einbezogen, die einer Aufführung dieser Oper beiwohnen. Branaghs Film ist im Studio entstanden. Das bedeutet, dass Branaghs Sänger wie Schauspieler aussehen und sich auch so bewegen. Bergmans Cast war durch den Perspektivwechsel zur Bühnenaufführung auch immer »Opernsänger«, jedoch mit gleichermaßen außergewöhnlichen Darstellerkapazitäten.

Für Branagh stand früh fest, die Geschichte in einem Krieg zu verorten: »Für mich spielt die Zauberflöte in einer Welt des Krieges. Und wir haben eben diesen Krieg gewählt. Mal sehen, ob wir am Ende sagen können: Was für eine gute Idee, Mann!« (Making of, Transkription und Übersetzung: S. Sonntag). Zeitliche Verlegung des originalen Plots gehört zu Branaghs Arbeitsweise: Sein HAMLET-Film (1996) spielt im 19. Jahrhundert, die Musical-Variante von LOVE'S LABOUR'S LOST (2000) im Jahr 1939 und AS YOU LIKE IT (2006) im Japan des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Bereits in der Ouvertüre der MAGIC FLUTE wird der Erste Weltkrieg eingeführt. Das Land ist verwüstet, Bodentruppen sind im Einsatz:

Zur fast siebenminütigen Musik der Ouvertüre etabliert er in einer atemberaubenden Plansequenz den Schauplatz: In das idyllische Bild von grünen Hügeln und Wiesen haben sich die Furchen der Schützengräben

eingeschrieben, hinter der Linie stehen Kanonen, aus den Wolken brechen plötzlich Flugzeuge hervor und der Kampf beginnt. Die durchaus opulenten Dekors sind zwar der Handlungszeit zuzuordnen, bleiben allerdings ähnlich wie die nicht immer glücklich eingesetzten CGI-Effekte als künstlich erkennbar. Auch in dieser »Zauberflöte« geht es nicht um Realismus, sondern um Atmosphäre. Der Rhythmus und der innere Puls der Musik werden geschickt aufgenommen und in Bilder übersetzt. (Staben o. J.)

Wie genau Branagh auf die Musik hört, zeigt ein Beispiel aus dieser Ouvertüre:

The image shows a musical score for the overture of 'The Magic Flute'. It is divided into two sections: 'Adagio' and 'Allegro'. The 'Adagio' section is marked with a tempo of 'Adagio' and features a slow, steady rhythm. The 'Allegro' section is marked with a tempo of 'Allegro' and features a faster, more rhythmic pace. The score is written for piano and includes parts for strings (Streicher), woodwinds (Ob., Pos.), and brass (Horn). Red circles highlight specific musical motifs in the Adagio section, which are later repeated in the Allegro section. The score is written in G major and 3/4 time.

Mitten auf dem Schlachtfeld hat eine Musikkapelle Aufstellung genommen. In einiger Entfernung steht der General, wartet, blickt auf seine Uhr, geht zu den Musikern und gibt dann mit der Trillerpfeife den Einsatz (dritte Fermatengeneralpause des Adagio-Teils). Zum Allegro setzen sich die Musiker in Bewegung, in drei Reihen, hinten Blechbläser und Trommel, davor Holzbläser und davor – dies löst es ins Heitere auf – die Ersten

Violenen. Mit dem Allegro marschieren sie los – das sieht nett und harmlos aus. Dann ein Schwenk in den Himmel, wo Flugzeuge anrücken, bis sich der Himmel verfinstert und der Realismus sich in den Schützengräben mit den Handgranaten Bahn bricht. Die Musik verträgt das! Rote Soldaten sind übrigens nicht zu sehen, nur blaue, also die der Königin. Viele von ihnen sterben, was die Balance von Gut und Böse, die in diesem Stück ja doch so klar erscheint, gut zurecht rückt.

Dieses Spiel mit den Ebenen – hyperrealistisch hier, komödiantisch verspielt dort – führt Branagh durch den ganzen Film. Ein schönes Beispiel dafür ist die Szene mit den Geharnischten. Tamino macht sich bereit für die letzten Prüfungen. Die werden in den Schützengräben stattfinden, wo Sandsäcke gestapelt sind. Plötzlich beginnen die Sandsäcke zu »singen«, ihre zipfligen Ecken bewegen sich wie Münder, aus denen die Stimmen der Geharnischten zu kommen scheinen. Im nächsten Moment ist alles wie vorher, ein Stapel grauer Säcke eben.

Sarastros Gegenwelt, die rote, ist in einer Kathedrale verortet, in der gearbeitet und wo Schutz gesucht wird. Sarastro selbst ist unter seine Leute gemischt, er trägt erdfarbene Kleidung, nur wenn es ans Kämpfen geht, hat auch er etwas Rotes an. Ganz offensichtlich beeinflusst von Ingmar Bergman entscheidet sich auch Branagh dafür, dass Sarastro Paminas Vater ist. Das ist er natürlich nicht, und diese Nivellierung war schon bei Bergman problematisch. Zu sehr drängte sich damals der Gedanke auf, der schwedische Regisseur wollte ein Remake seiner SCENER UR ETT ÄKTENSKAP (Szenen einer Ehe; S 1973) vorlegen. Der Kampf um die *gemeinsame* Tochter bedeutete eine Reduktion des Plots und den Verlust einer erotischen Dimension, die dem Verhältnis Sarastro-Pamina innewohnt. Sarastros schmerzliche Wiederholung »Du liebest einen andern sehr, einen

ändern« legt diese Interpretation nahe, aber sowohl Bergman als auch Branagh folgen dieser Spur nicht. Interessant gelöst dagegen ist bei Branagh die Figur des Sprechers. Es ist Sarastro (René Pape) selbst, *undercover*, und das ist in der Tat eine Variante, die es wohl bisher noch nicht gegeben hat. Der vermeintliche »Unmensch«, der »Tyran« hört sich Taminos Beleidigungen mit leisem Lächeln an.

Der Film verfolgt eine stark pazifistische Idee. Ein beeindruckendes Bild findet der Regisseur dafür in der ersten Sarastro-Arie. Dass die ägyptischen Gottheiten »Isis und Osiris« hier nicht bemüht werden, versteht sich, und so verändert Stephen Fry, der die englische Übersetzung des Schikaneder-Textes erstellt hat, die Worte in außerordentlich sanglicher Weise – was für den gesamten Text gilt! – folgendermaßen:

O Isis und Osiris schenket
Der Weisheit Geist dem neuen Paar!
Die ihr der Wanderer Schritte lenket,
Stärkt mit Geduld sie in Gefahr,
Stärkt mit Geduld sie in Gefahr.

O spirit of our father send them
The faith and strength our quest requires
May wisdom, grace and love attend them
That each may find what each desires
And peace may crench these restless fires.

Dazu sieht man den Chor erdfarben mit roten Accessoires bekleidet auf einem Friedhof mit Sarastro beten. Im Nachspiel der Arie zoomt Branagh aus und gibt den Blick frei auf schier endlos viele Gräber mit weißen Kreuzen.

Die Feuer- und Wasserprobe der *Zauberflöte* gehört zu den großen Herausforderungen des Musiktheaters. Ingmar Bergman blieb hierbei Theatermann und verzichtete auf Showeffekte oder gar *on location* gedrehte Feuersbrünste isländischer Vulkane (wie z. B. in Harald Reinls NIBELUNGEN-Film von 1966 zu sehen). Auch Branagh verlässt das Studio dafür nicht und setzt die beiden Prüfungen in den Kriegsrealismus. Pamina

und Tamino haben einen Stellvertreter-Kampf auszufechten, das wird rasch klar, denn am Rand der Schützengräben stehen die Kontrahenten Königin und Sarastro. Diesmal geht die Aktion eindeutig vom Lager der Blauen aus, die Königin gibt das Zeichen für das Feuer (Granateneinschläge), und Monostatos legt anschließend den Hebel für die Schleuse um, so dass das Wasser in den Graben einschießen kann. Es gibt jedoch keinen Showdown im Stil von *THE DAY AFTER* (USA 1983, Nicholas Meyer), sondern Branagh erweist sich auch hier als sensibler Musikverstehender, der sich mit Soundeffekten von Bomben und Wasserrauschen zurückhält – die sind ja auch gar nicht komponiert, sondern man hört vor allem die Flöte, die die Gefahren niederdrückt. Dass die Prüflinge in den Fluten auch ertrinken könnten, ist dennoch glaubhaft in Szene gesetzt. Wichtiger scheint Branagh jedoch die pazifistische Geste der Sarastro-Leute zu sein, wenn sie zu Beginn der Prüfungen demonstrativ ihre Waffen niederlegen und sich auf die noch bewaffneten Blauen zubewegen.

Einen realistischen, glaubwürdigen Krieg im Studio ›herzustellen‹ birgt Gefahren in sich – nicht so viele wie bei Bühnenkämpfen, die selten vollkommen gelingen, aber die Künstlichkeit eines Filmstudio-Krieges scheint auch bei Branagh bisweilen durch. Bleibt die Frage: Verträgt die Musik eine solche Konkretisierung? Führt die Kombination mit den Bildern des Ersten Weltkrieges zu Reibungen? Die Musik verträgt das, wächst in ihren ernstesten Momenten daran. Was die Reibungen anbelangt, gewinnen meist sowohl die *Zauberflöte* als auch der jeweilige Film dadurch. Es gibt einige andere interessante filmische Varianten dieser Musik: Dabei gilt, wie meist bei Opernszenen im Film: je weniger »traditionell« desto besser. In Liliana Cavani's *IL PORTIERE DI NOTTE* (Der Nachtportier; I/USA 1974) wird zwar eine Aufführung der *Zauberflöte* mit Szenen in einem KZ gegengeschnitten, was zu wirklich beeindruckenden Reibungen zwischen

Musik und filmischer Handlung führt, aber die Qualität der Zauberflöte-Szenen ist nicht besonders hoch. Es wäre besser gewesen, man hätte auf die konventionell gestalteten Opernszenen verzichtet. Stärker ist es in solchen Fällen, wenn die Musik nur zu *hören* ist, wie in *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* (USA 1948, Max Ophüls). Hier sieht der Filmzuschauer nur die Hauptdarstellerin (Joan Fontaine) in ihrer Loge, auf eine szenische Darstellung der *Zauberflöte* wird verzichtet. Eine dritte Variante wählt Ingmar Bergman in *VARGTIMMEN* (Die Stunde des Wolfs; S 1968), wo eine Szene aus der *Zauberflöte* in einem Theatermodell durch einen Puppenspieler vorgeführt wird, die kleine Tamino-Puppe sich aber als echter Mensch offenbart.

Wie eingangs dargestellt, wäre die Konzeption von Branagh auf der Opernbühne schwer denkbar, im Film aber geht das durchaus. Der »Krieg« ist angemessen in Szene gesetzt, ohne ins »Operettenhafte« abzugleiten, die dramaturgischen Perspektivwechsel sind virtuos eingesetzt, und das große humanistische Ideendrama mit der pazifistischen Vision vermittelt sich in diesem ganz konkreten historischen Umfeld schlüssig.

Literatur

Fawkes, Richard (2000) *Opera on Film*. London.

Sonntag, Sabine (2013) *Einfach toll! Der Opernbesuch im Spielfilm*. Würzburg 2013.

Staben, Andreas (o. J.) Kritik zu: THE MAGIC FLUTE. Online:
<http://www.filmstarts.de/kritiken/92125-Die-Zauberfl%C3%B6te/kritik.html>
(Stand: 21.7.2014).

Wlaschin, Ken (2004) *Opera on screen*. Los Angeles.

Videoquellen

Making of des Films: https://www.youtube.com/watch?v=migm_5oU_vk (Stand: 21.7.2014).

Empfohlene Zitierweise

Sonntag, Sabine: Der Erste Weltkrieg als Opernsetting. Kenneth Branaghs Film THE MAGIC FLUTE. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 171–180, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p171-180>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

The practice of songscoreing: typology and transtextuality

Willem Strank (Kiel)

I. Four kinds of songscoreing: a short contextual typology

The practice of ›songscoreing‹ has already been researched extensively (Romney/Wootton 1995, Donnelly 2001, Wojcik/Knight 2001, Inglis 2003, Reay 2004, Dyer 2011 among many others) and there have been many substantial efforts to produce a comprehensive overview as well as numerous dedicated case studies. Thus the following introduction does not aim to reinvent or sum up these ample results but try to outline two different typological approaches to songscoreing which are contextual and transtextual respectively. They are merely meant to serve as a humble introduction to the subsequent articles about the history, theory and practice of songscoreing assembled in this edition as a result of a conference called »›Play it again, Sam!‹ The history, theory and practice of songs in film‹ held in Kiel in 2014.

For the contextual typology I am going to introduce four different approaches to describing the use of songs in films. The first approach can be regarded as an accumulation of examples directed or supervised by the same »auteur« – comparing directors' or musical supervisors' use of songs in different films. Some directors have constant collaborators (e. g. the liaison of Martin Scorsese and Robbie Robertson, see Rabenalt 2015) or habitually account for the selection of pre-existing film music themselves. This practice may have become extremely popular in recent decades because of

Quentin Tarantino whose ›mixtape technique‹ is sometimes regarded by film critics to be something completely new. Although said technique can be attributed to Tarantino it was already used long before, e. g. by George Lucas for his film *AMERICAN GRAFFITI* (USA 1973) in which the soundtrack is set to imitate one consecutive radio program containing a retrospectively picked selection of greatest hits from the 1950's. Many songs are played in the background for several minutes while others are only used as short interludes in the foreground. The introduction of the accompanying ›jukebox‹ of the film begins in its paratext already: as the company logos appear on the screen the sound of a radio being tuned can be heard, signifying the inextricable link between the film's diegesis and its songscoring.

There are other famous instances of directors picking the music or at least interfering heavily with the sound adviser's suggestions. There are some case studies about the songs in Robert Altman's (Magee 2014), Quentin Tarantino's (Coulthard 2012, Garner 2013), Martin Scorsese's (Hubbert 2013, Strank 2015) or the Coen Brothers' films (McDonald 2012, Smith 2013) among many others.

The second type of songscoring addresses the visualization of or by songs, using the word visualizing as a metaphorical attribute and as a verb simultaneously in the phrase »visualizing songs«. This concerns the music-video-like depiction of songs as well as the functionalization of songs in the filmic context. Songs can contribute to a narrative, to the setting of a film and even turn the original meaning of the lyrics around. They can add intertextual layers of text and music simultaneously, e. g. in a scene from Quentin Tarantino's *JACKIE BROWN* (USA 1997) that recalls a filmic and a musical stereotype at the same time and uses it ironically by connecting it to

a *male gaze* perspective. In the film, bondsman Max Cherry (Robert Forster) picks up the empowered criminal stewardess Jackie Brown (Pam Grier) when she is released from prison. This scene can be seen twice in Tarantino's film, once from Max's perspective and once from Jackie's. In the first of those two scenes, Max can seemingly hear a song in his head as Jackie comes walking towards him. He projects a cliché on Jackie while the film projects a cliché on the spectator. The cliché evokes a filmic intertext of introspective love songs popping up in a character's head as well as a musical intertext by using a soul hit called »Natural High« by the band Bloodstone, released in 1972, whose label London Records tried to imitate the famous Motown sound, thus stressing the sexual aspect of the love song. The second scene (from Jackie's perspective) verifies the hypothesis that the song was playing only in Max's head as it is not underscored with music at all. Thus it's the song that »visualizes« the situation; it uses a filmic stereotype to appropriately depict the character's mindframe.

The third type of songsoring concerns the diegetical performance of songs which is often connected to the extrafilmic star image of the performer. Earliest examples of this practice go back to the silent film era and they range from musical inserts in mainstream films to contemporary digital media outlets. Musical inserts and cameos that interrupt the narration for a short performance of a song that may or may not be related to the diegesis belong in this category as well as the cultural background of a seminal performance that may influence contemporary performances – for example, Carey Mulligan's disenchanted and fragile performance of »New York, New York« in Steve McQueen's SHAME (USA 2011) that could be compared to Frank Sinatra's generally upbeat performances or – in filmic terms – to Liza Minelli's exuberant performance in Martin Scorsese's NEW YORK, NEW

YORK (USA 1977) to underline the cultural development of the semantic potentials of the song by way of intertextuality.

The last type of songscore introduced here could be described as the invocation of historical and regional contexts by songs in films. Music in general – and specifically songs – come with a context that is connected to the filmic enactment and non-filmic contexts. One could argue that the meaning of songs doesn't lie in the songs themselves but in their relation to other media and cultural knowledge – background noises, the visual aspects of film, the lyrics, instrumental conventions, singing conventions and many more. My research about recurring songs and recurring pieces in films over the last years has shown that the results are very much comparable. I have first traced the folk song »Shall we gather at the River?« in films from the 1930s until today and then looked for instances of Samuel Barber's famous *Adagio for Strings* in films from the 1950's until today. Both have gathered more semantic layers over the years and are now readable as both songs or tunes that signify their historic origin as well as all of the new contexts they have been used in. Like the first movement of the composition *Also sprach Zarathustra* that is now invariably linked to Stanley Kubrick's film 2001 – A SPACE ODYSSEY (USA 1968) songs tend to generate new intermedial contexts every time they are used but also acknowledge at least some of the former contexts they have been in.

II. Songscore and transtextuality

In 1982, Gérard Genette presented five types of transtextuality in his seminal book *Palimpsestes*. Genette referred to literature when he wrote it

but I have applied his five types to film-musical intermediality and used them to determine the contexts that are created in the process of songscoreing. The types are called intertextuality, paratextuality, metatextuality, architextuality and hypertextuality. In a free interpretation, intertextuality could refer to the presence of another filmic, musical or film-musical intertext in the current song.

A film-musical intertext would be the use of the song »Across 110th Street« in Quentin Tarantino's *JACKIE BROWN* which has even been used in the same position – as the opening and closing track – in the eponymous 1972 film *ACROSS 110TH STREET* by Barry Shear.

Paratextuality would refer to surrounding texts such as the title, a commentary, interviews with the composer and/or the filmmaker. In some instances the lyrics could serve as a paratext as well. An example could be the use of The Shins' music in the aforementioned film *GARDEN STATE* which has been heavily commented by the director of the film, the band and is also commented onscreen in the film itself.

Metatextuality would be described by Genette as a critical commentary on the text; in the field of songscoreing it could mean the revision of a semantic potential, such as the re-interpretation of a song in a new filmic context. An example would be the song »Suicide is painless« in Robert Altman's film *M*A*S*H* (USA 1970) which is re-interpreted by the opening sequence. The song itself re-interprets and thus critically comments the New Hollywood convention of playing an upbeat pop song over the opening credits which was customary at the time.¹

¹ For example in *BONNIE & CLYDE* (USA 1967, Arthur Penn), *GREETINGS* (USA 1968, Brian De Palma), *MEAN STREETS* (USA 1973, Martin Scorsese) and many more.

Architextuality refers to the type of the text. Every song in a film can be seen as part of a genre, a set of rules or a convention. For example, the songs in *AMERICAN GRAFFITI* mostly relate to the rock'n'roll song scheme while some of them represent the newer <surf pop> type. This notion can be interesting when talking about the historical origin or tradition of a song. Some films build a network of cultural references through songs – like the Coen Brothers' film *INSIDE LLEWYN DAVIS* (USA 2013) that portrays the early 1960's Greenwich Village scene and complements this portrayal with the use of folk songs that are contemporarily interpreted in the style of the 1960's.

Hypertextuality describes the relation between two distinctive texts – Genette illustrates this with the analogies between James Joyce's *Ulysses* and Homer's *Odyssey*. A common example of hypertextual film music is the form of parody, like the use of Barber's *Adagio for Strings* in the NBC sitcom *SEINFELD* (USA 1996, S08E06: »The Fatigues«), obviously referring to Oliver Stone's *PLATOON* (USA 1986). Other examples include the multiple variations of the famous »Bohemian Rhapsody« scene² in *WAYNE'S WORLD* (USA 1992, Penelope Spheeris) or the internet meme based on Haddaway's europop song »What Is Love«³.

As with any theory, most examples can best be described as a combination of some, if not all types of transtextuality. In many instances the application of Genette's theory proves that songs in film are not only the combination of

² For example the one by the Porkka Playboys: <https://www.youtube.com/watch?v=irLsjBDPe5c> (last access: 26.06.2015).

³ This is based on a 1996 *Saturday Night Live* sketch that was revived as an animated gif in 2005 and subsequently developed into a wide-spread meme (see: <http://knowyourmeme.com/memes/what-is-love>; last access: 26.06.2015).

two media – song and film – but of many more contexts and intertexts as well.

One final example from the film (500) DAYS OF SUMMER (USA 2009, Marc Webb) shall illustrate that the network of allusions can be fairly complex whereas it seems very simple on the surface. It constitutes a singular event in the narration of the film: a surreal musical insert that illustrates the main character Tom's (Joseph Gordon-Levitt) having recently fallen in love, inciting the participation of virtually all passers-by he meets on his way to work while most of them are improbably dressed in blue – just like Summer (Zooey Deschanel), the woman Tom is in love with.

This scene obviously alludes to the tradition of the musical film. Paratextually, its title »You make my dreams« refers to the surreal quality of the scene and the subjectivity of Tom's perception throughout. The performers Hall & Oates represent white soul music and thus replace Tom's usual brand of new wave and melancholic indie music with an upbeat love song. Furthermore, while the choreography alludes to a musical the song itself is thus adjusted to the rock & pop soundtrack of the film. The archtext can be described as a crowd song or a crowd dance typical for musicals and musical inserts in narrative films alike. It is metatextual in reflecting the musical tradition ironically, also emphasizing the fact that the whole film is narrated from Tom's point of view (which is the key to understanding many of the scenes much better). It can also be regarded as an ironic variation because the whole film undermines and deconstructs the independent romantic comedy which is one of the most popular genres at the time of its release. The sheer exuberance of the scene is a counterpoint to the rest of the film which is more downbeat or at least melancholic. The animated blue birds also point to the main hypotext of the scene which is Disney's

ENCHANTED (USA 2007, Kevin Lima), released two years earlier. Of course, ENCHANTED itself relates to many other Disney films, notably CINDERELLA (USA 1950, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske) (which the animated blue birds may have originated from). The five transtextual types of relations to other contexts thus build a complex network of analytical possibilities while maintaining a structure for possible comparison with other examples of songscoreing.

Bibliography

- Coulthard, Lisa (2012) *The Attractions of Repetition: Tarantino's Sonic Style*. In: *Music, Style and Filmmakers. Sonic Style in Cinema*. Ed. by James Wierzbicki. New York: Routledge, pp. 165–174.
- Donnelly, K. J. (2001) *Pop Music in British Cinema. A Chronicle*. London: BFI.
- Dyer, Richard (2011) *In the Space of a Song: The Uses of Song in Film*. New York: Routledge.
- Genette, Gérard (1997) *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. (french original published 1982) Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Garner, Ken (2013) You've Heard This One Before: Quentin Tarantino's Scoring Practices from Kill Bill to Inglourious Basterds. In: *Popular Music and the New Auteur. Visionary Filmmakers After MTV*. Ed. by Arved Ashby. New York: Oxford University Press, pp. 157–179.
- Hubbert, Julie (2013) »Without Music, I Would Be Lost«: Scorsese, GoodFellas, and a New Soundtrack Practice. In: *Popular Music and the New Auteur. Visionary Filmmakers After MTV*. Ed. by Arved Ashby. New York: Oxford University Press, pp. 31–62.
- Inglis, Ian (Ed.) (2003) *Popular Music and Film*. London: Wallflower Press.
- Magee, Gayle Sherwood (2014) *Robert Altman's Soundtracks. Film, Music, and Sound from M*A*S*H to A Prairie Home Companion*. New York: Oxford University Press.
- McDonald, Matthew (2012) Blowin' in the Wind: Music and Meaning in the Coen Brothers' Films. In: *Music, Style and Filmmakers. Sonic Style in Cinema*. Ed. by James Wierzbicki. New York: Routledge, pp. 89–106.

- Rabenalt, Robert (2015) »This is addictive«. Robbie Robertson als Scorseses music supervisor. In: *Martin Scorsese: Die Musikalität der Bilder* (= FilmMusik 2). Ed. by Guido Heldt, Tarek Krohn, Peter Moormann and Willem Strank. München: edition text+kritik, S. 29–48.
- Reay, Pauline (2004) *Music in Film. Soundtracks and Synergy*. (Short Cuts: Introduction to Film Studies). London: Wallflower.
- Romney, Jonathan / Wootton, Adrian (Ed.) (1995) *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*. London: BFI.
- Smith, Jeff (2013) O Brother, Where Chart Thou?: Pop Music and the Coen Brothers. In: *Popular Music and the New Auteur. Visionary Filmmakers After MTV*. Ed. by Arved Ashby. New York: Oxford University Press, pp. 129–156.
- Strank, Willem (2015) Sex, Drugs & Miscellaneous Styles. Musik in The Wolf of Wall Street. In: *Martin Scorsese: Die Musikalität der Bilder* (= FilmMusik 2). Ed. by Guido Heldt, Tarek Krohn, Peter Moormann and Willem Strank. München: edition text+kritik, S. 95–116.
- Wojcik, Pamela / Knight, Arthur (Ed.) (2001) *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*. Durham: Duke University Press.

Empfohlene Zitierweise

Strank, Willem: The practice of songscoring: typology and transtextuality. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 181–191, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p181-191>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

The ›song-ification‹ of the *Tannhäuser Overture* in Lars von Trier's *EPIDEMIC*

Alessandro Bratus (Pavia)

»Why do you use Wagner in the fiction sequences? Because it's a very bombastic music. To me it perfectly corresponds to film music« (Lumholdt 2003, 62).¹ This short statement is one of the most pertinent comments Lars von Trier made about the role of sound design in *EPIDEMIC* (DK 1987, Lars von Trier), particularly in regard to the adaptation of the *Tannhäuser Overture*. Although the aural dimension often is an integral part of a carefully planned narrative construction, turning out to be an important element in the director's unabated research for the right technique to tell a story, its strong integration with visual and other structural features has been rarely addressed in his own words and neither in the critical discussion of his films. As argued by Caroline Bainbridge (2007, 33), the close relationship between form and content is a constant feature of von Trier's oeuvre. In this light, she proposes the use of the Bakhtinian concept of ›chronotope‹ as a useful tool to analyze the director's filming practices, as it »[...] allows external history to be represented within the text; it constructs the film's own images of space and time; and it plays a role within the film's own formal construction«. This frame of reference is relevant in creating connections between formal features and cultural values, such as European history and cultural heritage – as we will see in the last part of this article – as well as to define the director's position within the history of cinema.

¹ Original quotation from the interview by Michel Ciment and Philippe Rouyer, published on *Positif*, 334 (December 1988). Here quoted from the reprinted edition in Lumholdt (2003, 58–63).

His peculiar expressive style, together with his repeated attempts to theorize its creative practice with ›manifest‹ and programmatic declarations, recall the language and the experimentation typical of the avant-garde art, above all in the playful use of established conventions and clichés. On the other hand, the link to such practices is also underlined by the display of a strong authorial *persona*. This last element is a claim regarding his own authenticity as an artist that makes a peculiar use of images and sounds to mark the unique qualities of his creations and to link them with expressive genres of high cultural prestige, such as classical or experimental music and *auteur* cinema.² At the same time, this attitude is balanced by a self-ironic detachment and a strong demystification of his own concept of ›art‹, shown in the emphasis he places on the technique as the original starting point for new expressive means, as the director explains in the EPIDEMIC press kit:

I use them [i.e. the self imposed rules] in the present film only because of the need for a less restrictive aesthetic form – a form which reached its provisional culmination in THE ELEMENT OF CRIME.

This ›new‹ technique is as inexpensive and effective as it is commonplace. It also tallies well with the idea of a more primitive film.

During much of the filming of EPIDEMIC, no ›film technicians‹ were used. Thus, for almost one third of the film, the camera rolled unmanned. This provided the film its intimate atmosphere and most important of all – ease of mind.

² Something similar is noted by Ralf von Appen (2003, 8) discussing the influence of *musique concrète* in the contemporary production of musicians such as Matthew Herbert, Matmos and, above all, Björk (not by chance a later collaborator of Lars von Trier). In this sense, the recent theoretical and historical reassessment of the category of ›avant-garde‹ as a pluralist phenomenon that actively crosses the boundaries between disciplines, arts and different ideas about the research of new linguistic and expressive means, can be applied in both cinema and music history of the last decades (cfr. Graf-Scheunemann 2007; Borio 2007; Verrone 2012).

In this paper I want to draw attention to some elements in the soundtrack, whose distribution and cultural meaning seem to foreshadow an underlying ›system‹ which is consistent with the plot and the topic of the whole film. In EPIDEMIC sound is organically connected to the set of self-imposed rules von Trier has devised for a specific reason; a mode of audiovisual construction that has led many commentators to speak of a ›parametric‹ film form:

[...] in which stylistic devices are independent of narrative functions and motivations, and which exist primarily to call attention to themselves (Bordwell 1985, 280; Thompson 1988, 248–249). In parametric films, the filmmaker selects a limited number of stylistic devices from the repertoire of a filmic mode of narration (classical, art cinema, historical- materialistic, etc. – see Bordwell 1985) and distributes these devices systematically in the film according to an independent logic (Simons 2007, 34).

David Bordwell goes further in commenting on this specific film form, linking such formal options with serialism in music (1985, 276), and with E. H. Gombrich's concept of ›order‹. The latter would explain »[...] the viewing skills that allow us to grasp abstract elements even in a narrative work« (Thompson 1988, 248). In the case of EPIDEMIC, as we will see as the article progresses, the overall structure of the film and its soundtrack is reminiscent of a fractal, in which form and content are mutually intertwined through shared criteria and a set of common reference points.

1. *Visual styles and soundscapes in EPIDEMIC*

In the first sequence of the film, we are told how the main characters – Niels, the writer and Lars, the director – have lost the script for their new film, *The Cop and the Whore*, because of some unexplained computer malfunction. The director and his co-worker are due to have an important meeting with the film producer in five days in order to secure funding and define other practical issues, but, finding it impossible to remember any detail of the original screenplay or recover the lost data, they decide to write something ›more dynamic‹ (00:07:29–00:08:58). The moment when they begin to imagine the new story is the true starting point of the film, then follows the first sequence in which we hear something different than ambient or incidental sounds. With an abrupt change in image and sound texture, we are now brought to the end of the plot – as it is revealed by the voice over – without any human presence, without the characters just introduced; the only element in common being the apartment where most part of the action will take place. The estrangement is deepened by the detached presentation of the events from the seemingly omniscient narrator and by the music from the *Tannhäuser Overture*, two features whose effect is to move the point of view of the audiovisual complex from an internal to an external focalization.

In these first sequences two contrasting modes of narration are presented: on the one hand, we have the story of Lars and Niels, in which they play characters with the same names and professions as their real-life (off-screen) identities. On the other hand, there is the film-within-the-film telling the story the two protagonists are inventing and writing under the title EPIDEMIC. From now on, the film will show a constant interplay between

these two poles, a shift affecting a range of technical and expressive issues such as image texture, editing, genre references, cognitive approach. Until the beginning of the sequence just described, the blunt and grainy black and white images shot on 16mm camera have conformed to the canon of a realistic, documentary-style shooting, but from now on the illusion of any possible realism is superseded in favor of the display of mediatization processes, as the use of the more cinematographic 35mm film gauge suggests.³ First of all, these passages refer to the most widespread visual conventions regarding the divide between documentary and fictional audiovisual products – acting as a sort of genre synecdoche alluding to the (seemingly) contrasting option of witnessing or telling a story with images and sounds. The montage is also contrasted: whereas in the 16mm scenes the action is fragmented by cuts and discontinuities, the film-within-the-film is characterized by long, continuous shots in the tradition of analytical editing, especially that of classic *noir* films.⁴ This contrast also marks the difference between two perceptual regimes: the quality of the images in the 35mm sequences is more focused and brilliant, the camera is not static but moves around the scene, and the sound elements are now superimposed on the image and acousmatic, in the case of both the voice over and Wagner's music. In the first mode of audiovisual narration, the use of meta-fictional distancing devices are meant to enhance the divide between the spectator

³ A similar strategy will be later employed in *DANCER IN THE DARK*, where: »Rather than trying to synthesize these disparate elements, von Trier's film energetically seeks to exploit the disjunction between them, so that the whole film is characterized by a nervous edginess. [...] Von Trier's cinematography creates various frames of reference, or levels of cinematic reality, which Bjork's individual musical numbers both reinforce and deconstruct [...]« (Grimley 2005, p. 38). On the other structural and narrative parallelism between the two films, see also the following pages.

⁴ As von Trier himself acknowledges in the audio commentary included in the DVD edition of *EPIDEMIC* (Home Vision Entertainment, EPI 010, 2004).

and the images, whereas the realistic documentary shooting in the framing story tends to obliterate such distance (Wuss 2000; Grodal 2009; Gyenge 2009).

From the point of view of macro-formal construction, the interaction between different techniques seems carefully planned to make the different narrative levels collapse as the film unfolds. The table below (table 1) shows how in each the part of the plot – the five days in which the new script has to be completed – three different soundscapes are used at least once each, either in isolation or in combination.

Sound captured on location, with the occasional overdub of electronic sounds,⁵ is extensively used during both the film-within-the-film and the ›realistic‹ part of the plot focused on Lars and Niels, with occasional interferences of synthesizer and background music. These large narrative sequences are regularly interspersed by sections of voice over, whose aim is to point out the many ›coincidences‹ between the fictional story of the main protagonist (Dr. Mesmer) and what is happening to its writers. The third soundscape is reserved for the film-within-the film; here fragments of the first part of the *Tannhäuser Overture* are mixed in the soundtrack with dialogues and incidental sounds. On a semantic level, the music reinforces the heroic, idealistic and Romantic connotations of Dr. Mesmer, played by von Trier himself.⁶ By combining these three narrative modes with the temporal axis of the narration, each ›chapter‹ of the film replays on a small

⁵ We shall later return to the relevance of such elements in the narrative plan of the film.

⁶ On the problematic nature of the hero character in the *Tannhäuser* as a tool for meta-reflections on theatre and on this kind of character, see Williams (2004, 38–56). Also there, it is noted, it is a song that plays a crucial role in the drama as the moment of structural imbalance.

scale the basic structure of the whole film, recalling again the concept of fractal.⁷

Each sonic environment also implies a particular narrative perspective and a different chronological position in respect to the story we are being told. The voice-over looks backwards to events in the past, the realistic sequences purport to happen in the present tense, and the project of the film-within-the-film probably will not be realized in the future, unless the characters will escape the plague they caused. Jan Simons calls this superimposition of temporal points of view the ›prospectivity‹ of the film itself, whose aim is to highlight the gap »between the moment of narration and the unfolding of Dr. Mesmer’s story« (Simons 2007, 117).⁸ The complexity is deepened by the specific use of different soundscapes, with overlapping and ambiguities whose aim is to put into question and problematize what at a first glance seems simple and straightforward.

⁷ About this last point, Thomas Elsaesser notes that the fractal-like correspondence between different structural elements that are »reproduced and repeated at micro and macro-level« in European minor cinema, shape »the way a national cinema tries to address its national and international audiences, and it may characterize, at the macro-level, the way that the European cinema has been, and perhaps continues to be ›face to face with Hollywood‹« (2005, 20).

⁸ It is also important to note that the recurrence of such devices act as an authorial mark: »This simultaneity of narration and production of history, and the manipulation of characters instead of chronicling their trials and tribulations, is a recurring figure in almost all von Trier’s films« (Simons 2007, 118).

Section	Time	16/35 mm	Sound in/out (+background music)	Voice over	<i>Tannhäuser</i> Overture
Day 1	00:00:00	16 mm	•		
	00:08:02	35 mm		•	bb. 16/32
	00:08:59	16 mm	•		
	00:13:56	35 mm	•		bb. 3/15; 34/41
Day 2 <i>The line</i>	00:20:04	16 mm	•	•	
	00:34:25	35 mm	•		bb. 16/60
Day 3 <i>Germany</i>	00:37:02	16 mm	•		
	00:43:46	35 mm	• ⁹		
	00:44:18	16 mm	•	•	
	00:54:09	35 mm	•		bb. 32/40
	00:59:44	16 mm	•		
Day 4 <i>The hospital</i>	01:00:07	16 mm	•	•	
	01:09:48	35 mm	•		bb. 16/41
Day 5 <i>The girl from Atlantic City</i>	01:11:55	16 mm	•	•	
	01:27:41	35 mm	•	• ¹⁰	final chords
	01:29:26	16/35 mm	•		final chords

Table 1 – Distribution of visual textures and soundscapes within EPIDEMIC.

2. Epidemic (We All Fall Down): *the song in the soundtrack*

The picture just sketched of the audiovisual situations we find in EPIDEMIC is not complete without mentioning the song *Epidemic (We All Fall Down)*,

⁹ With added choir in background.

¹⁰ Here the voice over is Lars's, who is presenting the end of the framing story during the dinner with the producer at the end of the film.

an element that may at first seem irrelevant, since its presence in the film is confined to seemingly peripheral moments, but that actually plays a crucial role in von Trier's narrative project. The song represents the last phase of a transformative process in which various issues are involved; in this regard its role shares a marked similarity with what happens in *DANCER IN THE DARK* (DK 2000, Lars von Trier). In the latter film the songs create a narrative space of their own, detached from the main plot, acting as representations and visualizations of the dreams of the main character Selma (Björk).¹¹ Her blindness lets her imagine a different shape for reality: her dreamlike ›visions‹ are triggered by rhythmical sounds such as an assembly line, a train, the inner groove of a vinyl record, reconfigured as starting points for sing-and-dance numbers in the style of a classical Hollywood musical. Analyzing this film for an essay I published in 2010, I tried to define the role of different audiovisual strategies by pointing out these passages as ›sonic thresholds‹ between realistic plot and fantastic sequences, access points for entering into Selma's subjective point of view – in contrast with the more impassioned, objective documentary approach of the rest of the film (Bratus 2010). For her hearing is more trustworthy than sight, and music (i. e. organized sound) is her way to deal with a chaotic and painful world; in von Trier's own words: »the music and the song come from Selma's mind, and she uses it as something else, she uses it *to escape and to analyze*, that it's what she uses the song for«. ¹²

¹¹ In this respect, a shared problem addressed in both films is the divide between fiction and reality, between subjective and objective perception of the world, utopian representation and pragmatic reflection, and the crucial role music plays in this constant interplay (Dyer 1998; Conrich 2002; McMillan 2004; Grimley 2005).

¹² Comments by von Trier taken from the extra audio features of the US DVD edition of *DANCER IN THE DARK* (»New Line Platinum Series«, New Line, N5199, 2001).

Rather than being just a narrative device, this is also a critical tool for questioning the status of reality and its reproduction in the process of mediatization. Seen in the context of his entire creative output, not least against the background of the (in)famous Dogma 95 manifesto, we can see how such metafilmic discourses became growingly important in von Trier's reflection on what cinema should be. If the visual perception is less reliable than the act of hearing – as he seems to imply in the example just mentioned – then image has a deceptive nature hidden behind its own spectacular qualities; conversely, the sound acts as a sort of compass needle to guide our perception through the unordered mass of visual stimuli.¹³ The relevance granted to the aural dimension by von Trier is aimed at challenging his own position as an artist trying to achieve depth and authenticity of expression working in a media context where the sheer amount of audiovisual products we are experiencing in our everyday life inevitably conditions our ability to distinguish between what is real and what is fictional.

A second parallel feature between EPIDEMIC and DANCER IN THE DARK is the shared reference to opera as a genre: in the first underlined by the direct quotation of the Wagnerian Overture, and in the second with the reconfiguration of the Hollywood musical in the direction of genres with higher cultural prestige.¹⁴ The melodramatic tones and effects are a recurring feature of his films and, in the words of Torben Grodal, are employed to activate specific types of reactions from the spectators in perceptual terms:

¹³ On the problem of ›realism‹ in von Trier's only ›Dogma‹ film, see for example Jerslev (2002).

¹⁴ As stated in the presentation of the film von Trier wrote for the DANCER IN THE DARK website, whose contents are available on the US DVD edition of the film (cfr. note 11): »What I wanted to achieve in DANCER IN THE DARK is that you take things as seriously as you do in an opera. Some years ago, people really cried at operas. I think it's a skill to be able to find such emotions in something so stylized.«

The melodramatic-excessive modes of representation activate central innate ways of abandonment and giving in to sublime and saturated experiences, and are, thus, expressive elements that have no transgressive purposes. The lyrical elements in melodrama indicate its orientation towards inner experiences, not an orientation towards action. [...] In film after film, Trier has tried out the many possibilities for creating excessive strategies and creating passive, saturated emotions, although his later films have some openings towards more active narratives (2004, 138).

Something similar seems to be at work in the sound design of EPIDEMIC: the different soundscapes listed above turn out to replicate the structural coordinates of the entire film – stressing its narrative structure and overall design and the rational distinction between different narrative plans, rather than personal involvement relying on strong feelings and emotions.

As the film progresses, the boundaries between the two main strands of the story are increasingly blurred, and the connective tissue for this confusion is provided by the abstract concept of disease, replicated at different levels while maintaining its fundamental quality of something endogenous that triggers change and transformation in the infected subjects.¹⁵ The transformative power affecting their cells and organs is reflected in the transition between musical elements employed in EPIDEMIC, whose origin can be connected with the ›original‹ source of the *Tannhäuser Overture*. The first and final stages of such a transformation process are the orchestral version of the classical piece and the song *Epidemic (We All Fall Down)*,

¹⁵ For its ›apocalyptic‹ imagery, EPIDEMIC has been compared with the later MELANCHOLIA (DK 2011, Lars von Trier), especially underlining how the depiction of the world demise in the two films relies on different audiovisual strategies (Kollig 2013).

which we hear in an instrumental version in the middle of the film and in a sung version over the closing credits.

8
The end is near The plague is here Bring out your deads

7
So much fear Rose the terror Crum-bling walls

13
Cros-ses Cros-ses on the doors Don't cry for mer-cy

19
Don't lose your wit Watch this fa-ther He lost his kid

**Example 1 – Transcription of the vocal part
of *Epidemic (We All fall Down)*.**

As shown in the above example, the melody and harmony of the song are somewhat related on a motivic level to the Wagnerian overture, not by a close paraphrase of the model but fragmenting and recombining its main stylistic elements. Peter Bach, who is credited as the composer of the soundtrack and the author of the music for *Epidemic (We All fall Down)*, extensively paraphrased the musical material of the *Overture* in order to obtain a classic 1980s pop-disco number. But the melody, with its chromatic movements and the limited use of musematic repetition,¹⁶ is markedly different from any example of mainstream pop dance song, and could be read as an allusion to Wagner's extended and metrically free melodic

¹⁶ For an introduction to the topic of the repetition and variation as structuring forces in popular song, see for example Middleton (1998 and 2000) and Moore (2012, pp. 51–69).

writing. The clearer reference to the *Tannhäuser Overture* can be found at bb. 17–22 of Example 1, where a brief but easily detectable progression based on the repeated transposition of a chromatic descending major second provides an unmistakable quotation of the central part of the ›Pilgrim's Chorus‹. The same element plays a crucial role in the musical plan of EPIDEMIC, as we will see in the next paragraph commenting on the different uses of the synthesizer sounds within the film soundtrack. The lyrics of *Epidemic (We All Fall Down)*, written by von Trier with his partner-in-crime Niels Vørsel, dispassionately recount the spread of the plague with a cruel tone that contrasts harshly with the mood and the immediate connotations of the musical style. The title of the song itself, with the reference to the final words of the nursery rhyme *Ring-a-ring o' Roses (... we all fall down)* – a popular game song in the English-speaking world which is credited to be originated by the traditional mimicry of the symptoms of the Black Death (Shearman/Sauer-Thompson 1997, 3) –, refers back to the traditional narration of the tragic experience of the plague with a lighthearted tone, and acts as an umpteenth declination of the topic of the disease still extensively explored throughout the film.

Moreover, the song provides the stronger aural link between the framing story and the overture used in the film-within-the-film, binding together narrative lines whose connection is progressively tightened by the accumulation of different visual and sound elements. As the main character of the film-within-the-film is a sort of distorted reflection of von Trier himself, the song perverts the classical model. Like a disease, pop music at the same time corrupts and helps in spreading Wagner's Overture, thus becoming a symbol of the collapse between the story we are watching and the one Niels and Lars are writing while the plague breaks out in the real world. Not by chance, the first time we hear the song (in an instrumental

version) is when the director and the writer are on a short trip to Germany to meet Udo Kier in Cologne, just before the voice over explains that mass transport was one of the main vehicles for the diffusion of the pandemic virus over all Europe in only five days. As in *DANCER IN THE DARK*, the distribution of the different elements of the soundtrack over the film is deeply correlated with the visual narration, providing premonitions of the events to come. While visual communication can show something more clearly, possessing immediate figurative power, music has the capacity to connect pieces of reality with hidden (but, perhaps for this reason, more important) mutual relationships.

3. Three types of electronic sounds and the transfiguration of the Tannhäuser Overture

If the *Overture* and the song respectively represent the beginning and the end of a transformative process, there is a third series of components in the soundtrack that act as an intermediate stage between the two, adding another level of ›prospectivity‹ to the sound design of the film (Simons 2007, 117–118). By fragmenting the temporal duration and quoting the harmonic style of the Wagnerian music, and changing the natural timbre of acoustic instruments with electronic synthesized sounds, a third layer is presented in the soundtrack of *EPIDEMIC*, and it further contributes to the audiovisual narration. In order to understand how this last musical element acts as a connective tissue, we have to stress both the typology and the temporal distribution of the interventions of these sounds, as can be summarized in Table 2, which is a sort of ›musical map‹ of the film as a whole.

Day	Tannhäuser	›harmonic‹ synth	›melodic‹ synth	drones	song
1	00:08:02 00:13:39 00:15:51 00:19:46	00:09:25		00:12:24	
2	00:34:27	00:22:26	00:31:33		
3	00:54:09 00:59:19	00:43:38 (synth/choir) 00:49:43		00:44:19	00:38:18 (instrumental)
4	01:11:20		01:05:25		
5	01:27:43 01:29:20 01:43:12			01:20:06 01:32:46 01:38:00 01:39:22 01:41:09	01:43:25

Table 2 - Temporal distribution of the musical elements in EPIDEMIC.

Basically, there are three different uses of electronic timbres: slowly moving harmonic textures, polyphonic melodic lines, and single pulsating drones. In the first typology (column 3), the synthetic sounds form layers of superimposing pitched sounds of long and short duration. Such harmonic aggregates are present only in the first half of the film, as a reference alluding in an oblique way to the *Tannhäuser Overture*, that recalls Wagner's harmonic writing especially thanks to its highly chromatic vertical style. The ›melodic‹ use of the synth (column 4) shows closer resemblance to the operatic precedent: its upper melodic lines quoted a fragment of the second part of the ›Pilgrim's chorus‹, with its short chromatic progression involving cells based on a double semitone descent twice transposed up a fourth.¹⁷ This specific feature can be grasped by looking at the sonogram below: in the upper part of the image the augmentation of the basic movements of Wagnerian motif clearly appears (see figure 1 below).¹⁸

This musical element is heard for the first time during the second day of the framing story, accompanying the images of Lars taking a bath while Niels and his friend Kruff are talking about the grapevine pest which devastated French wine production from the mid-XIX to the early XX century. The second instance occurs immediately before the end of the fourth day, when we see Lars in the dark underground corridors of the Riget hospital in Copenhagen, on his way to visit a friend who works there as a forensic pathologist. There, Lars is informed that over the past few days there had been some strange and inexplicable deaths characterized by glandular tissue

¹⁷ As one of the most characteristic features of the first part of the Overture, we already noted the use of this melodic fragment in the song *Epidemic (We All Fall Down)*. See Example 1.

¹⁸ The sonogram presented here (figure 1) is made using the audio extracted from the DVD edition of the film (from 01:25:05).

changes which led to the formation of odd *granulae* (a sort of cancerous growth) in the major lymph nodes of the neck. In their temporal distribution this second use of the synthesizer could be seen as a development of the first – as it exposes more overtly the connection with the *Overture*. The third layer of electronic sound (column 5) are the electronic drones, in the form of pulsating pitched impulses somewhere in-between a ›pure‹ tone and noise. In quantitative terms, the use of this third typology of sonic material is spanned all over the soundtrack, and its function is remarkably different. It is neither thematically nor stylistically connected with the *Overture*, but it serves as a signal that something strange is going to happen, suggesting menace and unknown terror – an established cliché in the tradition of sci-fi and horror movies.¹⁹

The three uses of electronic sound show a progression from the hidden stylistic reference to the Wagnerian overture, to the homage paid by the melodic allusion to the second part of the ›Pilgrim chorus‹, and finally to the undifferentiated electronic drones that sonically symbolize the spreading disease in the ›real‹ world. The distribution of the musical materials in the course of *EPIDEMIC* makes it clear how the different typologies of sounds are meant to connect the beginning and the end of the plot, when the classical overture finally erupts outside the film-within-the film immediately before the closing credits, and its transformation into a pop song is complete. The transition affects both the motivic and harmonic content of the classical model as well as its sound, by substituting acoustic with electronic instruments and sounds – in this respect the electronic timbres taken into consideration in this paragraph have a transitional role between the two that cannot be overshadowed –, and changing the generic reference

¹⁹ For a first overview on this topic, cfr. Whittington 2007; Corbella-Windisch 2013.

4. *Wagner, von Trier and the cyclical view of European history*

The final issue to address when giving an account of the choices made in the sound design of EPIDEMIC is the cultural value the director attributes to Wagner and his opera. The heritage of German culture and its historical relevance is obviously a crucial topic in von Trier's early creative output, here as well as in the other films of the so-called ›Europa-trilogy‹, THE ELEMENT OF CRIME (DK 1984, Lars von Trier) and EUROPA (DK 1991, Lars von Trier). In the words of Angelos Koutsourakis:

The three films that make up the *Europa* trilogy adopt formal strategies that dispute the portrayal of history as a photographic reproduction of events, prioritising fragments/constellations that allude to the historical traumas of the past. [...] I suggest that the *Europa* trilogy aspires to think history in terms of Benjaminian constellations that defy the European enlightenment narrative according to which history is a route to human emancipation and progress. These constellations offer a materialist view of history which negates the conformist understanding of the past historical catastrophes as aberrations. The concept of history as a heterogeneous temporality which resists teleological progress has been theorised by Benjamin (2012a, 517–8).²⁰

All three films deal with common thematic concerns for the past and its legacy and call into question a vision of history as progress, underlining how the events in postwar Europe deny any hope for a better future. In EPIDEMIC the trip from Copenhagen to Cologne »develops into an elaborate

²⁰ Here the reference is to Benjamin's essay on the philosophy of history (1999, 252).

chronotope linking the bubonic plague, the Holocaust, the German occupation of Europe, and the Allied occupation of Germany with industrial domination and pollution« (Badley 2010, 30). Using Germany as a key place for the entire continent, the fear expressed by the director is that the repetition of the sudden outburst of violence and collective hysteria – affecting different countries across Europe and here figuratively depicted as the pandemic disease – can never be stopped. History is not a linear progression of events; rather it is a cyclical chain of effects and causes whose main coordinates reverberate across time and space along the same underlying patterns.

In the soundtrack of EPIDEMIC the reference to Wagner's overture acts as an identity marker of the European roots of von Trier's creative output. At the same time, as the quotation I provided at the beginning of this article clarifies, for him this music represents the quintessential ›film music‹, alluding to the foundational value of Wagner's theatre for any subsequent form of dramatic art – including the Hollywood tradition von Trier constantly challenges.²¹ The research for a personal style – also shown in the programmatic efforts put into effect some years later in the ›Dogma 95 manifest‹ – is consistent with his reference to the operatic tradition, as the dramatic art least affected by American influence and its visual tradition, though foundational in historical terms (Koutsourakis 2012b, p. 106). In this context, the choice of Wagner as the paramount point of reference for a complex dramaturgical and aesthetic project resonates strongly with his own ambition to establish a new filmic praxis on radically different bases, a fresh

²¹ It is also worth noting that other aspects of Wagner's personality might have been influential on von Trier, above all his construction of an unconventional public *persona* (what Baudelaire, in his essay on the *Tannhäuser*, defined the »wagnerian experience«). Cfr. Vaszony (2010, 121 and 178).

start from the original model with different extent.²²

What is also relevant in EPIDEMIC is the specific choice of *Tannhäuser* as the main source for the building blocks of the film soundtrack. The main character of the opera, torn between the evil and good forces in his own soul, retains at his core the same idealistic impulse that forces Dr. Mesmer to undertake his trip outside the city to experiment on a cure for the plague. Like the German bard, his behavior is motivated by a concern for the greater good, but his actions result in failure and, ultimately, in his unredeemed death. In other words, both Tannhäuser and Dr. Mesmer are attempting a synthesis between opposed, irreconcilable instances (Williams 2004, p. 52; Emslie 2010, p. 11). In this context, the fact that in the film we heard not the entire melodic substance of the *Tannhäuser Overture* but only the first part, in which Wagner uses the thematic material of the ›Pilgrim's chorus‹ (Act III, scene 1), is also meaningful. The musical material refers to topics such as religion and the quest for spiritual purification, perfectly aligned with the overall project of EPIDEMIC. From the same point of view, it is also important to note that the most important character Dr. Mesmer meets on his journey in the country is a priest, a character introduced in the script by the fictional persona of Lars, to ›make fun of religion‹ and its institutional apparatus. It is the priest who first understands and who tells Mesmer that the pandemic contagion has been spread by his own doctor's bag, revealing the futility of his efforts and his final defeat. The fact that the whole story is

²² On this point, I do not agree with Kollig's reading of Wagner's music as the sign of the »[...] irony in Mesmer's futile effort to bring salvation to the world when in fact he is contributing to its demise« (2013, 95). On the contrary, the ironic gaze by von Trier is best understood in the exploitation of the contrasts between musical and cinematographic genres, as well as in the transformation of the operatic model into a pop song. Consequently, in the film-within-the film, the heroic and utopian overtones associated to the character of Tannhäuser are to be taken at its face value, being the starting point for its subsequent (also ironical) transformation.

accompanied by a reference to a melody expressing a tension for the sacred and a desire for purification provides another strong connection between the music and the story told in the film-within-the-film. In respect to the ›realistic‹ plot recounting the writing of the script, however, the result of such a reference is at the same time ironic and bitter, implying that no redemption is possible – as the collapse of the narrative lines seems to foreshadow at the end of the film. To add further emphasis on von Trier’s pessimistic attitude towards history, the changes in the mood of the lyrics, from the request for purification to the celebration of the disease after which ›we all fall down‹, allows no space for any optimistic hope for any future progress and perhaps it shows another way to catharsis.

Conclusions. The song as the unifying force behind the soundtrack

All in all, what I have tried to highlight in this article is a very peculiar example of the role a song can assume in a cinematic narration, and the structural transformation linking the Wagnerian overture with almost all the sounds we hear as the film progresses. Although I cannot find any trace or authorial statement about the intentionality of such details, their number and their parallelism with the plot and main topics explored in EPIDEMIC can be easily interpreted as an organic part of the audiovisual complex built before our eyes and ears. Given von Trier’s aesthetic and stylistic interests, and especially his repeated attempts to find the best technique to present a story, possibly outside the established conventions of filmmaking, it would be odd to think of his use of sound as a random component of the overall narrative project. As he wrote in his *Second Manifest* (some excerpts of which are

reprinted in the booklet of the DVD edition of EPIDEMIC I quoted in note 4), such filming practices are aimed to counteract the »new generation of film« characterized by a »wildness« [that] lacks discipline and their ›discipline« lacks wildness«. In contrast, he describes his film as a ›bagatelle«, a form that »is humble and all-embracing. It exposes a corner without making a secret of eternity. EPIDEMIC manifests itself in the legitimate/serious relationships of the young men as a bagatelle – for among the bagatelle the masterpieces are numbered«. My reading of the EPIDEMIC emphasizes the strong structural role assumed by sound design in this project, reconstructing the ›set of rules« the director adopts in presenting the story to his audience. It is part of the ›hypnotic effect« created by the film: the reconfiguration of the basic narrative devices draws the audience into the construction of fictional worlds, emphasizing their artificiality. In the play with narrative and genre conventions von Trier proposes, the song *Epidemic (We All Fall Down)* does not just act as the theme song: it unifies the entire audiovisual structure, becoming the aural symbol of the film in terms of both formal features, cultural value and narrative content.

Literature

- Appen, Ralf von (2003) Konkrete Pop-Musik. Zum Einfluss Stockhausens und Schaeffers auf Björk, Matthew Herbert und Matmos. In: *Samples. Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung*, 2. <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5301/pdf/Samples2.pdf> (accessed 30 June 2014).
- Badley, Linda (2010) *Lars von Trier*. Urbana: University of Illinois Press.
- Bainbridge, Caroline (2007) *The Cinema of Lars von Trier. Authenticity and Artifice*. London: Wallflower.
- Benjamin, Walter (1999) Theses on the Philosophy of History. In Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*. London: Methuen, pp. 245–255.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.
- Borio, Gianmario (2007) Avantgarde als pluralistisches Konzept: Musik um 1968. In: *Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968*. Ed. by Arnold Jacobshagen and Markus Leniger. Köln: Dohr, pp. 15–33.
- Bratus, Alessandro (2010) Il suono come soglia del reale. Genere e narrazione audiovisiva in *Dancer in the Dark*. In: *Suono/immagine/genere*. Ed. by Ilario Meandri and Andrea Valle. Torino: Kaplan, pp. 104–122.
- Conrich, Ian (2006) Musical Performance and the Cult Film Experience. In: *Film's Musical Moments*. Ed. by Ian Conrich and Estella Tincknell. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 115–131.
- Corbella, Maurizio / Windisch, Anna (2013) Sound Synthesis, Representation and Narrative Cinema in the Transition to Sound (1926-1935). In: *Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, 24/1, pp. 59–81.
- Dyer, Richard (1998) The Space of Happiness in the Musical. In: *Aura - The Film Studies Journal*, 4/1, pp. 31–45.
- Elsaesser, Thomas (2005) *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Emslie, Barry (2010) *Richard Wagner and the Centrality of Love*. Woodbridge: Boydell.
- Graf, Alexander / Scheunemann, Dietrich (2007) *Avant-Garde Film*. Amsterdam: Rodopi.
- Grimley D. M. (2005). Hidden Places: Hyper-realism in Bjork's *Vespertine* and *Dancer in the Dark*. In: *Twentieth-Century Music*, 2/1, pp. 37–51.
- Grodal, Torben (2004) Frozen Flows in von Trier's Œuvre. In: *Visual Authorship. Creativity and Intentionality in Media*. Ed. by Torben Grodal, Bente Larsen and Iben Thorving Laursen. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, pp. 129–167.
- Grodal, Torben (2009) *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Gyenge, Zsolt (2009) Illusions of Reality and Fiction or the Desired Reality of Fiction: Dogme 95 and the Representation of Reality. In: *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies*, 1, pp. 69–79. Online: <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C1/film1-5.pdf> (accessed 30 June 2014).
- Jerslev, Anne (2002) Dogma 95, Lars von Trier's THE IDIOTS and the ›Idiot Project‹. In: *Realism and Reality in Film and Media*. Ed. by Anne Jerslev. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, pp. 41–66.
- Kalinak, Kathryn (2010) *Film Music. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kollig, Danielle Verena (2013) Filming the World's End. Images of Apocalypse in Lars von Trier's EPIDEMIC and MELANCHOLIA. In: *Amaltea. Revista de mitocritica*, 5, pp. 85–102. Online: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num5/kollig.pdf> (accessed 30 June 2014).
- Koutsourakis, Angelos (2012a) ›You Want to Wake up to Free Yourself of the Image of *Europa*. But It Is Not Possible‹: Lars von Trier's Critique of the European Narrative of Progress in His *Europa* Trilogy. In: *Journal of Contemporary European Studies*, 20/4, pp. 517–535.
- Koutsourakis, Angelos (2012b) Cinema of the Body: The Politics of Performativity in Lars Von Trier's *Dogville* and Yorgos Lanthimo's *Dogtooth*. In: *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 3, pp. 84–108.
- Lumholdt, Jan (2003) *Lars Von Trier: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

- McMillan, Brian (2004) Complicitous Critique: DANCER IN THE DARK as Postmodern Musical. In: *Discourses*, 5/2. Online: <http://library.music.utoronto.ca/discourses-in-music/v5n2a1.html> (accessed 30 June 2014).
- Middleton, Richard (1998) ›Play it Again, Sam‹: Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music. In: *Popular Music*, 3/1, pp. 235–270.
- Middleton, Richard (2000) Form. In: *Key Terms in Popular Music and Culture*. Ed. by Bruce Horner / Thomas Swiss. Malden: Blackwell, pp. 141–155.
- Moore, Allan F. (2012) *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.
- Simons, Jan (2007) *Playing the Waves: Lars Von Trier's Game Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Shearman, David / Sauer-Thompson Gary (1997) *Green Or Gone: Health, Ecology, Plagues, Greed and Our Future*. Adelaide: Wakefield.
- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the Glass Armour: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Verrone, William E. B. (2012) *The Avant-Garde Feature Film*. Jefferson: McFarland.
- Vaszony, Nicholas (2010). *Richard Wagner: Self-Promotion and the Making of a Brand*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Whittington, William (2007) *Sound Design & Science Fiction*. Austin: University of Texas Press.
- Williams, Simon (2004) *Wagner and the Romantic Hero*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wuss, Peter (2000) Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen. In: *Montage A/V*, 9/2, pp. 101–126. http://www.montage-av.de/pdf/092_2000/09_2_Peter_Wuss_Realitaets_Effekt_von_Dogma-95-Filmen.pdf (accessed 30 June 2014).

Empfohlene Zitierweise

Bratus, Alessandro: The ›song-ification‹ of the Tannhäuser Overture in Lars von Trier's EPIDEMIC. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 192–218, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p192-218>.

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.

EZEK A FIATALOK. The First Hungarian Beat Movie (1967)

Ádám Ignác (Budapest)

On a summer afternoon in 1967, Balatonlelle was preparing for an unusual event. Contrary to the common practice of selecting a well-known cinema of Budapest, the premiere of the new Hungarian music film, EZEK A FIATALOK [THESE YOUNGSTERS] was scheduled in the unknown open-air film theatre of this small village resort by Lake Balaton, some 140 kilometres away from the capital city.

But in contradiction to the expectations, thousands of people, mostly youngsters, watched the film there during a very short period of time, and later on its popularity expanded further significantly. When the film was screened in film theatres and cultural-educational centres around the country during the following months, the estimated number of viewers hit almost a million. Even though the better part of the early articles and reviews highlighted its weak points, the sheer number of them indicated that the director Tamás Banovich (1925–2015) had found a subject of utmost interest to the entirety of Hungarian society. The extraordinary success and popularity can be explained by the mere fact that within the framework of a simple plot, EZEK A FIATALOK provided a platform for the most prominent contemporary Hungarian beat bands to present their works.

In 1967, more than ten years after the first Elvis films had combined the features of popular music and motion picture, The Beatles already stopped giving concerts, and in the West people were talking about the end of the first phase of traditional beat music and were celebrating the birth of new

genres in pop and rock music. How should one evaluate the significance of EZEK A FIATALOK against this background?

One should look for an answer in the significantly different pathways the development of beat music followed in the East and West. Even though Western popular culture started leaking through the Iron Curtain during the early 60s, the breakthrough into the public which was dominated and controlled by the state party and its satellites, was yet to come in 1967. Before 1965, knowledge about the new trends was extremely limited. The young Hungarian generation tried to paint a picture of Western popular music from mere fragments by listening to smuggled records and illegal radio channels. The early beat bands restricted themselves to the reproduction of Western hits (Ryback 1990, 88–89).¹ Rock'n'roll and beat songs were rarely featured in the programmes of the single radio channel of the country that were dedicated to popular music, and foreign records were unavailable in the shops. International hits could reach the audience by covers of some new guitar bands in club concerts or by low quality EPs which were published in limited numbers. Those interested in beat music had no alternative to reading *Magyar Ifjúság* (Hungarian Youth), a paper controlled by the Communist Youth Association, or *Ifjúsági Magazin* (Youth Magazine), published monthly since late 1965, a periodical similar to the German *Bravo* and the Soviet *Rovesnik* (Ignácz 2013, 7–17). But both of these papers retained their animosity towards the beat genre and followed political interests even during the period of relaxation. However, thanks to

¹ See alternatively my interviews with the most important Hungarian pop musicians at the website of the Archives and Research Group for 20th-21st Century Hungarian Music (AHM), Hungarian Academy of Sciences, <http://zti.hu/mza/index.htm?m0703.htm>.

its proliferation via informal channels, Western beat music rapidly became part of everyday life in socialist Hungary (Ryback 1990, 96ff).

But even the privileged few who could afford to frequent the beat concerts in university clubs and cultural centres, mainly in the capital Budapest, had no more than mere acoustic experiences of modern Western pop music. Visual knowledge was almost non-existent. For the large majority, visual information was restricted to the photos published in the *Ifjúsági Magazin* and the covers of records. The genre almost never appeared on television. Pop music and the film industry developed a close partnership in the West from the very beginning, but such a partnership left the East almost completely unaffected. It should be emphasised that even though music could be reproduced and copied on tape, such technical possibilities were still missing in the case of motion pictures. During the post-war decades, visual information was accessible only by cinematic and televisual distribution.

Featuring Hungarian beat bands on screen was something out of the ordinary which was restricted to the finals of some talent shows. Nevertheless, the rare occasions contributed to their countrywide reputation and provided a good foundation for their growing fame.

The first *Táncdalfesztivál* (Dance Music Festival) in 1966, which provided a platform for beat bands and attracted millions of viewers, may be considered a turning point in this respect. Illés, a beat band that subsequently played a central role in the movie *EZEK A FIATALOK*, came second in this contest after a band representing traditional dance music genre.

Between 1964 and 1967 representatives of the new pop genre appeared on the cinema screen only a few times. This fact should, nevertheless, be regarded as a significant sign of the relaxation of cultural politics. At this stage, bands were not allowed to play a song of their own, and the plot of the film would remain unaffected by their appearance. In the comedy *KÁR A BENZINÉRT* (A WASTE OF PETROL; H 1955, Frigyes Bán), the band Bergendy, featuring the later lead vocalist of the band Illés, Levente Szörényi, played a predominantly comic song in the Mersey Beat style written for three guitars, percussions and polyphonic vocals by András Bágya. A year later, in 1965 Levente Szörényi appeared once more on screen. In an episode role in *SZERELMES BICIKLISTÁK* (CYCLISTS IN LOVE; H 1965, Péter Bacsó) he performed a song by Szabolcs Fényes, *Táskarádió* (Portable Radio) which fit the profile of Illés well. But to present one of their own songs was still out of question according to the customs of that time. The year 1965 provided yet another example of this sort. In a dance floor scene of the spy film *FÉNY A REDÖNY MÖGÖTT* (LIGHT BEHIND THE SHUTTERS; H 1965, László Nádasy), the band Atlantis was playing a song by Tihamér Vujicsics. Just like in the previous examples, the plot of the film remained completely unaffected by the band's appearance.

The summer of the same year (1966) witnessed the Budapest premiere of *POP GEAR* (UK 1965, Frederic Goode) featuring the top British hits of 1964 and 1965. The film was the first of its kind in Hungarian cinemas which brought The Beatles, The Animals, and Herman's Hermits to the attention of Hungarian viewers who also had the opportunity to sample a taste of the liberal atmosphere of Western concert halls. The list of beat bands on screen before the *EZEK A FIATALOK* comes to an end here. Neither the films of

Elvis Presley and Cliff Richard nor those of The Beatles reached Hungary yet. To say more, it was not until 1968 that the 1967 comedy *MOCNE UDERZENIE* (*BIG BEAT*; H 1967, Jerzy Passendorfer), produced in the fellow Eastern bloc country Poland with beat bands in central roles, arrived in Hungary. *A HARD DAY'S NIGHT* (UK 1964, Richard Lester) featuring The Beatles also opened in Hungarian cinemas in 1968.

Against the background of such circumstances, the question naturally arises: what inspired the director Tamás Banovich to produce a film which was criticised then and now for its illusory nature? What motifs are the most significant for the description of the musical protagonists as well as of the audience in the film? What factors affected the characteristics of the featured songs? Let me consider the question concerning the roots of *EZEK A FIATALOK* first which provide multiple, though interrelated answers. Due to the lack of comparative materials, interpreting *EZEK A FIATALOK* in the context of the history of Hungarian post-war music films is quite problematic. Music is seriously underrepresented on screen during that period, despite the fact that enduring fame required visual representation of protagonists singing great hits. Music in Hungarian feature films remained on the periphery and was accidental. Only the predominantly musical film genres of the operetta and the dialogue-free dance films, one of the most celebrated directors of which was Tamás Banovich provided a platform for music on screen, though in a completely different context.

We should not forget that the products of Western mass culture and entertainment were outlawed in public media until the early-mid-60s. It is therefore not surprising that in the years before *EZEK A FIATALOK*, genres emerging from jazz and rock and roll, which had themselves been prohibited and despised, were not reflected upon in the film scores apart from the few

examples mentioned above. To take a further step, apart from film scores, such genres appeared in screen scripts only a very few times during these years, all of which were displayed with utmost despise and sarcasm.

One of these is the 1950 *DALOLVA SZÉP AZ ÉLET* (*SINGING MAKES LIFE BEAUTIFUL*; 1950, Márton Keleti) from the Stalinist era. This film celebrated the triumph and superiority of the mass song of the labour movement. The anti-hero of the film is Swing Tóni, a jampec (a teddy boy), who, despising hard work, spends his time in dance schools and pubs, and, as suggested by his name, is a great fan of swinging.

A second film featuring Western music genres in script is also from before the 1956 revolution. The 1955 *EGY PIKOLÓ VILÁGOS* (*A HALF PINT OF BEER*) by Félix Máriássy is the love story of Marci Kincse, celebrated as a Stakhanovist worker and an exceptional soldier, and Julika Cséri, who is attracted by a decadent jampec community in the absence of his lover. Returning from the front, Marci has to fight hard to divert Julika from the wrong path. Eventually, she realises the superfluity and void of the dancing world. The central scene of the film features a song performed by Margit Lukácsi and the Nabuló Band the recurring lyrics of which is also illuminating:

Belzebub lánya vagyok én, zöld nylonruhában főzöm a
pokol fenekén a kását. Keverem-kavarom, zsibbad már a
karom. Arról szól a dalom, hogy hogy kerültem a földről
ide át.

(I am the daughter of Beelzebub, I am cooking porridge
at the bottom of hell in green nylon dress. I am stirring
and stirring, my arms are growing numb. My song tells
my journey from above to here.)

The early works of Tamás Banovich, all of them dance films with one exception, were produced in the same period as DALOLVA SZÉP AZ ÉLET and EGY PIKOLÓ VILÁGOS. During my extended interview about his life and work, Banovich told that he had chosen the dance film genre because he had experienced the folklore renaissance advocated by the socialist regime, and because he had considered those films the least dangerous in which no word could be heard. He was absolutely right. The aforementioned exception is his ELTÜSSZENTETT BIRODALOM (AN EMPIRE SNEEZED AWAY) which was produced in the autumn of 1956. This children's film about a tyrannical king and his empire full of corruption and intrigues granted a ten-year silence to Banovich.

He was put on track again by the 1965 dance film AZ ÉLETBE TÁNCOLTATOTT LÁNY (THE GIRL REVIVED BY DANCE) which earned him a Cannes technical award and, most importantly, the assignment of making a film report about the French tour of the Hungarian National Folk Ensemble. During a six-month shooting in France, Banovich encountered the Western beat culture. He made significant efforts to watch all films related to beat music available in the Parisian cinemas including those of The Beatles which he admitted to have been a great influence on his own work.² He had been frequenting beat concerts in Hungary for some time, and so the French journey was only the last push towards the idea of integrating international and domestic trends by making a feature film about the contemporary world view and social problems of the young generation which also makes the <voice of the young generation>, i. e. beat music be heard.

² See my interview with the director (AHM, 2013).

His beat movie may not be a ›pure‹ documentary, but there is no reason to criticise Banovich for his selection of a hybrid genre. In the aforementioned interview, Banovich let me know that it was not only for the sake of contemporary trends that he had selected a fictitious framework, but he had also considered the documentary genre too dangerous for the presentation of the Hungarian beat movement. *EZEK A FIATALOK* is a film of a restrained director with a bad record. It was not opposed straight away by the supreme bodies of cultural politics, but neither did Banovich want to irritate anyone with his film. He bore in mind the Hungarian public taste which had serious reservations against beat music; he made concessions to the adult society which was continuously criticising the dealings of the young generation; and he also provided positive answers to those questions which were considered most important by the state party.

The film depicts beat music as entertainment for the sake of entertainment, and the performance and reception of the music as fully compatible with the socialist ideals and morals. It tells the naive story of the 18-year-old László Koroknai who is about to take his A-level exams and considering his career options. The generational conflicts between adults and teenagers are treated uncritically and are rather eliminated than solved. The father easily accepts and understands László's decision of becoming a skilled worker rather than going to university, and in one of the final scenes he also joins his fellow adults in giving a standing ovation to László who turns out to be successful as a beat musician as well. The music and lyrics of László and his fellow musicians deliver a message to the adult society about the coming of a new age in which the youth should be taken seriously.

As long as we may reasonably believe that the story only provides a pretext for presenting the beat songs themselves, one could assume that the director

has incorporated the film's message into the twelve songs which had allegedly been composed at the full discretion of the featured bands. However, the very selection of these bands affects the picture displayed concerning Hungarian beat music. *EZEK A FIATALOK* should be appreciated nevertheless inasmuch as it managed to bring together the three most important contemporary bands, Illés, Metró and Omega (the so-called «Trinity»), and the three most important contemporary female voices, Zsuzsa Koncz, Katalin Kovács and Cecília Zalatnay.

Banovich apparently endeavoured to create a film which, on the one hand, could describe the universal trend of generational conflicts and its Hungarian manifestation, and which, on the other hand, might attempt to ease the reservations of a predominantly conservative adult society against the unstoppable cultural developments which were most apparent in pop music. In order to do so, the film had to alleviate or completely eliminate those factors of beat (rashness, anti-regime lyrics, rascal fans, Western fashion phenomena, etc.) which annoyed the state party and the adult society the most and which provided representatives of Marxist-Leninist ideology with ample reasons to berate the new genre. It was probably for these reasons that Banovich decided to include the »Trinity« of the three bands that had proven their musical capability and had already managed to reach a compromise with the system. Banovich also decided to give a priority to Illés, which endeavoured to create a type of urban folklore by combining traits of the tolerated beat genre with those of the administratively promoted folk music. An overwhelming ten songs (out of twelve in total) featured in the film were actually written by Illés. Having managed to overcome the administrative obstacles during a period of conflicts and negotiations with the regime, the lucky few bands considered that they should make a compromise in their music. In order to keep the

genre alive, these bands had to create a broad variety of music to satisfy all generations and social groups.

We should now turn briefly to the audience assisting the concert scenes of the film, and raise the question whether they indeed felt the permissive atmosphere and whether they indeed intended to show up well-combed and well-dressed to enjoy the concerts with discipline and attention more befitting classical rather than beat music.

Let us quote a short scene from the film which, I believe, illustrates well the aforementioned problems (01:17:04–01:21:24). In the final scene of the film, the protagonist László Koroknai and his enthusiastic amateur band performs the song *Sárga rózsza* (Yellow Rose) by Illés. The lyrics of this song might sound meaningful or even provocative to the adults sitting among the rows including László's father himself:

Jóbarátom, tudod-e hogy miért nem meri soha senki
beismerni azt, hogy ha elmúlt az, amiben hittünk, az, ami
olyan szép volt, vissza sose tér. Azt hiszem, rájöttem már
– oh igen. Gondolkozz el, nem nehéz, oh nem

(My friend, do you know why no one is ready to admit, if
something we believed in has passed, if something so
nice returns never again.)

The serious message is accompanied by jolly tunes with elements of contemporary pop music and folk motifs. The performance and the volume are rather diffident and reserved. The performers themselves are short-haired young gentlemen in suits and ties who play without moving around on stage and with no apparent sign of passion. Their audience is made up of likewise well-dressed people listening attentively to the performance in

silence. Next to the director sits the protagonist's father, his primary supporter in the film. He both understands and accepts the social and cultural change communicated by the song of his son who represents the entire Hungarian youth.

I think that this is not a documentary picture. We may reasonably assume that the beat concerts in contemporary Hungarian clubs were more spontaneous, and even though performers and their audience complied with a certain dress code and some rules of social behaviour, songs were evidently performed much louder and more energetically, and they were received more passionately than depicted in *EZEK A FIATALOK*.

The film was criticised for similar reasons then. Many of its reviewers claimed that its visual and music were too restrained and moderate.³ What is missing then? Did the viewers indeed miss the provocatively dressed bands which were experimenting with the newest genres and trends and which were performing their songs with utmost passion and with complete disregard to public taste? Did the reviewers indeed miss the likes of Béla Radics who is imitating Jimi Hendrix in an 1968 amateur recording?⁴

Unlikely. It may well be that such performances were inconceivable to be brought to screen in Hungary in 1967, but the genre was still struggling to receive administrative recognition. The songs composed during this period reflect the atmosphere of those presented in *EZEK A FIATALOK*. It is enough to note that in 1966–1967, Béla Radics, who later became the «daredevil» of

³ E. g. *EZEK A FIATALOK*. Magyar revüfilm, *Magyar Nemzet*, 20.07.1967.; *Mozgó Kedvencek*, *Magyar Ifjúság*, 22.07.1967.; *Gitáros Ifjúság*, *Élet és Irodalom*, 22.07.1967.; *EZEK A FIATALOK*, *Filmvilág*, 01.08.1967.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=oKBvGAtWSA>.

Hungarian guitar rock, was performing traditional beat music in Atlantis, one of the tolerated bands.

The same goes for the audience. Beat music had to receive, so to say, ‹state permit› so that the young generation could enjoy the music in a more relaxed environment and so that the authorities and the conservative public taste could be convinced that this is all about music and ‹these youngsters› would not want to overthrow the socialist order. Banovich, who considered his film trustworthy almost a century after its production, was probably right in not risking the film’s forbiddance. As long as he decided against the comedy or satire genres, he was right to build on the tranquil teenager stereotype who respects the dress code and rules of social behaviour of his time, rather than on the decadent jampec stereotype of the films from 1950s. Even though groups of trouble makers are therefore ‹eliminated› from his film, he still managed to preserve some aspects of the Hungarian beat concerts of 1966-1967 – not of 1968 or a later period.

In order to have full access to musical and visual sources necessary for further development and innovation, the genre had to overcome a hostile public opinion. From a historical perspective, the extreme moderation of EZEK A FIATALOK was even beneficial to the beat genre as the reviews indicated that a more authentic and more courageous presentation would be preferred. On the one hand, the first Hungarian beat movie probably failed to fulfil its task of describing the real conditions and opportunities of the Hungarian beat genre; on the other hand, according to Banovich, the very set of compromise the film reached won the very ‹state permit› the genre required to stay alive.⁵

⁵ See my interview with the director (AHM, 2013).

In conclusion, EZEK A FIATALOK can be considered the necessary first step towards the development of the new pop genres and also towards the visual representation of Hungarian pop culture. In the years following EZEK A FIATALOK, foreign music films reached Hungarian cinema screens, prominent Hungarian bands gave concerts in Western Europe (such as the 1968 concerts of the band Omega in England), and in 1969, a second beat movie entitled EXTÁZIS 7-TÖL 10-IG (EXTASY FROM 7 TILL 10) by András Kovács could reformulate the subject in a documentary and report-film style for the satisfaction of a broader audience.

Literature

Ignácz, Ádám (2013) A populáris zene megítélésének változásai a kádári Magyarországi ifjúsági sajtójában, *Médiakutató*, 2013/tél, pp. 7–17.

Ryback, Timothy (1990) *Rock Around The Bloc*, New York: Oxford University Press.

Empfohlene Zitierweise

Ignácz, Ádám: EZEK A FIATALOK. The First Hungarian Beat Movie (1967). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 219–233, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p219-233>.

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.

Songs between the Poles of Narration and Alternating Media Types. A Cross Media Analysis on the Functions and Effects of Songs in The Who's *Quadrophenia*.

Christofer Jost (Basel/Freiburg)

Analyzing the correlation of songs and films is worthwhile in many respects. Concerning this research topic, two aspects – in my opinion – are standing out. First of all, dealing with songs usually means reflecting upon vocal music. This reveals that songs being used as a soundtrack differ quite significantly from the – in cultural terms – dominant tradition of instrumental film scores. The basic questions that arise in this regard are: What is the difference when it comes to vocal performances shaping the *melos* of the music? What happens when textual messages are being conveyed? The second aspect is: Songs usually refer to single musicians, stars, and their artistic biographies. As fans of popular music we all know or at least we assume that the personality of the star is somehow *in* the music. In terms of music reception this is of significant impact, since pop songs can hardly be described as autonomous artworks that speak for themselves or as functional music that only exists because it serves a specific purpose.

In this paper I will focus on the latter point. My research question is the following: What happens when popular music with its appreciation of sound, stardom and individual expressiveness becomes narrative and enters the world of fictional film? Which forms of creativity emerge from this convergence? My interest in this issue was increased in reference to large-scale formats such as the rock opera – the subject matter in question, *Quadrophenia*, is surely one of the most famous and elaborated works within this genre. In light of the vast outcome of almost sixty years of pop

and rock music the dramatic large format appears to be a rare phenomenon. On the one hand, this may result from the fact that it is specifically challenging to compose and perform within a broader artistic framework; this refers to various requirements such as finding a promising topic or a thrilling plot as well as embodying sufficient performance skills. On the other hand, the large format represents the sphere of high culture like maybe no other form of musical materialization. Consequently, quite a vast number of rock and pop musicians may feel repelled by this genre. With these assumptions in mind, it seems helpful to firstly provide a theoretical overview upon the sphere of making popular music.

Popular music and media diversity

Looking at the terminology that is attributed to pop and rock musicians in everyday life leaves you somewhat perplexed. Some are touted as superstars or megastars, others as asterisks, while some are worshipped as cult figures, legends or »kings« and »queens« of a particular genre. It can be shown that over the past decades a system of conceptual differentiations evolved alongside musical realities. Irrespective of certain terms, however, pop and rock musicians seem to combine a variety of symbolic attributions and audience expectations. It is obvious that this type of musician does not only represent a specific profession, but expresses, moreover, the desire of the public for original and outstanding individuals.

Understanding the current forms of popular music is quite a delicate undertaking since various artistic phenomena und social functions need to be taken into consideration. Among all the possible epistemes and

interpretative approaches the following issue shall be stressed here: the search of collectively shared emphasis. Since the rock'n'roll era popular music has been accompanied by a manifest coupling of listening habits and music-related actions – originally initiated by the young (Bennett 2000, 39). From this coupling, pop and rock gained its social vitality and formative power. This implies that popular music, as we know it today, is not only about distraction or aesthetic contemplation, but is a rather complex matter. Music becomes a social identifier for the listener; with the help of music he or she appears as a social subject (Reckwitz 2006, 474–482). At the same time, this reveals that pop and rock music has never been purely about the genesis of sounds («Tonkunst»). In fact, it makes those stand out who produce the sounds while being engaged in all sorts of expressive actions (think of Chuck Berry's duck walk or Elvis Presley's hip swing or, even earlier, the extravaganza of vaudeville performances). Thus, the specific features of an artist or a group of artists cannot be conceived solely with regard to compositional or instrumental/vocal skills. Rather, idiosyncrasy is constituted on the basis of how musicians perform in alternating media settings (Jost 2012, 125). The final product always tells a story of how individual artistic strategies and aesthetic self-conceptions are put into effect via media production. Last but not least, all of this occurs against the backdrop of shared aesthetic values and societal and cultural needs (cf. Frith 1996).

Take the recording, for instance. What is presented as the interplay of instruments and voices is in fact the result of a complex coupling of overdubbing, cutting, sound processing and mastering (cf. Blake 2009). The artists are ›staged‹ on record in a purely sonic manner; certain instrumental or vocal events are accentuated or manipulated, others are hidden. It is for those in charge of the production process (musicians, managers, producers

etc.) to decide which sound material is fixed and finally becomes part of the record. As a result, even sonic events that evoke the impression of spontaneity and improvisation are not to be evaluated, in the end, as an act of instantaneous engagement, but rather as an attempt to implement a certain expressive quality as a persistent feature of an artist's identity. Basic insights into the sound texture and the underlying aesthetic conception emerge by means of instrumentation, pattern and groove formation, vocal styles, noise production/reduction, harmonic structures and melody shapes.

As stated above, the aesthetic emanation within popular music culture exceeds the art of sound production. The next step is to focus on the cover design. From a formal point of view, the cover is part of a package that exerts a protective function. Far more important is the communicative function, which refers to both promotional aspects and aesthetic conceptions. Covers are created in order to draw attention to certain features of the star, but beyond this, they convey imagery that reflects upon the shared aesthetic values of listeners and musicians. The aesthetic strategies take effect by means of poses, gazes, objects, settings, salient structures and so forth (Machin 2010, 33–57). In certain music genres or scenes a variety of subjects (*sujets*) and stylistic patterns can be clearly marked (think of the fantasy- and horror-centered imagery of heavy metal records).

Next, the analysis of the moving image from feature movies to documentaries to music videos comes into view. As part of audio-visual media production it is possible to stress certain aspects of an artist's self-conception that may have existed for quite a while but literally have not been made visible. Bodies, places and things are captured and rematerialized with the help of the camera. The camera allows shifting the ratio of detail and whole in dense sequential order; thus, it opens ›impossible‹ views of the

star persona (cf. Vernallis 2004). In addition, the (moving) image can be organized in a narrative manner; the star then merges with fictional reality. Basic questions to address to audio-visual media production would be: Are the artists shown or not? What is the basic compositional structure: performance, narration and/or illustration? Which preference or pattern structure with regard to narration, setting, shot, editing and so forth occurs (cf. Wulff 1999)? Dealing with these questions leads to a deeper understanding of the various impressions which are intentionally created due to the media-based appearance of artists and their music.

Eventually, the live performance comes into play. During a concert the star is able to indicate that he or she is tangible. Also stars may highlight the exclusiveness of the event and thereby induce a sense of community (or at least the illusion of it). It is characteristic of popular music that the real time experience of music performance is determined by a set of technological devices (cf. Auslander 1999). According to apparatus theory, the stage, just like other media technologies (e. g. television, radio, Internet), implements a certain man-technology-relationship which causes specific modes of perception (Hickethier 2003, 189–190; Krämer 1998, 84). This concerns, firstly, the microphone, which removes or enhances background noises such as wheezing or breathing; secondly, the PA, which produces a physically tangible soundscape; and finally, the stage set-up with its multimedia, light, fog and pyrotechnic effects. Of interest, however, is also the question of how the performers interpret the juxtaposition with the audience. Maybe rites or interaction structures of a particular scene are reflected here (cf. Berger 1999). From the courses of action within a performance certain gestures can stand out. This leads to the question whether social mainstream knowledge or cultural knowledge of a certain genre is addressed (see Ekman/Friesen 1969). Similarly, the interaction structures which take shape

between the performers are of analytic importance. In an ensemble a variety of positions and constellations is possible; this is a constitutive component of the performers' impression management, since being juxtaposed to others accentuates the identity markers of the individual.

In this section, only three modes of representation have been brought into focus. Due to the specific limitations of an article, media practices such as web design or social media can only be listed for the sake of completeness. Despite these omissions, it is worth emphasizing that all processes of producing and receiving music are somehow intertwined. In a way, a song moves through the different types of media production, always changing its form of appearance and, consequently, unfolding different semantic levels. It is left to the analyst to bring light into the complex interplay of musical structures, media-based forms of materialization, performances, star personae and so forth.

Quadrophenia: A cross media analysis

1. »A movie without pictures«: The album

Quadrophenia was composed and produced as a concept double album and eventually released in October 1973. Right from the start, the band itself and music journalists referred to it as a rock opera, a term that was already used in the late 1960s with regard to The Who's double album *Tommy* (1969). The songs of a concept album are organized in a cyclical manner, with its lyrics following a specific topic or discourse (Wicke & Ziegenrucker 2001, 281; see also Elicker 2001). In this context, the term rock opera enhances

the idea of the theatrical within the musical realization.¹ Above all, this refers to the presence of a more or less complex storyline. Thus, similarly to the high cultural original, the opera, the emotional entanglements of the acting persons are highlighted.

As mentioned above, already prior to *Quadrophenia* The Who have been engaged in the production of sophisticated rock music. The driving force behind their lavish output was guitarist and main songwriter Pete Townshend. In his view, the song format comprising chorus and verse and taking a maximum of 4 minutes, was too restrictive. Moreover, the world of sex, drugs and rock 'n' roll did not attract him. With the help of rock music Townshend wanted to remove aesthetic boundaries and reflect on the big issues of life. As a consequence of this, to put music in multimedia settings was part of his self-understanding as an artist.

At the beginning of the 1970s, Townshend worked on the project *Lifeforce*, which was conceptualized as a concert, album and film. It was laid out to be a kind of science fiction fairy tale, in which the protagonist, a boy, rediscovers the long forgotten rock music, bringing it back to the people who have been living in virtual worlds only. Finally, they are liberated from the manifold restrictions of virtual reality due to the force of rock 'n' roll. However, this project got out of control (artistically and financially) and Pete Townshend had to abandon it entirely. The efforts, however, were not

¹ It is critical to note that the concept of the rock opera potentially leads to false interpretations. Most of the works which are said to be »rock operas« do not match the institutional and aesthetic criteria of the »classic« opera. Neither are they composed for the purpose of being played on a regular basis at theatres nor do they link to the stylistic repertoire in reference to narrative forms, character formation and stage design (and musical composition, of course) that has been established by the high cultural original. In a manner of speaking the term »rock opera« has a strong associative appeal, not least aiming at the grandeur and complexity of »classic« opera.

in vain because out of *Lifhouse Quadrophenia* was born. Two aspects of the all-encompassing topic rock'n'roll are picked up here: first, the role of the audience, meaning the social significance of fan communities, and second, the complexity of a rock'n'roll band, which needs to be regarded as an important source of creativity within popular culture (Atkins 2000, 177–178).

The storyline is situated in the early days of the band, the early 1960s. At the time, The Who were one of the most popular bands in the London mod scene. The mods were one of the first pop subcultures, consisting mainly of young males who belonged to the working class or lower middle class. Their cultural self-conception was manifested in excessive celebrations, substance abuse and a sophisticated fashionable style – a combination often seen was a tailor-made suit and a green parka. And no less important was the possession of a motor scooter (Hebdige 1979, 52–54). It seems almost appropriate that this type of vehicle including the driver (wearing a parka!) is depicted on the front cover of the album. It was Townshend's main interest to create a kind of psychological profile of a typical mod's identity and to feed this identity with the four members of The Who. Accordingly, a fundamental characteristic of the young mod is his split personality. From the colloquial understanding of schizophrenia as split personality Townshend deduced the title of the record: »Quadrophenia«. On the front cover, this idea is set into effect due to the faces of the four band members being displayed on the rear-view mirrors of the scooter (consequently, the driver's face is hidden).

Information about the plot can be found in the artwork. A short text written in the style of an interior monologue portrays the everyday life of a young man called Jimmy. The reader comes to know that the young protagonist

lives in London. He drives a scooter and describes himself as a mod. His life is determined by the weekly visit to the psychiatrist, odd jobs and the excessive consumption of drugs. The monotonous life of his parents shaped by nightly television and alcohol consumption disgusts him. After a trip to Brighton, where he was involved in a fight between the feuding groups of the mod and rocker scene, it comes to a rift with his parents. He also needs to accept that the girl who he spent some intimate moments with in Brighton is now accompanied by his best friend – a formative experience that makes him question his previous lifestyle. Struggling with feelings of self-alienation, he returns to Brighton where he meets, by chance, a mod who he had met during his first stay. With horror, Jimmy finds out that his former idol now carries out the job of a bell boy. Disillusioned and whipped up by alcohol and pills, the protagonist travels out to sea with a small boat and ends up on a rock. Drenched by rain and sea water he slips into a moment of deep self-realization: »Now it's just the bare bones of what I am: A tough guy, A romantic, A bloody lunatic, A beggar. Schizophrenic? I'm Bleeding Quadrophenic.« (The Who 1996). The story ends. In addition to this, a total of 32 monochrome photographs illustrate different stages of the plot in the style of a photo novel. Thereby both informative and aesthetic qualities come into play: Terraced houses of a typical British working-settlement are presented as Jimmy's living environment. At the same time the photographs reveal a grainy texture that creates the impression of a rough and grim social existence.

It is apparent that in the case of *Quadrophenia* we are dealing with an almost classic coming-of-age story that involves different characters and turns and does not fall behind the narrative content of a short story or a film. Apart from the story and the photographs, narrativity is constituted due to the lyrics, which are printed in the booklet. They primarily give an insight

into the protagonist's psyche and his perception of the world, which has the effect that they only contribute little to the progress of action or the description of events. On top of this, there is a fourth level of narration, which is sound and music. During the recording sessions Pete Townshend created soundscapes, which can be heard throughout the whole album in various places. As in the case of radio plays, these soundscapes consist of environmental noises that characterize different settings. This includes, amongst others, the sound of rain and breaking waves. The latter denotes beach scenery, which is an important narrative element, since the protagonist, struggling for emotional balance and mental clarity, finds temporary relief due to the presence of the ocean. Eventually, the narrative concept is built upon the musical structure. Following the classical *leitmotif* technique, Townshend composed four musical motifs which are allocated to four songs of the album. These motifs or songs represent the four facets that shape the protagonist's psyche.

At this stage, it becomes obvious that *Quadrophenia* is more or less a hybrid. In reference to matters of narration and fiction it can be shown that there are different entities within the mediums of sound, image and scripturality that determine the reception of *Quadrophenia* as a theatrical piece of music. Nevertheless, the different modes of representation reveal the same narrative concept, which, in terms of chronology and causality of events, can be considered linear. Although there are several time shifts, especially caused by the seventeen tracks of the album – they don't work as a linear narration at all –, a narrative core shimmers through: This is Jimmy's path from unquestioned everyday life to personal crisis to self-realization and potential salvation.

Originally, Pete Townshend did not think of *Quadrophenia* as a movie but as a record and a piece of music The Who could play on stage. But because of the previous project, *Lifehouse*, he was very much concerned with the narrative potentials of audio-visual media. In an interview he once explained that if The Who were not able to produce a movie they would create »a movie without pictures« (Atkins 2000, 177). In this sense, *Quadrophenia* sets an example of how formal restrictions may eventually turn into a source of inspiration. Moreover, it shows that pop and rock music serve as fields for experimentation in which traditional artistic practices and media formats merge into new modes of expression.

2. »A way of life«²: *The feature movie*

Five years after the album release, in 1978/79, The Who had the money – and the will – to produce *Quadrophenia* as a feature movie with Franc Roddam being the director. It does not require much to imagine that this was quite a demanding task. *Quadrophenia* already existed as a coherent piece of music that integrates different levels of representation, creating a refined concept of narration. With this in mind the first thing about the movie that can be mentioned is the fact that it differs noticeably from the album. The cinematic adaptation goes along with a multitude of changes in the plot. One reason for this is quite simple: The sketchy story line of the album is filled with information. Specifically, this means that the social relations of Jimmy and his peers are central to the plot; also, he is no longer a single child, but

² This is the original subheading of the movie. In some video and DVD reissues it is omitted.

has a sister. Furthermore, there is a subplot based on the encounter of Jimmy with his school friend Kevin who became a rocker in the meantime and must therefore be considered an enemy.

Moreover, diverging accents with regard to the dramaturgy of the story occur. Feelings of dejection and melancholy, which determine the short story on the album and the song lyrics, are gathered in the second half of the film. In the first half, conflicts at home are resolved quickly and employers tolerate his post pubertal expression of rebellion. His life seems to run in ordered structures. During the riots in Brighton he even acts, contrary to the album, in the pose of a leader. It was the rejection by his girlfriend which sets the painful self-discovery process in motion.

But the most striking difference is how the musical material (i. e. the songs) is re-organized. The final scene is exemplary for this. According to the album we would have to expect a boat trip out to the sea, while listening to the last song *Love Reign O'er Me*. Instead, the protagonist drives on the edge of a cliff with his scooter; this is accompanied by the song *I've Had Enough* which completes the first side of the album. The reason for this rearrangement can be found in both the affective and associative potentials of the film sequence and the song. In comparison to purely sonic formats like the album a movie is rather tied to dramaturgic effects such as the gradual formation of a climax that allows the audience to immerse itself into the diegetic world. In this sense, the motive of driving is an effective means of representation since it enhances the momentum of emotional outburst. Within the motion of driving, the song *I've Had Enough* unfolds its affective directness that almost shifts into an aggressive confrontation with the inner (and outer) world. Vocal lines such as »Had enough of living / Had enough of dying« leave no doubt that something has come to an end.

Furthermore, the song consists of three different parts that differ quite significantly in terms of expressive modality. The first part with its dominant root note progression produces an atmosphere of high tension, followed by the moment of calming down with the *Love Reign O'er Me*-phrase, and, finally, one hears a country-like passage with a banjo part which matches the image of driving in wide and open scenery, unfurling existentialist emotions. All of these parts correlate with the emotional state of the protagonist which is somewhat allocated between confusion, grief and furor. *I've Had Enough* also carries the advantage that *Love Reign O'er Me*, the final song of the album, is featured due to its hook line – accordingly, the closing of the album is somehow represented in the ending of film. By contrast, *Love Reign O'er Me* – having the everlasting pop issue »love« in its title – is used as the second to last song in the movie. It accompanies the scene in which Jimmy returns to the place where he and his girlfriend shared an erotic encounter. Thus, concerning the display of emotionality this scene highlights the longing for intimacy, as opposed to the last scene with its focus on confusion and anger.

As mentioned above, the film implies a severe restructuring of the musical material of the album. The following chart shows how songs and events work together in both the film and the album. It can be seen that the stages of the plot differ while the songs are re-allocated.

<i>songs (film)</i>	<i>film plot</i>	<i>album plot</i>	<i>songs (album)</i>
<i>I Am the Sea</i>	cliff (flashforward)		
<i>The Real Me, Cut My Hair, I'm One, The Punk and the Godfather, Bell Boy, Get out and Stay out</i>	London		
<i>Love Reign O'er Me, Is it in My Head?</i>	BRIGHTON		<i>Bell Boy</i> (14.)
<i>Get out and Stay out, The Punk and the Godfather</i>	LONDON		<i>The Real Me</i> (2.), <i>Cut My Hair</i> (4.)
	party	highway bridge	
	cabin	concert	<i>The Punk and the Godfather</i> (5.)
	crash	crash	<i>I've Had Enough</i> (10.)
<i>5:15</i>	BRIGHTON		<i>5:15</i> (11.), <i>Bell Boy</i> (14.)
<i>Love Reign O'er Me, Bell Boy</i>	boardwalk	sea/boat	<i>Drowned</i> (13.)
<i>I've Had Enough, Helpless Dancer (excerpt)</i>	cliff	rock	<i>I Am the Sea</i> (1.), <i>Quadrophenia</i> (3.), <i>The Rock</i> (14.), <i>Love Reign O'er Me</i> (16.)

CHRONOLOGICAL ORDER

Songs like *I Am the Sea*, *Quadrophenia* and *Bell Boy* do not fit into the chronology of events on the album (see numbers in brackets). In contrast, songs like *I'm One*, *The Dirty Jobs* or *Helpless Dancer* do not reveal any link to a specific event of the album plot. They refer to moments of mental conflicts that take place in a narrative ›grey area‹. These songs do not contribute to the development of the story; accordingly, they do not appear on the right side of the chart. The movie, in turn, reveals a different course of action in both quantitative (the number of events/stages) and qualitative (the content of events/stages) terms. Within this rearrangement the songs are being turned into a film score and make an impact especially in an

atmospheric manner (consequently, the underlying compositional method is to be seen in the mood technique). There is evidence that this does not only affect the songs' sequence, but also the level of sound production. Thus, some songs have been reproduced in the course of the movie production. In detail, this means that single audio tracks were remixed in order to give them a punchier sound, some additional instruments were added and also new songs were written and recorded (ibid., 249–250). Such a radical intervention in the sonic structure of the original work was made possible due to the narrative form of the album, which is characterized above as being based on a ›narrative core‹. *Quadrophenia*, the album, rather seems to be a psychogram than a story. The songs work as snapshots of the protagonist's thinking and perception of the world.

At this point, it becomes clear what, in turn, the requirements of a cinematic narrative are. This refers not least to a certain event density or frequency, which must be established and maintained, including the interaction of characters with each other or with objects and, of course, the causality of events. As a consequence of this, music has to take a step back in terms of giving structure to the whole composition. Besides the various examples mentioned above, this can be illustrated by the fact that only ten out of the original seventeen songs of the album are included in the movie.

3. »*Quadrophenia live*«: *The stage show*

In 1973 and 1974 *Quadrophenia* was performed for the first time in the course of a Who tour. These performances were overshadowed by various technical problems. In order to integrate the soundscape and synthesizer

passages into the stage sound the band used backing tapes to which they had to play simultaneously. This led to bad timing and the lack of spontaneity. Spontaneity was also reduced due to the fact that within the album several key changes occur, which forced Pete Townshend to use up to twenty guitars with different capo settings. Also, the sound engineers failed to produce a homogeneous total sound. To cut a long story short: The tour became a frustrating experience for the band (cf. *ibid.*, 210–212). From an aesthetic perspective it can be seen that the performances hardly matched the conventions of ›traditional‹ musical theater. The Who presented themselves without costumes, scenery or other props. The songs were performed in the chronological order of the album, with three songs being omitted. Before and after *Quadrophenia*, the set was dedicated to the band's old hits. Several clips and images of the 1970s live performances can be found on the Internet; they convey the atmosphere of a conventional rock show in which the staging of individual expressiveness is central.

The second staging of *Quadrophenia* took place in 1996 and 1997 during another Who tour. Only then the technical problems had been overcome – for instance, the backing tapes were dropped and The Who performed alongside twelve other musicians. *Quadrophenia* was performed live in its entirety following the track list of the album. The live performances featured guest appearances by three singers who embodied further characters of the album. The stage design was dominated by a video screen on which either the live actions on stage or film sequences – comprising historical imagery, extracts taken from the original movie or newly produced material – were shown. Of particular interest are the newly produced sequences, since they play an important role in constituting a theatrical reality during the music performance. They appear between the songs, depicting Jimmy, the protagonist, in various situations and poses. Jimmy addresses the audience

by speaking about his living conditions, thereby revealing his emotional state. Due to their length these clips have an influence on the flow of the concert, making it ›more‹ narrative, which at the same time means ›more‹ theatrical. This interpretation corresponds to an understanding of theatre or plays as a sequence of as-if-actions that is determined by a sense of patterning of emotions and interpersonal constellations. A play, in the final sense, can be perceived as a structured (and sometimes contingent) event that results in a totality of ups and downs in terms of physical engagement and semantic representation (cf. Schechner 2006, 91–93).

Nevertheless, the formation of theatrical reality exceeds the cinematic component. Elsewhere the plot proceeds due to the entrance of the featured artists. For example, there is a character called »Ace Face«, embodied by Billy Idol, who behaves, on the one hand, like an egomaniac, but, on the other hand, merges with the pathetic bell boy character that is addressed in the identically named song. When he appears on stage he first enjoys the cheers from the audience, conveying the typical gesture of boasting and showing off. Later, during the chorus, the other musicians stop playing their instruments (which is possible due to the *a capella* hook »Bell boy«) and point at him in a theatrically exaggerated gesture of contempt and disappreciation. This scene sets an example on how a theatrical element is being established within the interpretation of a piece of music. Moreover, the stage entrance in question has an effect on the musical structure. In concrete terms: A pattern within the song *Bell Boy* is repeatedly played and extended to a significant degree. One could say, at least for a short moment, theatricality outweighs the musical composition.

In general, it seems that The Who came much closer to their artistic goal of staging *Quadrophenia* as a rock show that would mirror the narrative

richness of the album than back in 1973/74. With certainty, this results from the logistic background and the technological features that were available at the time. That this rock show still was laid out to work within the conventions of rock music (rather than music theatre) can be realized by the fact that most of the time the screens showed the individual musicians. This combines two elements: the energetic playing of the instrument, with the whole body being displayed, and the zoom-in on the facial expressions and the upper body. As a consequence of this, the performers' bodily characteristics and their physical efforts to create moments of excitement determine the performance as a whole.

Conclusion

The cross media analysis of *Quadrophenia* casts a light on the complex intertwining of musical sounds, imagery, corporality and audio-visual mediation. Balancing out the modes of representation is central to the realization of a piece of music within alternating media types. The previous sections reveal that analyzing popular music as a way of medial staging leads to the question of how music is framed within society. *Quadrophenia* is, first of all, recorded music. Almost every pop listener is familiar with this form of sonic representation; it implicates a variety of expectations that mainly refer to the quality of sound and the representation of artistic identities and music genres. Beyond this, *Quadrophenia* is a concept album and a so-called rock opera. Both terms originated in the late 1960s and early 1970s when new artistic practices in the field of rock music emerged that required new terminology. The concept album is the key to understanding

how The Who wanted their music to be realized. One of the main cultural contributions which are associated with the concept album refers to the fact that ›new‹ modes of musical expression have been established within the value system of rock.

Despite the multitude of ingredients of popular music, including media types, performance styles, image construction and so forth, one should keep in mind that the basic unit of meaning is the song, whether it is 4 or 20 minutes long. Still nowadays artists sell records which, in the end, are song compilations. Every event that may evoke the impression of a fictitious world or a narrative concept unfolds within this unit. Alongside the concept album a new sense of narrativity and visuality could emerge among rock musicians and their audiences. *Quadrophenia* sets an example of how a band (and all the others being involved in the production process) managed to link the different levels of representation in a way that is enriching rather than disturbing for the audience.

It is necessary to note that in the case of music perception not only listening and viewing coincide but also the imagination of artistic actions and genres. With regard to *Quadrophenia*, the album, it did not seem too difficult to respond to this issue: Seventeen tracks which take between 2 and 8 minutes predominantly blend into each other via soundscapes, turning the whole record into some sort of radio novel. In this context, the textual und visual material presented in the booklet appears as a surplus which enables the listeners to immerse themselves into the world of Jimmy and his mod fellows. But with the film, it becomes more difficult. Decisions have to be made concerning the plot that may evolve from the original story and how the music is going to be represented. How to deal with the track list? After all, it is the track list of a concept album. To change it means to modify the

conceptual framework of the album. The actual result can be described as a feature movie that is quite conventional in terms of narrative structure, generating almost every event with the help of the camera following the protagonist. The songs are integrated in a music video-like manner producing mainly an atmospheric effect; they serve as *the* portal to the protagonist's inner world. The third level of musical realization is the live performance. Hence, it became clear that the first shows in 1973/74 were staged against the background of severe logistical problems. From a present-day perspective they look like ›classic‹ rock performances with four guys on stage »who shake a leg«. In 1996/97 the video screen and the guest appearances had a major impact on the staging process. They made sure that fictional elements became part of the show not only due to the mental representations associated with the lyrics. This is an important aspect, because the band did not play-act at all, neither in the 70s nor in the 90s. As a group of performers the band clearly acted within the aesthetic conventions of a vigorous rock performance.

Following these considerations the last point that shall be stressed here is that popular music has always been an artistic field which fed on various aesthetic practices. Nonetheless, the traditional modes of medial representation (singles, albums, video clips and so forth) are still determining forces with regard to the social framing of popular music. Their influence on the artistic outcomes and the perception of music cannot be underestimated, since they represent norms of producing and receiving music. With the internet there may have emerged a multimedia tool that promotes a ›new‹ sensitivity for aesthetic entities. However, after more than two decades of exploring the creative potentials of the World Wide Web the formation of dramatic scenery is still the exception in the world of popular music.

It seems that stepping into fictional worlds is not attractive for most musicians and their audiences. Apart from the standardizing effects of media reality – and the sophisticated, high cultural appeal of the dramatic, as initially mentioned –, this may result from the collectively shared desire to experience ›authentic‹ individuals who show ›real‹ emotions (of course, this lies in the eye of the beholder). Pop and rock music seems to celebrate the temporary transformation of the real rather than the dramatic reflection of it. At the same time, *Quadrophenia* sets an example that this can bring to pass the elaboration of extraordinary musical artefacts that challenge the traditional division of art forms and set ›new‹ aesthetic standards.

Literature

- Atkins, John (2000) *The Who on Record. A Critical History, 1963–1998*. Jefferson (NC): McFarland & Company.
- Auslander, Philip (1999) *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge.
- Bennett, Andy (2000) *Popular Music and Youth Culture. Music, Identity and Place*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Berger, Harris M. (1999) *Metal, Rock, and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Hanover: University Press of New England.
- Blake, Andrew (2009) Recording Practices and the Role of the Producer. In: *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Ed. by Nicholas Cook et al. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 36–53.
- Ekman, Paul/Friesen, Wallace V. (1969) The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding. In: *Semiotica*, I (I), pp. 49–98.
- Elicker, Martina (2001) Concept Albums. Song Cycles in Popular Music. In: *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*. Ed. by Walter Bernhart & Werner Wolf. Word and Music Studies, Vol. 3. Amsterdam: Editions Rodopi, pp. 227–246.
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hebdige, Dick (1979) *Subculture: the meaning of style*. London: Methuen.
- Hickethier, Knut (2003) *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart: Metzler.
- Jost, Christofer (2012) *Musik, Medien und Verkörperung. Transdisziplinäre Analyse populärer Musik*. Baden-Baden: Nomos.
- Krämer, Sybille (1998) Das Medium als Spur und als Apparat. In: *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Ed. by Sybille Krämer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 73–94.
- Machin, David (2010) *Analysing Popular Music. Image Sound Text*. London: SAGE.
- Reckwitz, Andreas (2006) *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Schechner, Richard (2006) *Performance Studies. An Introduction*. 2nd edition. New York: Routledge.

Vernallis, Carol (2004) *Experiencing Music Video. Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press.

Wicke, Peter/Ziegenrucker, Kai-Erik & Wieland (2001) *Handbuch der populären Musik*. 4th edition. Mainz: Schott.

Wulff, Hans J. (1999) *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Günter Narr Verlag.

Albums

The Who (1996): *Quadrophenia*. Polydor (CD).

Films

The Who (1979) QUADROPHENIA. A WAY OF LIFE. Polydor (DVD).

The Who (2005) TOMMY AND QUADROPHENIA LIVE. Warner Music Group (DVD).

Empfohlene Zitierweise

Jost, Christofer: Songs between the Poles of Narration and Alternating Media Types. A Cross Media Analysis on the Functions and Effects of Songs in The Who's QUADROPHENIA. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 234–257, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p234-257>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

The Use of Songs in Films by Claude Lelouch: A Comprehensive Typology

Jérôme Rossi (Nantes)

Claude Lelouch became part of the history of cinema at the age of twenty-nine, when he won a Palme d'Or and the Academy Award for the best foreign film in 1966 with *UN HOMME ET UNE FEMME*. He directed forty-four movies after that¹. The sincerity, exceptional longevity and abundant production of Claude Lelouch's works have – no offense to some critics – built a unique, although uneven work, where coherence and unity were undeniable. Yves Alion and Jean Olle-Laprune state:

We feel that, even after reviewing his films again and again, we haven't even opened all the doors of possibilities that his work offers. We still haven't gone tired of exploring a world whose richness and complexity are now becoming clearer to us. We are proud to place Claude Lelouch among the greatest of our cinema, along with Jean Renoir, Henri-Georges Clouzot, François Truffaut and Claude Sautet to name only a few. (Alion/Olle-Laprune 2005)

If we look at his filmography, it appears that with the exception of two films, all of Lelouch's movies have at least one song in them. But what strikes us most beyond this constant use of songs, is the variety of his use of songs. I will first describe the musical composition method and then expose a typology which can describe the different aspects of his ability to handle songs in films.

¹ See Rossi 2016 for an overview of songscore evolution in Lelouch's films.

An original method

Songs in Lelouch's cinema sometimes have existed before but they are most often composed specifically for the film. Lelouch's favorite composer is without a doubt Francis Lai, who wrote the music for thirty-four of his films. Since their first collaboration, Lelouch and Lai developed a working method that hasn't changed since.

When I want to make a film, the first two people I'm talking to are my musician Francis Lai, lyricists Pierre Barouh or Boris Bergman. I gather everybody and tell them about my film. And I tell them: «Now, describe my movie with music!» If I gave them my movies to music once filmed, I would have the feeling that the musician is doing a pleonasm. (Lelouch 2005)

Francis Lai himself states:

We have always worked this way, from his first film UN HOMME ET UNE FEMME. He gives me some explanations before shooting his film, what he wants in general. I create my music without any image, just with the clues he gives me. After that he gives me complete freedom. We record the final music before shooting, which he uses afterwards. This is an advantage for the actors who don't play quite the same that way. The music helps them immerse themselves better in their role, creating more authentic emotions. (Lai 2009)

Insertion of songs in movies – a formal approach

In a previous work (Rossi 2010), we established an analytical typology of the insertion of a song into a movie, based on two oppositions:

- between diegetic / non-diegetic oppositions;
- total or partial understanding (intelligibility) of the words.

The understanding of the lyrics – when the song can be heard loudly in the mix – often leads to a slowing down of the story, and sometimes even interrupts it completely. Its effect should be compared to the music video clip. The hiding of the source (the music becomes non-diegetic) creates a feeling of unreality or a step back from events.

This chart gives an overview of different situations, including the presence of song in its purely instrumental form, when there are no words at all. I will explain the names of the modes later.

Song	Diegetic	Non-diegetic
Total intelligibility	Scenic	Parenthetic
Partial intelligibility	Contrapuntal diegetic	Contrapuntal non diegetic
No words = instrumental version	Instrumental diegetic	Instrumental non diegetic

Table 1: Insertion of songs in film

A diagram must be added to this table that considers the song insertion modes from a dynamic point of view with border areas. It should be read like this: from left to right, it becomes less and less diegetic; from top to bottom lyrics are less understandable until there are no lyrics at all in the instrumental mode – this is what we called »relativization of speech«.

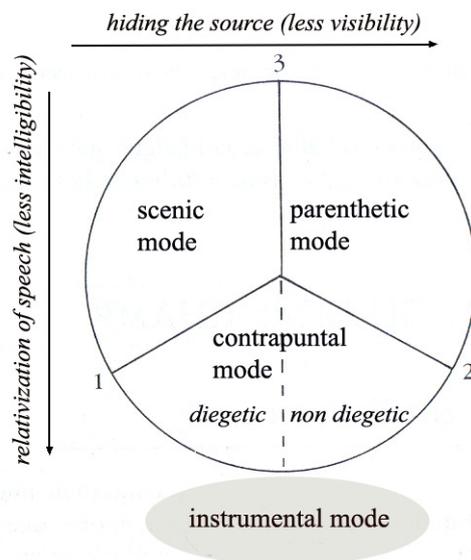


Table 2: Border areas between modes

In addition to these four modes, this diagram shows three border areas (marked 1, 2 and 3) that constitute either swinging moments of alternation, or independent functioning systems. Using these figures, we can now try to analyze the presence of the song in Lelouch's films.

Scenic mode

In the »scenic« mode we see the source of the song (singer, radio, disc) and the words are fully understandable in the movie. There are lots of examples of this mode: we can cite the French singer Johnny Hallyday in *L'AVENTURE C'EST L'AVENTURE* (F 1972, Claude Lelouch) singing his song in a studio and then at the concert (00:34:12). This is an example of the scenic mode because we understand all the lyrics and we see the source of the song (always diegetic).

There can be some subtleties with this mode. In *IL Y A DES JOURS ET DES LUNES* (F 1990, Claude Lelouch), the song in the opening credits is sung by John Auroche and Nicole Croisille. Both actors/singers are located one at each side of a long wedding table, depending on the version of the song – an intimate version and a rock version (symbol of days and moons) are cut alternately without interruptions – while the camera is moving from one side to the other using a long tracking shot.

Beyond an entertainment function, the »scenic mode« song can also work as an antique choir. We can see this in the same film (*IL Y A DES JOURS ET DES LUNES*) with Anita Vallejo's group of actor/singers whom a truck driver (Gerard Lanvin) meets at a gas station (00:58:50). This scene is set up like a musical: we can see the characters singing over music but the orchestra is invisible. It is rather unclear whether the singers sing for the driver, for themselves (like a rehearsal) or for the spectator.

Parenthetical Mode

Contrary to the scenic mode, we have a song seemingly coming from nowhere, not being part of the story world: a non-diegetic song of which we fully understand the words. I call this mode »parenthetical« because it characterizes an interruption of the enunciation. When something is in parenthesis, it does not signify it is not necessary: in a literary sense, parenthesis serves to focus the attention of the reader on something more personal. The same process can be attributed to the communication from the director to the viewer. The singer's voice appears to be like a kind of voice-over; it is something »in parenthesis« compared to the rest of the linear narrative, partly because songs allow for repetition (chorus form, strophic

form). The parenthetical mode usually goes along with a reduction of sounds and dialogues, and a slowing down in the pace of the narrative.

In *UN HOMME ET UNE FEMME*, the director chose not let his characters sing, but to wedge the rhythm of the images on the songs while reducing the noise specifically to the diegesis. The characters only speak in fragments – fragmented speech – and their feelings are expressed through non-diegetic songs (see for example, the song »Aujourd’hui c’est toi« at 01:06:26). This kind of »music video effect« generates a temporal suspension allowing us to access deep emotions of the characters and to share some sensations with them. The predilection of Lelouch to subordinate the images to the musical rhythm can be linked to both directing of scopitones – ancestors of the music video – by the director when he was twenty and his working method consisted of recording the soundtrack before shooting.

The parenthetical mode is also often used by Lelouch to establish complicity with the viewer, as the song can stress special feelings associated with intimate relationships between the song and the listener, or between the viewer and the performer. A good example would be a scene from the *ITINÉRAIRE D’UN ENFANT GÂTÉ* (F 1988, Claude Lelouch; 00:39:37) using a song from Jacques Brel: it accompanies the quest for solitude pursued by Sam Lion (Jean-Paul Belmondo). While Jacques Brel – to whom the film is dedicated – delivers his song, we see Sam Lion, much like Robinson Crusoe, taking possession of the isle and thriving in this wild and preserved nature. The sequence will sound different to the viewer depending on whether he already knows the song or not. For example, knowing the fact that Jacques Brel prematurely ended his life on these islands may cause a feeling of discomfort or sadness.

One last thing: with this visual discontinuity, the song truly appears as the pillar of the film, the foundation of the film. Released from its strict narrative role, the image track then appears subordinate to the soundtrack, which imposes its own rhythm and meaning.

Contrapuntal mode

In scenic or parenthetical modes all lyrics are completely understandable, in contrast to the contrapuntal mode, in which the song is mixed much lower. The contrapuntal use of the song is to be heard, not in the sense of Adorno and Eisler (1969) – complementing the image by non-redundancy –, but in a purely musical sense: the song is a voice embedded in dialogues and sound effects, all resembling a polyphony. It blends in with the conversations and, depending on the mix, gives the lyrics either a position in front or behind the dialogues, and sometimes in between, but we never understand all of it. It can be diegetic or not diegetic, depending on whether the source of the music is shown or not.

In *EDITH AND MARCEL* (F 1983, Claude Lelouch), the young Jacques Barbier (Jacques Villeret) sells linen to the workers (0:16:10). In a diegetic contrapuntal mode, his lines of dialogue are not of much interest, which may explain the simultaneous positioning of a song of which sometimes we can make out some lyrics. This is the song »Bal dans ma rue«, which comes from a record player: its arrangement and its text evoke the friendly and popular atmosphere of neighborhood life. The song is sung by Edith Piaf whose presence will accompany the young man throughout his future love story. Here the soundtrack mixes chatting of a hawker, noise and chatting from the crowd and the song.

We can also find in Lelouch films examples of non diegetic contrapuntal mode. In *UN HOMME ET UNE FEMME*, the song »Plus fort que nous« (01:30:26) plays with snippets of conversation with the butler or between the two lovers. The singers' voices (Nicole Croisille and Pierre Barouh) are thus in a contrapuntal relationship with the voices of the protagonists (Anouk Aimée and Jean-Louis Trintignant) without the source of the song being explicited.

Instrumental mode

In the fourth mode of appearance, the song can appear in an exclusively instrumental form. It is the result of the phenomenon of relativization of the intelligibility of dialogue already inherent in the contrapuntal mode: there are no lyrics at all, but the music still conveys – or anticipates – the message linked to the lyrics.

The films *ROBERT ET ROBERT* (F 1978, Claude Lelouch) and *À NOUS DEUX* (F 1979, Claude Lelouch) both play on the unveiling effects of song lyrics, which can be said to participate in the drama of the film: they create a network of allusions and certain outcomes. *ROBERT ET ROBERT* crosses two songs which lyrics of one (»L'Ami c'est mieux que rien«, 01:02:16) are revealed only two-thirds of the film; in *À NOUS DEUX*, the film is framed by two songs, the second by publicizing his words as the last image (01:41:43) while its melody was played on the cello at all throughout the film.

In the early films of Lelouch, it is not uncommon for the lyrics of the song to be missing from the movie, while the corresponding full song version (with singing) exists in disc version. This is the case with *VIVRE POUR VIVRE* (F 1967, Claude Lelouch), *UN HOMME QUI ME PLAÎT* (F 1969,

Claude Lelouch) and LE BON ET LES MÉCHANTS (F 1975, Claude Lelouch): the theme song is developed throughout the film, but only in its instrumental form. The song acquires a special status : vocally absent from the film, but melodically related to its meaning, it becomes the memory trace, with lyrics that summarize the plot and the characters' psychology.

The dichotomy »song with words« versus »song without words« (instrumental mode) may define a narrative and musical structure. From this point of view SI C'ÉTAIT À REFAIRE (F 1976, Claude Lelouch) is indeed an extreme case: a single song, presented in both vocal and instrumental versions, constitutes the only musical material of the film.

Study of the border areas

It is probably in the transitions from one mode to the other that Lelouch demonstrates his understanding of the singing phenomenon and his ability to handle its appearance: indeed, he uses all possible combinations. The three modes of the song defined above – scenic, parenthetical and contrapuntal – are often constrained to theoretical boundaries only, and it is common to see the song switch quickly from one mode to another – or it can settle into a frontier territory. We will now study these border areas.

1a – Contrapuntal → scenic

There is a fine example of this kind of passage in SI C'ÉTAIT À REFAIRE. A boy comes knocking at the door of the apartment of his father – a father who conceived him while he was in prison and never recognized him. The song

begins (00:52:36) almost imperceptibly during the conversation between father and son and then finally imposes itself through a clip of Françoise Hardy. This passage from the contrapuntal mode to the scenic one highlights the transcendental aspect of the song. It emerges from the diegetic reality, blending into the conversation via television, to suddenly occupy the entire soundtrack (and the entire screen!), sung by the singer, as a manifestation of divine word.

1b – Scenic → contrapuntal

In ROMAN DE GARE (F 2007, Claude Lelouch), Gilbert Becaud's song »Les cerisiers sont blancs« (Cherry blossoms are white) is hummed (00:38:51) by Pierre (Dominique Pinon) and Huguette's daughter. It reverts to its status of a contrapuntal song when Becaud's voice overlaps on the voice of the two characters who disappear from the screen; the song then accompanies the fishing scene between the two characters, adding some tension to it. The lyrics of the song speak of teenage desire: »The cherry blossoms thought that/She knew how to play/To play the little climbing animal/Who climbed, who climbed, who climbed, Mummy!« This kind of lyrics maintains our suspicion towards Pierre, introduced since the beginning of the movie as a possibly pedophile serial killer recently escaped from prison. This sensation is reinforced by the animals' cries we hear from a farm nearby.

2a – Contrapuntal → parenthetical

At the end of ROBERT ET ROBERT, the protagonists are gathered in a ballroom and all hum the *chababada* – a (self-)reference to Lelouch's own

film UN HOMME ET UNE FEMME – while revealing secrets when they chat with other people (from 01:38:32 until the end). A new version of the song, sung by a woman over a jazzy rhythm, follows these images and we discover the success of Robert (Jacques Villeret) on stage at the Olympia, a famous French concert hall; the same song is used in two different versions elapsing the comedian's way to success. The transition from contrapuntal to parenthetical mode extracts us from temporal reality, showing the connection between the ballroom scene and the final success.

2b – Parenthetical → contrapuntal

The transition from parenthetical mode to contrapuntal mode can be quite subtle: a simple vocal intervention can serve as a tipping point and relegate the song to the background. This type of transitive effect causes a sudden return to reality. A good example can be found in ITINÉRAIRE D'UN ENFANT GÂTÉ. In search of solitude, Sam Lion (Jean-Paul Belmondo) has succeeded in organizing his disappearance at sea; while help is on its way, he is now in England and has decided to create a new identity. At 00:30:14, we hear the song »Qui me dira« in parenthetical mode, which is a song about the absence of one's lover. Sam is absorbed in reading a magazine, which devoted a special article to him. We see him lying on his bed; the song still goes on but fades into the background with the entrance of the maid who wishes him good morning in English. This vocal intervention suddenly brings us back to the diegesis.

3a – Parenthetical → scenic

In *TOUTE UNE VIE* (F 1974, Claude Lelouch), Sarah (Marthe Keller) completes her world tour while we hear the song »Galilée« by Gilbert Becaud performed live; less than thirty seconds later (00:55:28), we are transported to the Olympia where the singer performs the song in front of the same Sarah. This modal change brings us back to the diegetic reality mainly because of the words: »Hello, parents/I've been around the Earth/Night and day I'm dangling/From the daily walk/To the race, be happy/I brought back my dreams.«

3b – Scenic → parenthetical

The passage from the scenic mode to the parenthetical mode is central to the construction of *EDITH AND MARCEL* where we see alternating cuts between songs of Edith Piaf (Evelyne Bouix) sung at galas and boxing matches with Marcel Cerdan (Marcel Cerdan Junior). From 00:11:40 to 00:15:50 we see a boxing match with Marcel Cerdan which is thus connected semantically with the concert interpretation of the song »Avant toi« (Before you) – written specifically for the film and performed by Mama Bea in a convincing imitation of Piaf. Images of boxing are not noisy (no sound impacts or movements) and only applause is heard. This device softens the violence of boxing and is a clue of an approximation of the two future lovers: the song seems to carry the fate of the two characters.

In the »Samba Saravah moment« (*UN HOMME ET UNE FEMME*, 00:15:10) which is very close to a music video (a kind of »mini-film in the film«: see Burdeau Emmanuel 2005), the scenic/parenthetical frontier is never really crossed and tends to settle into a real border territory: Pierre Barouh sings in

playback (scenic mode) the song »Samba Saravah« which is a quasi-autonomous sequence (parenthetical mode) outside the linear narration. Note that Lelouch takes one of the characteristics of the musical, that is the invisibility of the musical accompaniment: we must wait until 00:16:27 to see Pierre Barouh with his guitar.

Multiple passages

A particularly interesting case of multiple passages from one mode to another can be found at the end of the film LES MISÉRABLES (F 1995, Claude Lelouch). The Jew André Zieman (Michel Boujenah) is imprisoned by the Thenardiers; he comes out of his hiding place, discovers the corpses of his jailers and hears, well after everyone else, the news of the liberation. He then decides to find his wife and his daughter who are working at a restaurant run by Henri Fortin (Jean-Paul Belmondo), a sort of modern Jean Valjean. Fortin, who has recently learned how to read, is then imprisoned for former misdeeds.

In four minutes, the same song crosses over three different places (the Thenardiers' home, the cell, and Fortin's restaurant), performs a wide time ellipsis (the return of Zieman), and is the subject of six different instrumental and vocal versions – all modes are combined here. The moment when Zieman's wife (Alessandra Martinez) sings is particularly magical: almost *a cappella* her voice stresses, by its fragile timbre, an exceptional density to the famous words: »Heaven, I'm in heaven/And my heart beats so hard that I can hardly speak« (a reference to the famous musical *Top Hat*).

Symbolically, this melody that breaks down the walls and seems to suspend the progression of time, functions as the implacable destiny managing to gather two people who thought they would have lost each other forever. From its appearance, the song emphasizes the romantic idea of fate.

The analysis of Claude Lelouch's films in terms of his songscore has allowed me to establish a typology of modes of appearance of the song in cinema by isolating two criteria:

1. visibility of the source;
2. speech intelligibility.

With this approach, we've tried to explain the different effects the modes and the transitions from one mode to another could have on emotional and narrative levels. After this study, what strikes us most is Lelouch's comprehensive exploration of all the possible combinations of handling the songs which in my opinion is quite unique.

Lelouch never wrote a musical comedy but has always followed a certain aesthetic ideal in which the song plays a key role. Being in an almost isolated position in French cinema for more than forty years, Lelouch's films have always reserved a special place for songs in what we can call a »musical film«; critics have often attested him a certain naivety, but this naivety is precisely the characteristic of the musical film, to be able to dream up a world where the power of singing transcends all borders, between past and present, fiction and reality, the private sphere and the public world, the screen and the viewer.

Bibliography

- Adorno, Theodor / Eisler, Hanns (2001) *Musique de cinéma*. Paris: L'Arche (1st ed. 1969).
- Alion, Yves and Olle-Laprune, Jean (2005) *Lelouch Mode d'emploi*. Paris: Calmann-Lévy.
- Burdeau, Emmanuel (2005) «Un clip de Jean-Luc Godard». In: *Cahiers du cinéma*, n° 598, February, p. 72.
- Lai, Francis (2009) *Interview by Fabien Morin*; online: <http://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=lai-ent20090414> (Last accessed: 14.07.2015).
- Lelouch, Claude (2005) Making-of: *Le Courage d'aimer*, Les films 13, DVD, EDV 1284.
- Rossi, Jérôme (2010) La chanson au cinéma, proposition d'une triple méthodologie. In: *Corpus et typologies* (Coll. « Conférences et séminaires »). Ed. by Danièle Pistone. Paris: University of Paris-Sorbonne, pp. 69–91.
- Rossi, Jérôme (2016) L'art de la chanson de film selon Claude Lelouch : recherches formelles et émotions populaires. In: *La chanson dans le film français et francophone depuis la Nouvelle Vague*. Ed. by Renaud Lagabrielle et Timo Obergöker. Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 209–223.

Empfohlene Zitierweise

Rossi, Jérôme: The Use of Songs in Films by Claude Lelouch: A Comprehensive Typology. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 258–273, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p258-273>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

»The Tragedy of Life«. Zum Opern-Soundtrack in Woody Allens MATCH POINT

Marie Louise Herzfeld-Schild (Berlin)

»Passion. Temptation. Obsession.« – Diese drei Wörter stehen als *tagline* unter Woody Allens 39. Regiearbeit aus dem Jahre 2005, MATCH POINT (UK, Woody Allen), und fassen kurz und knapp zusammen, worin es in diesem Film geht: Der irische Tennislehrer Chris Wilton (Jonathan Rhys Meyers) verschafft sich die Möglichkeit, durch Heirat mit Chloe Hewett (Emily Mortimer), einer Tochter aus gutem Hause, in die reiche Londoner *high society* aufzusteigen; er beginnt jedoch eine leidenschaftliche Affäre mit der Verlobten seines Freundes und späteren Schwagers Tom Hewett (Matthew Goode), der erfolglosen, amerikanischen Schauspielerin Nola Rice (Scarlett Johansson), die – als sie ungewollt schwanger wird – droht, seiner Frau alles zu erzählen, wenn er diese nicht verlässt. Hin und her gerissen zwischen seiner Liebe zu Nola und seinem privilegierten Leben mit Chloe entscheidet er sich schließlich für Letzteres und sieht keine andere Chance mehr, als Nola, und mit ihr sein ungeborenes Kind, zu ermorden. Er erschießt sie in ihrem Hausflur. Kaltblütig opfert er außerdem das Leben einer Nachbarin (Margaret Tyzack), um das Ganze als Überfall zu tarnen. Durch Glück wird Chris vom vorübergehend auf ihn gefallenen Tatverdacht freigesprochen, doch ist er am Ende des Films von seiner schweren Schuld gezeichnet und wird seines privilegierten Lebens nicht mehr froh. Die *tagline* charakterisiert darüber hinaus den Hauptprotagonisten Chris selbst, der von seinen Leidenschaften (»passion«) nach gesellschaftlichem Aufstieg, nach Geld und nach Sex geradezu besessen ist (»obsession«) und diesen Versuchungen (»temptation«) nicht widerstehen kann.

Für Woody Allen hängen die Inhalte »passion«, »temptation« und »obsession« außerdem eng mit der dramatischen Anlage der Oper zusammen; MATCH POINT wurde bewusst dementsprechend »komponiert«, wenn der Regisseur über seinen Film sagt: »The story is operatic; it deals with the kinds of things that opera is so often about: love and lust, passion and jealousy, betrayal and tragedy ... and, of course, the confluence of fate and luck« (Harvey 2007, 88). Auch inhaltlich spielt die Oper in MATCH POINT eine bedeutende Rolle, denn Chris' Eintritt in die *high society* ist zurückzuführen auf seine Liebe zu eben dieser musikalischen Kunstform: Im Dialog mit seinem reichen Tennisschüler Tom bringt er das Gespräch auf seine Opernbegeisterung, woraufhin Tom ihn kurzerhand in die Privatloge seiner Familie nach Covent Garden einlädt, wo Chris wiederum Toms Schwester Chloe kennenlernt und das ganze Unheil seinen Lauf nimmt. Im Verlauf der Handlung gehen Chris und Chloe immer wieder in die Oper (und einmal auch ins Musical); außerdem schenkt er ihr eine CD mit Arien, gesungen von Enrico Caruso, der, wie Chris es ausdrückt, die gesamte Tragik des Lebens mit seiner Stimme auszudrücken vermochte (»his voice expresses everything that's tragic about life« (00:23:10)).

Den Opernbezug hat Woody Allen zusätzlich aus dem dramatischen und inhaltlichen Zusammenhang herausgegriffen und in seinen Soundtrack zu MATCH POINT verpflanzt. Denn nicht nur hat der Film eine für Allen bisher untypische *location*, nämlich London und Umgebung, eine bisher untypische visuelle Sprache und eine bisher untypische Tragik, sondern auch einen für Allen bisher untypischen Soundtrack. An die Stelle der sonst so oft von ihm gewählten Jazz- und Populärmusik rückt hier die italienische und französische Oper des 19. Jahrhunderts – zum absolut überwiegenden Teil tragische Opern von Giuseppe Verdi. Doch damit nicht genug der

Ungewöhnlichkeiten: Woody Allen wählte für MATCH POINT insbesondere alte, knisternde Schallplattenaufnahmen mit Enrico Caruso aus den Jahren 1904 bis 1919.

Folgende Übersicht zeigt die im Film verwendete Musik in der Reihenfolge ihres ersten Auftretens (Vgl. Harvey 2007, 89f):

- 1) *Una furtiva lagrima* aus *L'Elisir d'Amore* (G. Donizetti, 1832), Tenor: Enrico Caruso, Klavierbegleitung: Pianist unbekannt, aufgenommen 1904
- 2) *Un dì felice, eterea* aus *La Traviata* (G. Verdi, 1853), Tenor: Alan Oke, Klavierbegleitung: Tim Lole, extra für MATCH POINT eingespielt
- 3) *Mal reggendo all'aspro assalto* aus *Il Trovatore* (G. Verdi, 1853), Tenor: Enrico Caruso, Begleitung: Victor Orchestra, aufgenommen 1910
- 4) *Mia piccirella* aus *Salvator Rosa* (A. C. Gomes, 1874), Tenor: Enrico Caruso, Begleitung: Victor Orchestra, aufgenommen 1919
- 5) *Mi par d'udir ancora* aus *Les pêcheurs de perles* (G. Bizet, 1863), Tenor: Enrico Caruso; Klavierbegleitung: Pianist unbekannt, aufgenommen 1904
- 6) *Gualtier Malde!...Caro nome* aus *Rigoletto* (G. Verdi, 1851), Sopran: Mary Hegarty, Klavierbegleitung: Tim Lole, extra für MATCH POINT eingespielt
- 7) Walzer aus dem 1. Akt (*Che è ciò?*) von *La Traviata* (G. Verdi, 1853), Klavier: Tim Lole, extra für MATCH POINT eingespielt
- 8) *Arresta* aus *Guillaume Tell* (G. Rossini, 1829), Tenor: Janez Lotrič, Bariton: Igor Morozov, Begleitung: Slowakisches Radio-Symphonieorchester unter der Leitung von Johannes Wildner, aufgenommen 1995

- 9) *Desdemonia rea!* aus *Otello* (G. Verdi, 1887), Tenor: Janez Lotrič, Bariton: Igor Morozov, Begleitung: Slowakisches Radio-Symphonieorchester unter der Leitung von Johannes Wildner, aufgenommen 1995 (TC 01:26:07)
- 10) *I Believe My Heart* aus *The Woman in White* (A. L. Webber und D. Zippel, 2004), Gesang: Martin Crewes, Aufnahme einer originalen Ensemble-Aufnahme unter der Leitung von Stephen Brooker
- 11) *O figli, o figli miei!* aus *Macbeth* (G. Verdi, 1847), Tenor: Enrico Caruso, Begleitung: unbekanntes Orchester unter der Leitung von Walter Rogers, aufgenommen 1916

Jedes dieser Musikstücke ist inhaltlich – kommentierend, bestätigend, kontrastierend oder vorhersehend – in den Film eingepasst (Vgl. Polhemus 2013, 120). Vier davon (Nr. 2, 6, 8 und 10) erklingen als diegetische Musik bei Opern- bzw. Musicalbesuchen der Protagonisten und sind demzufolge neue Aufnahmen, die teilweise (Nr. 2 und 6) extra für MATCH POINT eingespielt wurden. Interessanterweise hat Allen sich dabei dafür entschieden, diese längeren Ausschnitte aus *La Traviata* und *Rigoletto*, die wir in Covent Garden zu sehen und zu hören bekommen, nicht vom Orchester, sondern vom Klavier begleiten zu lassen. Auch der Walzer (Nr. 7), der in MATCH POINT, ebenso wie in *La Traviata*, während einer Party als Hintergrundmusik fungiert (00:42:25), wurde bei Allen für das Klavier arrangiert, allerdings als Off-Ton eingespielt, denn das Klavier ist nie zu sehen.

Die drei Vokalstücke, die während der Theaterbesuche erklingen, übernehmen in gewisser Weise eine gliedernde Funktion innerhalb der Handlung des Films: Nachdem Chris der Familie Hewett in deren Loge in Covent Garden vorgestellt wurde, singt Alfredo auf der Bühne von seiner Liebe zu Violetta, die sich auf den ersten Blick einstellt (00:06:19).

Währenddessen sehen wir, wie Chloes Interesse für Chris erwacht – die »Liebe auf den ersten Blick« wird hier von der Frau für den Mann empfunden; durch die Wahl der Musik wird jedoch ein unglücklicher Ausgang dieser Liebe suggeriert. Mit dieser Szene nimmt die Filmhandlung ihren Lauf.

Den zweiten Opernbesuch der Familie Hewett darf der Zuschauer in MATCH POINT direkt nach Chris' und Nolas Liebesausflug ins Kornfeld miterleben. Während Nola, die die Opernloge aufgrund eines Telefonats verlassen hat, dem ihr folgenden Chris eine Abfuhr erteilt, singt Gilda auf der Bühne von ihrer großen Liebe (00:38:58). Die Arie *Gualtier Maldé!* nimmt auf mehreren Ebenen zur Situation zwischen Chris und Nola Bezug: Zum Ersten steht sie kontrastierend zu Chris' Verlangen nach Nola; da zu diesem Zeitpunkt unklar ist, inwieweit Nola wiederum an Chris Interesse hat, spiegeln sich hier Chris' Gefühle in den Worten Gildas. Zum Zweiten wird mit dieser Arie jedoch auch auf die zukünftige Affäre zwischen den beiden angespielt, indem Nola die Rolle der Gilda übernimmt: Denn auch ihr wird letztlich ein unehrlicher Geliebter zum tödlichen Verhängnis.

Den nur zehn Sekunden dauernden Ausschnitt aus Rossinis *Guillaume Tell* hören wir bei einem Besuch der Familie Hewett in der Oper (01:14:53) während der Zeit des nicht angetretenen Urlaubs von Chloe und Chris, eine Tatsache, die dieser vor der schwangeren Nola geheim hält, um Zeit und Abstand zu gewinnen. Die Kameraeinstellung zeigt Tom mit seiner Frau, Chloe mit Chris sowie ihre Eltern in der Privatloge; die Bühne ist allerdings nie sichtbar. Chris sitzt zunächst mit abgewandtem Gesicht und geschlossenen Augen da, als sei er eingeschlafen. Als Chloe ihn anstößt, macht er die Augen auf und küsst sie abwesend. Während dieser kurzen Szene hören wir als Off-Ton den Beginn des Duettes *Arresta* zwischen

Wilhelm Tell und Arnold, in dem ersterer den letzteren fragt: »Arresta ... Quali sguardi! Tu tremi innanzi a me, né mi vuoi dire ond'ardi? Tremar, tremar perché?« (»Warte ...Wie seltsam Du mich ansiehst! Du zitterst in meiner Gegenwart, aber Du willst mir nicht sagen, was Dich bedrückt? Warum zitterst Du?«) Aus diesen Worten lässt sich durchaus ein Zusammenhang herstellen mit dem Verhalten Chloes in der Oper, die sich über den Grund für Chris' geistige Abwesenheit sorgen mag.

Der vierte Theaterbesuch in MATCH POINT findet direkt im Anschluss an den Mord von Chris an Nola statt; er verlässt ihr Haus, lässt sich von einem Taxi zum Palace Theatre fahren, während er seine Emotionen unter Kontrolle zu bekommen versucht. Dort besucht er mit Chloe eine Aufführung des Musicals *The Woman in White* von Andrew Lloyd Webber, das an eben diesem Ort erst kurz vor der Premiere von MATCH POINT, nämlich am 15. September 2004, uraufgeführt wurde. Auch wenn der Zuschauer des Films nur einen sehr kurzen Ausschnitt des Liebesliedes *I Believe My Heart* als Off-Ton zu hören bekommt (01:35:24), so ist das Musical für die Handlungsebene des Films dennoch von besonderer Bedeutung: Nicht nur verlässt Woody Allen, und mit ihm seine Protagonisten Chloe und Chris, hier die Ebene der »hohen Kunst« der Oper und betritt stattdessen den Bereich des populären Musiktheaters; direkt im Anschluss an den existentiellen Moment des Mordes, in dem Chris den Tiefpunkt seines moralischen Verhaltens durchlebt und mit aller Macht sein Leben in der *high society* durchgesetzt und gesichert hat, ist es nun paradoxerweise nicht der Besuch einer Oper, sondern eines Musicals, den er für Chloe und sich selbst plante. Der Inhalt der Musicals *The Woman in White*, das wiederum lose auf Wilkie Collins' gleichnamigem Mystery-Roman von 1859 basiert, erzählt darüber hinaus von ähnlichen Themen wie MATCH POINT (Vgl. dazu auch Mäkelä 2012, 252f): Dreiecksbeziehungen,

erfüllte und unerfüllte Liebe, Heiratsschwindel und ein heimlicher Mord an einem vom Vater nicht gewollten Kind sowie schließlich, von Geldgier getrieben, auch an dessen Mutter.

Dieser diegetischen Musik stehen die alten Aufnahmen Carusos gegenüber (Nr. 1, 3, 4, 5 und 11). Ihr »vernebelter«, knisternder, geradezu irritierend verfremdeter Klang schafft zwischen dem Geschehen auf der Leinwand und dem dazu laufenden Soundtrack eine Distanz. Resultat ist eine verfremdend ironisierende und gleichzeitig antikisierende musikalische Unterlegung der zeitgenössischen Bilder, oder auch eine aktuelle Visualisierung zu den alten Klängen, als ob die Bilder zum Hören dieser Musik entstünden und so die Zeitlosigkeit der durch die Opern vermittelten Inhalte – die da sind: »Passion. Temptation. Obsession« – deutlich machten. Entscheidend dafür ist der zeitliche Abstand, der durch das Knistern und Knacken der alten Platten geradezu körperlich empfunden wird. Die Filmmusik, die üblicherweise dazu tendiert, ihre Medialität zu verschleiern, trennt sich dadurch deutlich von den Bildern ab und macht sich als Musikmedium, als Aufnahme auf einer alten Schallplatte, wahrnehmbar. In diesem Sinne haben die alten Aufnahmen eine extradiegetische Stellung, die jedoch durch die engen Bezüge zwischen Musik und Handlung teilweise wieder aufgehoben wird.

Von diesen alten Aufnahmen nimmt die Donizetti-Romanze *Una furtiva lagrima* im Film eine besondere Stellung ein: Nicht nur ertönt sie während der *opening credits* und der ersten Szene sowie während der letzten Szene (01:56:24) und der *end credits* und setzt damit einen geschlossenen Rahmen um den Film. Sie wird außerdem an zwei Momenten des Films wieder aufgegriffen, die entscheidende Wendepunkte im Handlungsverlauf der Tragödie und insbesondere Schlüsselszenen für den Doppelmord darstellen:

Einerseits wird sie während Chris' und Nolas Wiedersehen in der Tate Modern Gallery eingespielt (00:51:44), das der Auslöser zu ihrer Affäre ist, die wiederum zur Schwangerschaft und schließlich zum Mord führt; andererseits ist sie zu hören, während Chris nach Nolas Drohung, ihre Affäre aufliegen zu lassen, nachts im Bett auf die Idee kommt Nola zu töten und den Mord plant (01:19:28). Diese Romanze aus dem 2. Akt der Oper *L'Elisir d'amore*, die Nemorino singt, als er merkt, dass der Liebestrank, den er zu sich genommen hat, um seine Angebetete Adina für sich zu gewinnen, wirkt, kann als kommentierendes Leitmotiv für den ganzen Film angesehen werden. Diese Funktion wird umso deutlicher, wenn man den Text der Romanze betrachtet (nur der Text der zweiten Strophe erklingt in MATCH POINT):

Un solo istante i palpiti
del suo bel cor sentir!
I miei sospir, confondere
per poco a' suoi sospir!
I palpiti, i palpiti sentir,
confondere i miei coi suoi sospir ...
Cielo! Si può morir!
Di più non chiedo, non chiedo.
Ah, cielo! Si può! Si, può morir!
Di più non chiedo, non chiedo.
Si può morir! Si può morir d'amor.

Nur einen Augenblick lang die Schläge
ihres geliebten Herzens spüren!
Meine Seufzer nur kurze Zeit
mit ihren Seufzern vereinen!
Die Schläge, die Schläge spüren,
meine mit ihren Seufzern vereinen ...
Himmel, dann kann ich sterben,
mehr verlange ich nicht.
Oh, Himmel! Dann kann ich sterben!
Mehr verlange ich nicht.
Dann kann ich sterben vor Liebe.

In dieser Strophe über Lieben und Sterben des Protagonisten ist im Grunde der Inhalt des Films MATCH POINT konzentriert zusammengefasst: Der Text kann sowohl auf Chloes Liebe zu Chris als auch auf Chris' Liebe zu Nola oder auch – und insbesondere – auf Nolas Liebe zu Chris bezogen werden, die tatsächlich zu deren Tod führt. Der Text der Arie spielt mit dem Ausdruck »palpito« (Herzschlag, aber auch Beben und Taumeln) der hier für die körperlich empfundenen Emotionen der Liebe, der Freude, des Bebens und des Liebestaumels, spricht: für die körperlichen Zeichen von positiv konnotierter Lebendigkeit steht. Die Arie stellt dieses körperlich-lebendige Liebesempfinden in einen direkten Zusammenhang mit der Akzeptanz des »sterben Könnens«. Überträgt man dies auf den Inhalt des Films, so kann »palpiti« auch hier nicht nur im Positiven, sondern durchaus auch im Negativen verstanden werden: denn sowohl die »palpiti« Nolas als auch die ihres ungeborenen Kindes sind – als Zeichen ihrer beider lebendig-körperlichen Existenz – letztlich für Chris das entscheidende Problem, das aus dem Weg geräumt werden muss.

Die traurig getragene, aber leidenschaftliche Arie *Mi par d'udir ancora* aus Bizets *Les pêcheurs de perles* steht in MATCH POINT für Chris' Beziehung zu Nola¹. Sie erzählt von einer heimlichen, tiefen Liebe, der eigentlich zugunsten einer Männerfreundschaft abgeschworen werden sollte – der Betrug sowohl an Chloe als Freundin und Partnerin als auch an Tom als Freund und (ehemaligem) Verlobten, der aus der Liebe zwischen Chris und Nola resultiert, wird durch die Wahl dieser Arie reflektiert.

Dementsprechend erzählt *Mal reggendo all'aspro assalto* aus *Il Trovatore* vom fast erfolgtem Brudermord. Die Arie erklingt im Film, kurz bevor Chris

¹ Sie erklingt zweimal: 00:26:56 und 01:03:19.

im Hause Toms dessen damalige Verlobte Nola kennenlernt (00:10:10); die Affäre, die sich im Weiteren zwischen Nola und Chris entwickelt und zu Differenzen in Chris' Verhältnis zu Tom führt, wird durch die Arie im Voraus angedeutet.

Das Lied *Mia piccirella* wird in Gomes' Oper *Salvator Rosa* zu Verführungszwecken eingesetzt; in MATCH POINT untermalt es zunächst die Szenen, in denen Chris und Chloe sich näher kommen und gegenseitig »verführen« (00:13:49); danach erklingt es als eine Art Leitmotiv für diese beiden (00:14:24; 00:44:13): die Musik spiegelt die Leichtigkeit des wohlhabenden Lebens, in das Chris durch Chloe Eintritt erhält, aber auch eine gewisse Unschuldigkeit und Seichtheit wider, die den Charakter Chloes im Gegensatz zu dem Nolas auszeichnet.

Kurz nach dem Mord schließlich erklingt die Arie *O figli, o figli miei!* aus Verdis *Macbeth* (01:42:38), in der der Vater den Tod seiner Söhne und deren Mutter beweint, den er nicht verhindern konnte – der Zusammenhang nicht nur mit der Tötung Nolas, sondern auch der des ungeborenen Kindes, ist offensichtlich.

Bedenkt man, dass Chris ausdrücklich die Stimme Enrico Carusos aufgrund der durch sie ausgedrückten Tragik des Lebens besonders liebt, so lassen sich die Caruso-Arien des Soundtracks durchaus als dem inneren Ohr von Chris entsprungen interpretieren, der das von ihm Erlebte im Geiste mit dieser auf Platte konservierten Musik unterlegt. Dass er dies im Nachhinein, in einer Nacherzählung des Geschehenen tut, wird deutlich in der Eingangsszene des Films, in der Chris – einer Overtüre gleich – zu den Klängen von Donizettis *Una furtiva lagrima* über Glück, Pech und die Rolle des Zufalls im Leben philosophiert und damit das im Film Folgende kommentierend als schon Geschehenes definiert. Unter diesem Blickwinkel

können die Caruso-Arien des Soundtracks als metadiegetisch betrachtet werden, im Sinne einer innerhalb einer Binnenerzählung diegetischen Musik: Chris gestaltet sich einen eigenen Soundtrack zu seiner Erzählung; durch seine Wahl der Caruso-Arien gibt er der Geschichte von vornherein eine charakterliche Färbung des (um mit seinen Worten zu sprechen:) Tragischen². Die Distanz zwischen Caruso-Soundtrack und Bildern in *MATCH POINT* erhält damit einen zusätzlichen Aspekt: Nicht nur definiert sie eine zeitliche Distanz zwischen dem Geschehen im Film und dem Moment der Aufnahme; sie steht damit stellvertretend auch für die zeitliche Distanz zwischen dem Geschehen im Film und der Nacherzählung (und Nach-Musikalisierung) durch Chris. Zusätzlich dazu kann der Klang der Caruso-Arien als Verfremdungsmittel verstanden werden, das in einer ironischen Brechung eine Distanz zwischen Filminhalt und Publikum herstellt. In diesem Sinne lässt sich an der Wahl dieses antikisierenden Soundtracks die für Allen typische Ironie festmachen, die dem Film ansonsten so fern zu sein scheint.

In einer einzigen Musiknummer jedoch durchbricht Woody Allen seine eigene Regel, die bei diegetischer Musik mit aktuellen Klängen arbeitet und metadiegetisch zugespilte Musik dagegen mit einem »altem« Klang belegt: Zur zehnminütigen Doppelmordszene erklingt eine relativ neue, aus dem Jahre 1995 stammende Aufnahme von Verdis *Otello*, konkret der musikalischen Dialog der 5. Szene des 2. Aktes, in dem Jago Otello von der Untreue seiner Frau Desdemona überzeugt und schließlich ihr Tod beschlossen wird (Nr. 9, 01:26:07). Allen lässt diesen Ausschnitt aus *Otello*

² Siehe 00:23:10. In diesem Sinne unterscheidet sich diese Art von Metadiegesen von der, die Jeongwon Joe für die Caruso-Arien des Soundtracks definiert, nämlich als »sonic representation of Chris' mind. Some can even be considered to be actual music that Chris is hearing in his mind; in other words, metadiegetic music« (Joe 2013, 91).

parallel zum filmischen Geschehen ablaufen; eindeutig ist der Ursprung dieser Musik weder in vor Ort agierenden Sängern oder Instrumentalisten zu finden, noch in einem laufenden Radio, CD-Spieler, Fernseher oder ähnlichem. Es handelt sich hier also nicht um diegetische Musik im engeren Sinne.

Wenn man davon ausgeht, dass Woody Allen jedes einzelne im Film erklingende Musikstück aufgrund seines Textes und seines größeren Zusammenhangs ausgewählt hat, so kann man annehmen, dass er bei der Wahl dieser Verdischen Opernszene ebenso größten Bedacht hat walten lassen. Auch die Tatsache, dass er hier auf eine neuere Aufnahme zurückgegriffen hat, lässt auf ›Hintergedanken‹ seinerseits schließen, da der Gebrauch von altem und neuem Klang in MATCH POINT ansonsten eindeutig geregelt ist.

Die Bilder der Doppelmordszene sind in ihrer affektiven Ausgestaltung genau am Text des erklingenden musikalischen Dialogs ausgerichtet. Aufregung und Ruhe, Wut und Beruhigung entsprechen einander in Musik, Bild und Handlungsinhalt. Die Parallelen und Bezüge lassen sich teilweise bis in einzelne Worte hinein nachverfolgen: So gilt beispielsweise Jagos an Otello gerichtete Beschwörung »Pace, signor« (»Ruhig, o Herr«) gewissermaßen ebenso für Chris, der unmittelbar zuvor beim Laden seines Gewehrs im Wohnzimmer der Nachbarin vor Aufregung die Patronen fallen gelassen hat (01:28:38); zeitgleich zur musikalisch formulierten Beruhigung atmet Chris tief durch, zwingt sich zur Ruhe und setzt das Gewehr an. Otellos an Jago gerichteter Ausruf »Non sfuggir! nulla ti giova« (»Dich rettet keine Flucht, dir hilft kein Flehen«), zu dem Chris mit erhobenem Gewehr durch den Flur auf die Nachbarin zugeht (01:28:44), gilt sowohl dieser als auch Nola und letztlich auch ihm selbst, der sich zum Morden

zwingen muss. Zu Otellos musikalischem Bestehen auf einem Beweis für Desdemonas Schuld, »Voglio la certezza!« (»Ich will sichere Beweise!«) entwendet Chris im Bildmedium Medikamente aus dem Badezimmer der Toten, um den Mord als Überfall eines Drogenabhängigen zu tarnen (01:29:52). Zu den Worten »Desdemona soave!« (»O süße Desdemona«) steigt Nola vor ihrem Haus aus dem Taxi (01:31:57); direkt im Anschluss, unterlegt mit dem Wunsch »Il nostro amor s'asconda« (»Dass doch verborgen bliebe unsere Liebe!«), sehen wir, wie Chris sein Gewehr erneut lädt, um diesen, nämlich seinen Wunsch in die Tat umzusetzen (01:32:02). Geradezu plakativ wird Allen, wenn er den Ausruf »Il rio destino impreco che al Moro ti donò« (»Weh! dass an den Mohren ich dich verloren!«) wörtlich nimmt und Chris' mörderischen Plan beinahe an einem dunkelhäutigen Nachbarn Nolas scheitert lässt (01:32:48). In seiner Direktheit lässt sich dies als ironische Brechung der ansonsten dramatischen Situation verstehen.

An einer einzigen Stelle nur schneidet Allen die Musik zusammen, damit der tödliche Schuss auf Nola von den Worten »Lungi da me le pïetose larve! Tutto il mio vano amor escalo al cielo« (»Fort mit der Larve des Mitgefühls! Was noch in mir an Liebe war zu finden, geb' ich so den Winden«) begleitet werden kann. Der Schuss erklingt zwischen den Worten »larve« und »tutto« und verbindet dadurch diese beiden Sätze gewissermaßen miteinander (01:34:09). Der dramatische Höhepunkt des musikalischen Dialogs, Otellos Schrei »Sangue, Sangue, Sangue« (»Blut, Blut, Blut«, 01:34:22) verschiebt sich dadurch im Bild auf den Moment, in dem Chloe ihr Telefon hervorholt, um Chris anzurufen, der damit nach dem Mord wieder in die ›Außenwelt‹ eintritt.

Im Folgenden soll eine Deutung dieser Mordszene vorgestellt werden, die die formalen Punkte des Soundtracks mit den inhaltlichen des musikalischen Zitats aus *Otello* verknüpft, in der Hoffnung, damit auch eine allgemeinere Aussage über den Film MATCH POINT insgesamt machen zu können. Dies betrifft zunächst den Inhalt des musikalischen Dialogs: Jago, hinterhältig, gierig und neidisch, stiftet Otello, den Liebenden und Mächtigen, dazu an, Desdemona, die angeblich wortbrüchige und treulose Heuchlerin, zu töten. Weder die eindeutige Zuordnung von Chris' Charakter zu Jago noch zu Otello ist zufriedenstellend. Denn Chris trägt sowohl Seiten des einen, als auch des anderen in seiner Brust. Vielmehr möchte diese Interpretation vorschlagen, Jago und Otello als die zwei Seiten von Chris' zwispältigem Charakter anzusehen, die in dieser existenziellen Extremsituation des Mordes miteinander streiten; die filmischen Bilder unterstreichen diese Annahme, da Chris keinesfalls durchgängig als skrupelloser, kaltblütiger Mörder dargestellt wird. Zwar hat er seine Tat skrupellos und kaltblütig *geplant* – und so ist auch das Ergebnis, dies ist die Seite Jagos –, doch gibt es während der Mordszene mehrere Momente, die deutlich machen, wie verzweifelt und skrupelhaft er eigentlich ist: Er zittert so sehr, dass ihm beim Laden des Gewehrs die Patronen aus der Hand fallen; er muss sich immer wieder antreiben, weiter zu machen, und er weint dabei – dies ist die Seite Otellos. Chris' Innenleben ist hier in die Ebene der Musik gelegt. Während die filmischen Bilder fast ohne Dialog, ohne sprachliche Äußerung ablaufen, erzählen die Worte der Musik umso mehr.

So wie die diegetische Musik des Soundtracks innerhalb der Realität des Films, auf der Dinnerparty und im Theater, aktuell und daher auch im Klangbild der Gegenwart angepasst sind, während die metadiegetischen Caruso-Arien eine deutlich wahrnehmbare zeitliche Distanz markieren, so muss auch der »neue« Klang während der Mordszene als eine »reale«

Gegenwart gedeutet werden. Doch ist es diesmal keine *erklingende* reale Gegenwart; vielmehr ist es hier Chris' inneres Ohr, in dem die Musik als reale Gegenwart wirkt. Die Musik spiegelt seine widerstreitenden Gefühle, mehr noch – man kann behaupten, er höre sie in seinem Inneren, während er den Mord ausführt, um sich damit in die Welt der tragischen Oper hineinzusetzen und sich die Kraft zu holen, seinen wahnsinnigen Plan in die Tat umzusetzen. Innerhalb des Films würde dieser musikalische Dialog damit eine psychodiegetische Funktion einnehmen. Lässt man sich jedoch auf die Annahme ein, Chris erzähle die Handlung im Nachhinein, so ist es nach dieser Interpretation einzig das »Trauma« des Mordens, das in Chris' Erinnerung wieder so lebendig wird, dass er es neu durchlebt und die Musik daher zwar nicht diegetisch, doch trotz alledem gegenwärtig, mit »aktuellem« Klang, zu hören ist. Um es auf den Punkt zu bringen: Chris *liebt* die Oper nicht nur, er *lebt* die Oper. Und zwar tut er dies nicht nur als »opera lover«, wie es Charalampos Goyios (2006) vorschlagen hat, sondern er tut es als personifizierter »operatic lover«. Denn sein Verhalten, sein Leben und Lieben entspricht dem Klischee des tragischen Opernhelden dermaßen, dass er selbst zum »tragischen Held« seines Lebens, seiner eigenen »tragischen Oper« wird. Unterstützt wird diese Annahme von der Betitelung der Filmszenen, die auf dem Szenenindex der DVD angesteuert werden können: Die ersten drei Minuten der Mordszene – was dem ersten Mord an der Nachbarin bis zu dem Moment entspricht, in dem der Nachbar die Treppe hinunter kommt und Chris' Plan zu durchkreuzen droht – stehen unter dem Szenentitel »The Tragedy of Life«³ und spielen damit direkt auf

³ Im deutschen Szenenindex mit »Die Tragödie des Lebens« übersetzt; der nächste Titel lautet »Unlucky« bzw. »Ohne Glück«, was sich auf eine Aussage eines Polizisten bezieht, Nola sei einfach zu falschen Zeit am falschen Ort gewesen; es gäbe Leute, die hätten einfach kein Glück.

Chris' Aussage an, Carusos Stimme drücke alles aus, was im Leben tragisch sei. Dass Woody Allen gerade für diese Szene musikalisch allerdings nicht auf eine Caruso-Arie zurückgreift, zeigt, dass das Tragische hier eine andere Dimension erhält: Es ist keine artifizielle mehr, die sich durch den knisternden Klang als solche wahrgenommen wissen will, sondern eine realistische – die zuvor durch Carusos Stimme vermittelte Tragik des Lebens wird hier zur wahren Tragödie.

Mit dieser Interpretation wird aus den von Woody Allen so passend gewählten und kommentierend eingesetzten Arien des Films (seien es alte oder neue Aufnahmen) der »persönliche Soundtrack« von Chris' eigenem Leben und Denken, vergleichbar mit der heute üblichen Angewohnheit, alles und jedes mit Musik zu unterlegen, indem man immer und überall den MP3-Player mit sich herumträgt. Nach dieser Interpretation entspricht der Status des *Otello*-Dialogs durchaus nicht einer rein additiven, parallel gesetzten »Zusatzstimme« (»dramatic polyphony«, Goyios 2006), zusätzlich zum filmischen Geschehen⁴. Vielmehr wird der Gegensatz zwischen

⁴ Die Annahme Jengwon Joes: »the status of the *Otello* excerpt as additive music is more convincing, considering its formal function of connecting the cross-cuts among multiple locations during the murder sequence« (Joe 2013, 96), kann damit entkräftet werden, dass all diese »multiple locations«, d. i. all die Einstellungen, die die Nachbarin im Nebenzimmer, die Front des Palace Theatres, wo Chloe auf Chris wartet, die Arbeitsstelle Nolas, die Straße, auf der sie einem Taxi winkt und einsteigt, das Innere des Taxis, die Straße vor Nolas Haus oder auch das Treppenhaus zeigen, als quasi abstrakte Momente verstanden werden können, an denen nichts Außergewöhnliches passiert. Mit anderen Worten: Die Tatsache, dass Chloe zum verabredeten Zeitpunkt zum Theater fährt und dort wartet, dass Nola sich zur verabredeten Zeit auf den Weg nach Hause macht, dass jemand die Treppe hinunterkommt und sogar dass Nola sich vor der Haustür mit ihrem Nachbarn unterhält – all diese Dinge können Chris durchaus bekannt gewesen sein, daher Eingang in seine Nacherzählung des Geschehenen gefunden haben, als Teil dessen mit der gleichen traumatischen Lebendigkeit in seine Erinnerung eingebrennt sein und daher auch als großes Ganzes von einer kontinuierlichen Musik begleitet werden. Die wiederkehrenden Szenenwechsel nach dem ersten Mord beispielsweise, die Nola auf den verschiedenen Stationen ihrem Heimwegs zeigen, stehen in direktem Zusammenhang zu Chris' sich immer weiter steigender Nervosität und Verzweiflung, als werde er sich, mit ihrem Näherkommen, der Unausweichlichkeit

polyphon oder additiv, zwischen extra-, meta-, psycho- oder einfach nur diegetisch in einem solchen »persönlichen Soundtrack« aufgehoben.

Wir als Rezipienten werden in MATCH POINT damit nicht nur Zuschauer der Geschehnisse durch Chris' Augen, sondern auch Zuhörer der Geschehnisse durch Chris' Ohren. Der außergewöhnliche Opern-Soundtrack des Films ist der Schlüssel zu dieser Beobachtung. Er wird dadurch – zusätzlich zu seiner ohnehin schon beeindruckenden Wirkung – um noch eine Nuance reicher und mag den Überlegungen um den Zusammenhang von Oper und Film einen weiteren Aspekt hinzufügen.

des zweiten Mordes immer bewusster. Auch der Schnitt zum Palace Theatre lässt sich ohne weiteres dementsprechend erklären: Chris blickt direkt zuvor auf die Uhr; es ist durchaus möglich, dass mit dem darauffolgenden Schnitt indiziert werden soll, dass ihm mit der verstreichenden Zeit klar wird, dass Chloe nun bald im Theater eintreffen wird. Dies ließe sich für die weiteren Szenenwechsel vergleichbar durchführen.

Literatur

- Goyios, Charalampos (2006) Living Life as an Opera Lover: On the Uses of Opera as Musical Accompaniment in Woody Allen's MATCH POINT. In: *Senses of Cinema* 40, 2006. URL: <http://sensesofcinema.com/2006/feature-articles/match-point> (Stand: 23.4.2015).
- Harvey, Adam (2007) *The Soundtracks of Woody Allen: A Complete Guide to the Songs and Music in Every Film. 1969-2005*, Jefferson.
- Jeongwon, Joe (2013) *Opera as Soundtrack*, Farnham.
- Mäkelä, Hanna (2012) Player in the Dark: Mourning the Loss of the Moral Foundation in Woody Allen's MATCH POINT. In: *Turning Points: Concepts and Narratives of Change in Literature and Other Media*. Hrsg. von Ansgar Nünning und Kai Marcel Sicks. Berlin/Boston, S. 245–268.
- Polhemus, Robert M. (2013) Comic Faith and Its Discontents: Death and the late Woody. In: *A Companion to Woody Allen*. Hrsg. von Peter J. Bailey und Sam B. Girgus. Chichester, S. 116–144.

Medien

- MATCH POINT. Buch und Regie: Woody Allen. GB: BBC Films, Jada Productions 2005. Fassung: DVD. Paramount 2010. 119 min.

Empfohlene Zitierweise

Herzfeld-Schild, Marie Louise: »The Tragedy of Life«. Zum Opern-Soundtrack in Woody Allens MATCH POINT. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 274–292, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p274-292>.

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.

Das Filmische in Puccinis Oper La Bohème und Larsons Musical Rent. Strukturelle und inhaltliche Verknüpfungen von Film und Musiktheater

Dana Pflüger (München)

Abstract:

Dieser Artikel geht von der Annahme aus, dass die Entstehung des Films 1895 flankiert war von einem breiteren gesellschaftlichen Streben nach bewegten Bildern, auch – und vor allem – in der Sparte des Musiktheaters. Am Beispiel von Puccinis Oper *La Bohème* und der hundert Jahre später komponierten Musical-Adaption desselben Stoffes von Larson (*Rent*) werden zunächst strukturelle Analogien zwischen einigen filmischen Verfahrensweisen (Schnitt- und Montagetechnik, Zoom, Schwenk, Überblende) und bestimmten musikalischen oder dramaturgischen Gegebenheiten in den genannten Musiktheaterwerken aufgezeigt. Anschließend wird die Tatsache, dass in *Rent* das Filmedrehen zur wichtigen Handlungskomponente des *Bohème*-Stoffes werden konnte, auf entsprechende Anlagen bereits in der Figurendisposition von *La Bohème* zurückgeführt.

Oper ohne Film und Film ohne Oper sind nicht vorstellbar, und Filmgeschichte ohne Operngeschichte und umgekehrt kann nicht gedacht werden. Gerade die Frühgeschichte des Films [...] ist, ohne die Oper einzubeziehen, kaum möglich. (Franzreb/Mungen 2009, 456)

Im Laufe des Jahres 1895 wurden drei Erfindungen aus drei Ländern zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorgestellt: im Mai der *Eidoloscope* von Lauste in New York, im November der *Bioscop* der Brüder Skladanowsky in Berlin und schließlich am 28. Dezember der *Cinématographe* der Brüder Lumière in Paris. Alle drei Apparaturen dienten der öffentlichen Vorführung von bewegten Bildern vor Besuchern und markieren die Geburtsstunde des Films.

Eine weitere Geburtsstunde ereignete sich nur einen Monat später, am 1. Februar 1896 in Turin: die Uraufführung von Puccinis Oper *La Bohème*. Die Entstehungszeit von *La Bohème*¹ überschneidet sich damit größtenteils mit der des Mediums Film.

Ist es vermessen, filmische Elemente in einer Oper zu suchen, bevor es den Film überhaupt gab? Nicht, wenn man die Vorläufer des Filmes, die Fotografie und ihre zahlreichen Bestrebungen sich in bewegte Bilder zu verwandeln, mit berücksichtigt. Auch Puccini blieb davon nicht unberührt – ist doch überliefert, dass er zur Vorbereitung für seine ursprünglich statt *La Bohème* geplante Oper *La Lupa* extra nach Sizilien fuhr, um Land und Leute zu fotografieren, damit die Aufnahmen es ihm später erleichtern würden, seine Aufführung möglichst realistisch zu gestalten.² Die Bühne als täuschend echtes Abbild der Wirklichkeit hatte seit Wagner Hochkonjunktur und »der Film entwickelte sich genau zu der Zeit, als diese Art von Bühnenrealismus ihren Höhepunkt hatte.« (Monaco 2009, 53)

Knapp hundert Jahre später wiederum ließ sich Jonathan Larson durch einen Besuch von Puccinis *La Bohème* an der New Yorker Met zu einer modernen Musical-Fassung des *Bohème*-Stoffes inspirieren.³ Wenn Puccini mit der Fotografie also bestens vertraut war, ist es da so unwahrscheinlich, dass er das Moment des Auftrittes vor einer Kamera in bewegter (= filmischer)

¹ Vgl.: »Das Autograph der Partitur, das der Verfasser bei Ricordi in Mailand einsehen konnte, weist folgende vom Komponisten eingetragene Beendigungszeiten für die einzelnen Bilder auf: I. Bild: 8.VI. 95; II. Bild: 19 VII. 95; III. Bild: 18 septembre 95; IV. Bild : a di 10 dicembre 1895 ore 12 di notte.« (Maisch 1934, 15).

² Vgl.: »[Puccini] photographierte typische Plätze und machte sich [...] Notizen über Volkstrachten, die man bei der Aufführung dieser Oper gebrauchen könnte.« (Carner 1996, 143 f).

³ Die Uraufführung fand am 25.1.1996 im New York Theatre Workshop statt, die Broadwaypremiere folgte drei Monate später. Vgl. ausführlich den Entstehungsprozess von *Rent* in Deutschmann 2009.

Form implizit in seine Oper einbaute? Und wie wurde 100 Jahre später – als der Film längst ein etabliertes Medium war – mit diesem intermedialen Potential des *Bohème*-Stoffes umgegangen?

Schließlich verbindet die beiden Medien, »dass die Oper und der Spielfilm eine ähnliche Zielsetzung haben: nämlich das Erzählen einer Geschichte unter der Verwendung – mehr oder weniger intensiv genutzter – musiktheatraler Anteile.« (Franzreb/Mungen 2009, 456) Der gravierendste Unterschied ist, dass die Darsteller in der Oper meist singen und im Film in der Regel nicht. Da im Film also das oft als ›unnatürlich‹ empfundene Singen der Darsteller wegfällt und die Musik trotzdem ein wichtiger Werkbestandteil ist, könnte man in ihm auch die ideale Synthese von Sprech- und Musiktheater sehen.

Im Folgenden werden zunächst strukturelle Analogien zwischen Film und Musiktheater in den Beispielen *La Bohème*⁴ und *Rent*⁵ aufgezeigt und anschließend in beiden Werken explizite oder implizite inhaltliche Bezüge zum filmischen Medium herausgearbeitet.⁶

⁴ Die italienischen und deutschen Libretto-Zitate stammen aus Puccini 1981.

⁵ Da Jonathan Larson am Tag vor der Generalprobe starb, liegt für *Rent* keine autorisierte Druckfassung vor, was zur Folge hat, dass kein Nebentext vorhanden ist und die filmischen Sequenzen daher allein aus dem Haupttext rekonstruiert werden müssen. Zudem war für die vorliegende Arbeit nur die deutsche Fassung als Klavierauszug zugänglich.

⁶ Da Oper und Musical in theatertheoretischer Hinsicht gleich aufgebaut sind, kann von einer analogen Vergleichbarkeit dieser beiden Genres ausgegangen werden.

Strukturelle Analogien zwischen Film und Musiktheater

Die Struktur eines Musiktheaterwerkes kann mit zwei Methoden, in der Anlage des Librettos und durch die Musik, filmische Verfahrensweisen erkennen lassen.

Beim Verfassen eines **Librettos** gibt es vor allem bei der Anordnung der zeitlichen Struktur der Handlung die Möglichkeit, die Akt- oder Szenenfolge ›filmisch‹ zu gestalten. Das bedeutet, dass die Übergänge zwischen den Szenen – analog zur **Schnitt- und Montage-Technik** des Films – sehr abrupt sind, plötzliche Zeit- oder Ortsprünge enthalten und insgesamt deutlich zahlreicher sind als sonst im Musiktheater üblich. Das prominenteste Beispiel hierfür ist das 1924 uraufgeführte *Intermezzo* von Richard Strauss.⁷

Doch bereits dreißig Jahre früher in *La Bohème* fällt auf, dass Puccini seine Oper nicht in Akte und Szenen aufteilt, sondern nur vier Gliederungspunkte insgesamt verwendet, die er ›Quadro‹ (Bild) nennt. Das deutet darauf hin, dass er die dramaturgische Anlage seiner Oper als etwas Neues empfand, das mit dem bisherigen Vokabular nicht zu beschreiben war.⁸

Schon die Stoffvorlage für *La Bohème*, Murgers *Scènes de la vie de bohème*, ist eine lose Reihung einzelner Episoden, die weder in einer kausal-logisch

⁷ Vgl.: »Die strukturellen Ähnlichkeiten einer filmischen Bildschnitt-Sequenz mit der Bilderfolge in *Intermezzo* sind unverkennbar.« (Schläder 2001, 405).

⁸ Vgl.: »Most critics [...] interpreting Puccini's clever creation of a distinctive mood for each act, set in contrast with what has come immediately before, as a tableau-like design that seemed to have little in common with the traditional construction of Italian opera.« (Wilson 2007, 54).

zwingenden Reihenfolge stehen noch eine klare zeitliche Struktur aufweisen.⁹ Die beiden Librettisten von *La Bohème*, Luigi Illica und Giuseppe Giacosa, haben im Vorwort zum Libretto angegeben, dieses dramaturgische Konzept der Vorlage übernehmen zu wollen.¹⁰ Das Ergebnis sind die vier Bilder bei Puccini, deren zeitliche Struktur Lücken und abrupte Ortswechsel enthält (s. Tab.1):

Bild	Zeit	Etappe der Handlung	Anmerkungen
1. Bild	Heiligabend ¹¹ (um 1830)	Exposition des WG-Lebens der Bohémiens. Mimì und Rodolfo lernen sich kennen.	Einstieg <i>medias in res</i> : es gibt keine Vorgeschichte.
2. Bild	am selben Tag, kurze Zeit später	Musetta und Marcello versöhnen sich.	Dieser Bildwechsel markiert keinen zeitlichen, sondern einen topographischen Wechsel.
1. Lücke	Ende Januar ¹² (unklar welches Jahr)	Musetta und Marcello wohnen zusammen in der Hinterwohnung einer Kneipe.	Zeitlücke, die mindestens zwei Monate umfasst, es könnten aber auch mehrere Jahre sein.
	die Nacht, bevor das 3. Bild einsetzt	Rodolfo verlässt Mimì nachts und geht zu Marcello in die Kneipe.	
3. Bild	Ende Februar ¹³ (unklar welches Jahr)	Versöhnung von Mimì und Rodolfo, Trennung von Musetta und Marcello.	

⁹ Vgl.: Murger 1952.

¹⁰ Vgl.: »Sie [...] seien bestrebt gewesen [...] im wesentlichen den Aufbau der Erzählung Mürgers beizubehalten und die Geschichte als eine Folge einzelner Tableaux zu präsentieren.« (Carner 1996, 564).

¹¹ Colline: »In giorno di vigilia« {Am Weihnachtsabend}; und Rodolfo, Marcello, Colline: »La vigilia di Natal!« {Weihnachtsabend!} Beide Puccini, 1. Bild.

¹² Marcello: »Siam qui da un mese di quell'oste alle spese.« {Wir sind hier seit einem Monat auf Kosten des Wirts.} Puccini, 3. Bild.

¹³ Aus der Regieanweisung zum 3. Bild: »È il febbraio, al finire« {Es ist Ende Februar} Puccini, 3. Bild.

2. Lücke	Frühling ¹⁴ (unklar welches Jahr)	Trennung von Mimì und Rodolfo.	Zeitlücke, die mindestens sechs bis sieben Monate umfasst, es könnten aber auch mehrere Jahre sein.
	irgendwann zwischen der Trennung von Mimì und Rodolfo und dem Beginn des 4. Bildes	Musetta und/oder Marcello sehen Mimì im Wagen eines Grafen, Rodolfo sieht Musetta im Wagen eines Grafen.	
4. Bild	mindestens drei oder vier Monate nach dem letzten Treffen von Mimì und Rodolfo bzw. Musetta und Marcello ¹⁵	Mimì stirbt, Musetta und Marcello versöhnen sich.	

Tab. 1: Zeitstruktur von *La Bohème*

Die ersten beiden Bilder hängen zeitlich zusammen, danach klaffen Lücken in der Geschichte (grau unterlegt), deren Größe und Inhalt weitgehend unklar bleiben. Man kann höchstens feststellen, dass die erste Lücke tendenziell kürzer ist als die zweite. In Bezug auf die fragmentarisch dargestellte Geschichte wirken die Bilder wie eine Serie, bei der man ab und zu eine Folge verpasst hat und deren Ereignisse man sich aus den Gesehenen rekonstruieren muss.¹⁶

¹⁴ Rodolfo, Mimì: »Ci lasceremo alla stagion dei fior ...« {Wir wollen auseinandergehen, wenn die Blumen wieder blühen.} Puccini, 3. Bild.

¹⁵ Aus dem Vorwort zum 4. Bild: »Da tre o quattro mesi Marcello non'aveva incontrata. Così pure Mimì.« {Seit drei oder vier Monaten hatte Marcello sie nicht mehr getroffen. Und ebenso auch Mimì.} Puccini, 4. Bild.

¹⁶ Neben dem Film lässt sich die Struktur von *La Bohème* noch mit einem anderen Medium in Verbindung bringen: dem Tableau vivant, denn »die Präsentation von Bildern im frühen Kino, in dem in einer theatergleichen Situation Serien von Einzelansichten in kurzen Filmstreifen erscheinen, und die Aufführung von Tableaux vivants ähneln sich in auffälliger Weise« (Mungen 2006, 18). Wenn man zusätzlich noch die bekannte literarische Vorlage als Stoff bedenkt, die auch für Tableaux vivants charakteristisch ist, und das Zeigen eines Milieubildes, dann wird ersichtlich, dass die »Bilder« in *La Bohème* auch gut als abfilmbare Vorlage für bewegte Tableaux vivants fungieren könnten.

Ähnlich liegt der Fall bei *Rent*, wenngleich die Zeitstruktur hier noch zerrissener als die von *La Bohème* ist. Das zeigt sich sowohl im Gesamtaufbau als auch im Aufbau einzelner Musiknummern.

Der **Gesamtaufbau** von *Rent* spannt einen Bogen von einem Jahr (Heiligabend bis Heiligabend). Wie bei *La Bohème* wahrt die erste Hälfte des Stückes (1. und 2. Bild bzw. Nrn. 1–23) die Einheit der Zeit, während die zweite Hälfte große Lücken aufweist:

Nr.	Zeit	Etappen der Handlung	Anmerkungen
1-23	Heiligabend ¹⁷	Mark und Roger zahlen keine Miete; Collins lernt Angel kennen; Roger und Mimi lernen sich kennen; Aids-Selbsthilfegruppe; Roger gibt Mimi einen Korb; Traum von Santa Fe; Angel und Collins kommen zusammen; Weihnachtsmarkt; Maureens Performance; Joanne trennt sich von Maureen; Roger und Mimi kommen zusammen; Feier im Life Café.	
24 = 1. Lücke	(Überbrückung durch Musiknr.)	Benny wirft die Bohémiens aus der WG; Marks Film von den Aufständen wird in den Nachrichten gezeigt; Mimi überzeugt Benny davon, die Bohémiens wieder in die WG zu lassen.	Epischer Chor
25-28	Silvester ¹⁸	Maureen und Joanne vertragen sich; die Bohémiens brechen in ihre alte WG ein; Mark bekommt ein Jobangebot vom Fernsehen; Benny lässt die Bohémiens in die WG.	
2. Lücke		Keine Änderung in den Beziehungsverhältnissen.	Lücke wird inhaltlich von Mark erzählt.
29-30	Valentinstag ¹⁹	Mark resümiert; Maureen und Joanne trennen sich.	
31 = 3. Lücke	(Überbrückung durch Musiknr.)		Epischer Chor
32 (Anfang)	Beginn Frühling ²⁰	Roger und Mimi trennen sich.	

¹⁷ Mark: »Ein Heiligabend hier in New York.« Larson, Nr. 1.

¹⁸ Mark: »Ein Silvesterabend, der rockt.« Larson, Nr. 25.

¹⁹ Mark: »Valentinstag...« Larson, Nr. 29.

²⁰ Roger: »Schönen Frühling!« Larson, Nr. 32.

32 (Ende) = 4. Lücke	(Überbrückung durch Musiknr.)	Roger und Mimi leiden unter der Trennung; Mark reagiert nicht auf das Jobangebot.	Das Ende der Musiknummer wird von beiden gesungen, obwohl Roger abgegangen ist.
33	1. September ²¹	Das Fernsehen bietet Mark immer noch einen Job an.	
5. Lücke		Mimi kommt mit Benny zusammen; Mark unterschreibt den Vertrag mit dem Fernsehen.	
34-38	Halloween ²²	Angel stirbt und wird beerdigt; Maureen und Joanne vertragen sich wieder; Mimi weigert sich, in eine Entzugsklinik zu gehen; Mark kündigt den Vertrag mit dem Fernsehen.	
39 = 6. Lücke	(Überbrückung durch Musiknr.)	Roger geht nach Santa Fe und findet sein Lied; die Eltern versuchen ihre Kinder zu kontaktieren.	Durcheinanderreden der vier Eltern auf dem AB.
40-42 (Anfang)	Heiligabend ²³	Roger ist aus Santa Fe zurück; Mimi ist sterbenskrank; Roger singt ihr sein Lied vor; Mimi überlebt.	
42 (Ende) = Episches Ausfaden	Strecken der Situation in die Ewigkeit	Die Angst und die Hoffnungen der Aids-Kranken verdichten sich zum Schlussfazit.	Hinüberfaden der Schlusssituation in ein Quodlibet.

Tab. 2: Zeitstruktur von *Rent*

Die Zeitstruktur von *Rent* weist sechs Lücken auf (grau unterlegt), die auf vier verschiedene Weisen gefüllt oder überbrückt werden:

a. Epischer Chor: In der ersten und dritten Lücke wird das Voranschreiten der Zeit durch einen epischen Chor überbrückt, für den alle Figuren aus ihren Rollen treten und gemeinsam eine Botschaft direkt an das Publikum

²¹ Alexi (vom AB): »1. September in East Hampton.« Larson, Nr. 33.

²² Mimi: »Trifft sich gut, dass heute Halloween ist.« Larson, Nr. 35.

²³ Mark: »Ein Heiligabend hier in New York.« Larson, Nr. 40.

richten.²⁴ Am Ende des Musicals wird dieses Verfahren noch einmal angewandt, wenn die Figuren ihre Lehren aus dem Erlebten ziehen in Form eines Quodlibets aus wichtigen musikalischen Themen, welches sich langsam aus der Schlusssituation herauslöst.

b. Nachträgliche Erzählung: Die Geschehnisse der zweiten Lücke werden von Mark nachträglich erzählt, als er am Valentinstag ein Resümee für seine Kamera zieht.

c. Brüche in der fiktionalen Realität ohne dabei episch zu werden: Die vierte und die sechste Lücke werden gefüllt indem eine musikalische Situation aus der fiktionalen Realität herausgehoben wird. Damit wird der Augenblick und seine Emotion als typisch für die Zeitspanne der Lücke ausgewiesen. Im Falle der vierten Lücke wird dieser Bruch erzeugt, indem Roger sich, nachdem er szenisch abgegangen ist, in die zweite Hälfte von Mimis Arie musikalisch wieder einschaltet; in der sechsten Lücke werden die Anrufbeantworteraufnahmen der besorgten Eltern von Roger, Mimi, Joanne und Mark gleichzeitig musikalisch präsentiert, obwohl die Anrufbeantworter in verschiedenen Wohnungen stehen. In beiden Fällen findet eine Komprimierung der fiktionalen Zeit mit musikalischen Mitteln statt.

d. Keine Füllung der Lücke: Die fünfte Lücke ist die einzige, die in *Bohèmescher* Manier nicht gefüllt wird und deren Inhalt sich daher nur referentiell ermitteln lässt.

Zwei Drittel der Lücken werden also durch eine Musiknummer überbrückt, die meist mit einem Bruch in der Fiktionalität einhergeht; eine wird durch nachträgliche Erzählung gefüllt und eine wird leer gelassen. Im Ergebnis sind der Gesamtaufbau und die darin verwendeten Modi der Zeitdarstellung

²⁴ Vgl.: »»Seasons of Love« [...] interrupts a host of conflicts between the characters, who present this oratorio-style anthem to the audience.« (Sternfeld 2008, 335).

in *Rent* komplexer und vielfältiger als in *La Bohème*.

In *Rent* lässt sich außerdem auch innerhalb **einzelner Musiknummern** eine filmisch aufgebaute Dramaturgie finden. Diese zeigt sich in erster Linie durch schnelle Schnitte, häufige Schwenks und das Parallelmontieren verschiedener (räumlich getrennter) Handlungsstränge. Die Musiknummer 3 ist für diese filmische Struktur ein besonders markantes Beispiel, weshalb sie hier näher betrachtet werden soll.

Die musikalische Form, die der Nummer zugrunde liegt (s. Tab. 3), ist aus Strophen (gelb unterlegt) und Refrains (orange unterlegt) aufgebaut. An zwei Stellen (grün unterlegt) wird dieses sonst relativ regelmäßige Schema jedoch völlig unterbrochen und mit Zwischenszenen aufgefüllt:

Ort	Chor	Roger + Mark	Collins	Joanne	Benny	Taktanzahl
WG		1. Str.				13
		2. Str. + Überleitung				11 + 2
		Refrain + Zwischenspiel				9 + 5
		3. Strophe + Überleitung				11 + 2
		Refrain				9
Telefonzelle				parakatalogisch ²⁵		16
Vorm Haus			4. Strophe			11 + 2
WG + vorm Haus		Refrain + Zwischenspiel				9 + 8
Auf der Straße					para- katalogisch	8
Alle Orte		Ensemble				13
WG		parakatalogisch				3
WG		5. Strophe				11
		6. Strophe				12

²⁵ parakatalogisch = rhythmisch fixiert gesprochen

Auf der Straße				Überleitung	6
WG	Refrain (2 Mal)				9 + 9

Tab. 3: Aufbau der Nr. 3 Miete

Die erste dieser ›Formlücken‹ ist Joannes Telefongespräch mit Maureen, von dem der Zuschauer nur Joannes Hälfte hört und sieht. Die zweite ›Formlücke‹ ist 24 Takte lang und dreigeteilt: Der erste und der letzte Teil sind – wie bei Joanne – parakatalogische Telefongespräche. Dazwischen – quasi im Zentrum der zweiten ›Formlücke‹ – befindet sich ein Ensemble, in dem die zuvor einzeln aufgemachten Handlungsstränge zusammengeführt werden:

- a. Roger und Mark verbrennen ihre Noten und Filmscripts um die WG zu heizen.
- b. Collins stöhnt über seine Verletzungen.
- c. Joanne telefoniert weiter mit Maureen.
- d. Benny sinniert über den Sinn seines Lebens

Die musikalische Anordnung der Handlungsstränge erfolgt an dieser Stelle allerdings nicht gleichberechtigt nebeneinander und auch nicht zusammen, sondern drei der Figuren (Roger, Mark und Joanne) singen (bzw. sprechen) nie gleichzeitig, weshalb man ihre Repliken aus dem Stimmengewirr heraushören kann, während Bennys Repliken lediglich als harmonischer Ruhepol dienen und Collins' den rhythmischen Aufbau stützen. Die geringere Gewichtung dieser Handlungsstränge (Collins und Benny) mag daher rühren, dass beide in diesem Moment nicht die Handlung vorantreiben, sondern sich – im Unterschied zu den anderen – in einer Kontemplation befinden. Die filmische Struktur dieser musikalischen Anlage liegt auf der Hand: Durch die gleichzeitige Präsentation von

verschiedenen Figuren an verschiedenen Orten werden die Handlungsstränge in filmischer Manier **parallel montiert**.

Doch nicht nur dort, wo die musikalische Strophen-Refrain-Form aufgebrochen wird zeigen sich filmische Elemente: *Trotz* Einhaltung der musikalischen Form wird die 4. Strophe von Collins vor dem Haus gesungen, während die Strophen 1–3 in der WG spielten. Die räumliche Rückführung in die WG nach der 4. Strophe findet in der musikalischen Überleitung zum Refrain statt, indem Marks Frage an Roger nach Collins »Wo bleibt er?« von Collins selbst von draußen ›beantwortet‹ wird mit »[Ich] Kann nicht weiter.« Nach der zweiten ›Formlücke‹ werden die 5. und 6. Strophe zusammen mit dem Schlussrefrain auf den ›Chor der Mietverweigerer‹ erweitert und damit noch ein weiterer Raum samt Figurengruppe eröffnet.

Wer nun glaubt, die *Musik* wäre in dieser Nummer für die filmischen Elemente verantwortlich, irrt, denn das Erstaunliche am dramaturgischen Aufbau dieses Ensembles ist, dass die abrupten Schnitte und Ortswechsel *trotz* der relativ geschlossenen musikalischen Form möglich sind. Die Brüche finden – wie oben gezeigt – zwar auch an musikalisch markanten Stellen statt, aber nicht ausschließlich.

Hier fungiert die Musik nicht situations-, sondern *emotionsgenau*, das heißt, es werden unter dem Dach einer Gesamtemotion – dem Gefühl, die Verlierer einer Gesellschaft zu sein – vier verschiedene Handlungsstränge an vier verschiedenen Orten genau dann gleichzeitig abgespielt, wenn die kontemplative Aussage des Refrains für alle vier Handlungsstränge gleichermaßen gilt. Die Motive und Situationen der Figuren sind also denkbar verschieden, doch die Emotion des jeweils gezeigten Moments ist kongruent. Die Musik ist an diesen Stellen also nicht die trennende, sondern

die verbindende Kraft, die die disparaten Elemente in einen Gesamtzusammenhang integriert.

Mit den Mitteln der **M u s i k** gibt es weitere Möglichkeiten zur Umsetzung filmischer Elemente. So besteht beispielsweise eine Analogie zwischen optischer und musikalischer **Überblende** am Ende des zweiten Bildes in *L a B o h è m e*, wenn Musettas Walzer sukzessiv von der herannahenden Zapfenstreich-Patrouille überlagert wird, bis diese schließlich in voller akustischer Präsenz den Raum füllt. Bereits 1934 hat Walter Maisch auf die filmische Qualität dieser Stelle hingewiesen:

Der Komponist [schafft] zwischen der Walzer-Chanson und dem Parademarsch mit dem fernen Hereintönen des Marschrhythmus' in die unabgeschlossen und im ›ppp‹ verhauchende Walzermelodie eine entzückende akustische ›Überblendung‹, eine Analogie zu der viel später in der Kinematografie aufkommenden optischen Überblendung. (Maisch 1934, 47)²⁶

Auch bezüglich der optischen Änderung des **Bildausschnittes** kann man analoge Vorformen mit musikalischen Mitteln bereits im Musiktheater finden, speziell den **Zoom**. Die ›Einstellungsgröße‹ kann nämlich musikalisch gesteuert werden durch die Anzahl und Kombination der Figuren, die auf der Bühne gesanglich an einem Moment beteiligt sind: Wenn bei gleichbleibender Konfiguration mal alle und mal nur ein Teil der Figuren musikalisch beteiligt ist, dann kann das als ›musikalischer Zoom‹ bezeichnet werden, der verschiedene ›Brennweiten‹ verwendet um den

²⁶ Vgl. ebenso: »Bemerkenswert ist die Art und Weise, in der sich der Marsch allmählich aus dem Musettewalzer herauslöst: Puccini hat sich hierbei einer Technik der musikalischen Überblendung bedient, die auf künftige filmische Verfahren vorausweist.« (Christen 1994, 105).

Fokus auf das Geschehen zu steuern.

In *La Bohème* spielt dieser **musikalische Zoom** vor allem am Ende der Bilder eine große Rolle, wie Andreas Lutzenberger herausgearbeitet hat: »Am Ende jedes Bildes wird die langsame Kamerafahrt von Close up auf die Personen bis in die Totale musikalisch mitkomponiert und für den Zuhörer akustisch nachvollziehbar.« (Lutzenberger 2009, 8) Im Falle der Bilder 1, 3 und 4 geschieht dieser »komponierte Zoom« durch ein fast nicht mehr umsetzbares Decrescendo,²⁷ dem die durchaus realistische Vorstellung zugrunde liegt, dass Töne leiser werden, wenn man sich von ihrer Quelle entfernt.

Im ersten und dritten Bild wird das Decrescendo noch zusätzlich von der optischen Ebene unterstützt, indem Rodolfo und Mimì ihre letzten Töne singen, *nachdem* sie von der Bühne abgegangen sind.²⁸ Dieses optische Kleinerwerden der Figuren, das den Abstand des Zuschauers von einem Ereignis verdeutlicht und gleichzeitig ein Fade out aus einer Handlungssequenz darstellt, ist ein häufiger Kunstgriff im Film, das Ende einer Szene anzukündigen.

²⁷ Vgl.: »Der dynamische Verlauf dieses Liebesduettes [am Ende des 1. Bildes] ist wiederum der für Puccini typische, im Endverlauf durchweg decrescierende, in diesem Falle so weit gehend, daß nach dem im fünftletzten Takte vorgeschriebenen »pppp« noch ein weiteres Diminuendo verlangt wird.« Maisch 1934, 41.

²⁸ **1. Bild:** (*s'avviano sottobraccio alla porta d'uscita*) [...] (*escono*) (*di fuori*) «Amor! Amor! Amor! Amor!« (*Cala il sipario*). {(*Sie gehen Arm in Arm zum Ausgang*) [...] (*Sie gehen ab*) (*von draußen*) »Liebe! Liebe! Liebe!« (*Der Vorhang fällt*).}
3. Bild: Mimì: (*Cala lentamente il sipario*) »Vorrei che eterno durasse il verno!« {(*Der Vorhang fällt langsam*) »Ich wollte, der Winter würde ewig dauern!«}
beide: (*dall'interno*) Ci lascerem ... (*allontanandosi*) ... alla stagio die fior!« (*sipario calato*) {(*hinten der Szene*) »Wir wollen auseinandergehen, ... (*sich entfernend*) ... wenn die Blumen wieder blühen.« (*Vorhang zu*).}

Im zweiten Bild dagegen wird der ›musikalische Zoom‹ – trotz einer *crescendierenden* Dynamik – dadurch erreicht, dass am Ende alle Figuren auf der Bühne am musikalischen Geschehen aktiv beteiligt sind und die ›Brennweite‹ daher die gesamte Bühnenfläche erfasst.

Auch in *Rent* spielt der ›musikalische Zoom‹ eine Rolle, allerdings in anderer Form als in *La Bohème*. Die singende Konfiguration wird in *Rent* nämlich an acht Stellen auf Bereiche erweitert, die mit der fiktionalen Realität allein nicht mehr zu erklären sind, sondern auf epische Bezüge hinweisen. Anhand der folgenden Übersicht (s. Tab. 4) ist dabei ein klares Schema zu erkennen: Eine Musiknummer beginnt in einer fiktional logischen Situation (nicht unterlegt) und wird eine gewisse Zeit lang in dieser belassen, bevor situationsfremde Figuren in die musikalische Konfiguration eindringen (grau unterlegt) und die musikalische Charakterisierung somit auf einen größeren Figurenkreis angewendet wird als den kausal aus der Handlungssituation entwickelbaren. Auf diese Weise wird eine Verallgemeinerung vorgenommen, die zeigt, dass die Situation der handelnden Figuren beispielhaft für eine bestimmte soziokulturelle Gruppe ist.

Nr.	Takte	Ausgangssituation in der fiktionalen Realität	Erweiterung der singenden Konfiguration	musikalische Umsetzung
3	1–142	Mark und Roger wollen keine Miete zahlen.		Duett
	143–190		Wird um Chor der Nicht-Miete-Zahler erweitert.	Der Chor singt sowohl Strophe als auch Refrain notengetreu mit.
13	1–50	Angel und Collins besuchen eine Selbsthilfegruppe und stimmen dort einen Song zum Mut machen an.		Ensemble (unter Verwendung des Motivs ›Hoffnung der Aids-Kranken‹)

	51–62		Roger stimmt ein, obwohl er nicht mitgekommen ist.	Roger verstärkt notengetreu die Solostimme von Gordon, die anschließend vom Motiv ›Hoffnung der Aids-Kranken‹ begleitet wird.
15	1–113	Mimi möchte mit Roger ausgehen, doch der gibt ihr einen Korb.		Duett
	114–168		Mimis Gesangsstimme wird vom Chor verstärkt, der nicht auf der Szene anwesend ist.	Der Chor unterstützt Mimis Gesangsstimme bei ihrem Motiv ›Hoffnung der Aids-Kranken‹. Rogers Gesangsstimme bleibt allein.
16	ganz	Roger macht sich Sorgen um sein Leben mit Aids.	Nicht anwesende Figuren aus der Selbsthilfegruppe übernehmen für Roger die Gefühlsäußerung.	Kanon über das Motiv ›Angst der Aids-Kranken‹, in dem Roger nicht mitsingt
18	1–60	Collins, Angel und Mark träumen von einer Restauranteröffnung in Santa Fe.		Arie Collins (unter Verwendung des Motivs ›Utopie in Santa Fe‹)
	61–148		Obdachlose von der Straße fallen in den Traum von Santa Fe ein.	Das Motiv ›Utopie in Santa Fe‹ wird mit Stützakkorden vom Chor verstärkt.
32	1–109	Mimi kommt ohne Roger nicht klar.		Arie Mimis (unter Verwendung des Motivs ›Sehnsucht‹)
	110–131		Roger fällt mit ein, ohne dass er im Raum anwesend ist.	Kontrapunktisches Duett über das Motiv ›Sehnsucht‹, das sich später homorhythmisch vereint.
35	1–29	Collins verabschiedet sich am Grab von Angel.		Arie (unter Verwendung des Motivs ›Liebe zwischen Collins und Angel‹)
	30–56		Die Besucher der Beerdigung stimmen ein.	Der Chor unterlegt Collins Solostimme mit dem Motiv ›Epischer Chor‹.
42	1–37	Mimis Auferstehung		Terzett zwischen Mark, Roger und Mimi
	38–98		Alle stimmen ein und erweitern das Terzett zum Quodlibet.	Quodlibet aus den Motiven ›Es zählt nur das Jetzt‹, ›Kein Mensch greift in sein Schicksal ein‹, ›Werd ich ohne Würde sein‹ und ›Sehnsucht‹

Tab. 4: Musiknummern in *Rent* mit ›musikalischem Zoom‹

Der Moment der Konfigurations-Ausdehnung ergibt sich dabei immer aus einer kontemplativen Situation heraus und folgt diesem Aufbau:

- (a) Handlungssequenz, die die Kontemplation vorbereitet;
- (b) Kontemplation (einer) der an (a) beteiligten Figuren;
- (c) Erweiterung der Kontemplation auf situationsfremde, aber emotional verbundene Figuren.

Auffällig häufig (sieben von acht Mal) wird bei der Erweiterung auf leitmotivisches²⁹ Material zurückgegriffen. Das hat seinen Grund sicherlich darin, dass es mit Leitmotiven, die im äußeren Kommunikationssystem³⁰ spielen (also ohne das Wissen der Figuren direkt vom Autor an den Zuschauer gerichtet sind), sehr viel einfacher ist, eine Situation im inneren Kommunikationssystem (also in der Welt der Figuren) um epische Aussagen zu ergänzen, denn von nichts anderem muss an diesen Stellen die Rede sein.³¹

Zusätzlich zum ›musikalischen Zoom‹, kann man im zweiten Bild von *La Bohème* auch einige Stellen finden, die mit dem **Schwenk** vergleichbar sind und die in diesem Fall in Kombination mit dem ›musikalischen Zoom‹ auftreten (s. Tab. 5):

›Kameraeinstellung‹	Fokus auf	Ereignisse
Totale	Menge	Exposition des Schauplatzes
Rein-Zoomen	5 Freunde	Bohémiens tummeln sich auf dem Marktplatz
Leichtes Raus-Zoomen	5 Freunde, Menge wird wieder sichtbar	Bohémiens treffen sich beim Café Momus

²⁹ Zur Definition der Begriffe ›Leit-‹ und ›Erinnerungsmotiv‹ vgl. Veit 1996.

³⁰ Bzgl. Kommunikationssysteme vgl. Pfister 2001, 20–22.

³¹ Vgl. ausführlich zur Bedeutung der Leit(Motivik) für das äußere Kommunikationssystem: Betzwieser 2002, v. a. Kap. VII.

Rein-Zoomen	Rodolfo + Mimì	Dialog Rodolfo und Mimì
Raus-Zoomen in Totale	Menge	Rodolfo und Mimì verlieren sich in der Menge
Rein-Zoomen	5 Freunde	Bohémiens richten sich im Café einen Tisch her
Leichtes Raus-Zoomen	Parpignols Ankündigung	Parpignol 1
Rein-Zoomen	5 Freunde	Rodolfo stellt Mimì seinen Freunden vor
Schwenk + leichtes Raus-Zoomen	Parpignol und die ihn umgebende Menge	Parpignol 2
Schwenk + leichtes Rein-Zoomen	5 Figuren	Bohémiens bestellen ihr Essen
Schwenk + leichtes Raus-Zoomen	Mütter als Teil der Menge	Parpignol 3
Schwenk + leichtes Rein-Zoomen	5 Figuren	Mimì bestellt ihr Essen
Schwenk + leichtes Raus-Zoomen	Kinder als Teil der Menge	Parpignol 4
Schwenk + Rein-Zoomen	5 Figuren	Unterhaltung am Tisch
Rein-Zoomen	Musetta + Alcindoro	Erster Auftritt Musettas
Raus-Zoomen in die Totale	Menge	Charakterisierung Musettas durch die anderen
Rein-Zoomen	7 Figuren	Musetta versöhnt sich mit Marcello
Langsames Raus-Zoomen in die Totale	Menge	Zapfenstreich-Patrouille wird hörbar und drängt Bohémiens akustisch in den Hintergrund

Tab. 5: Änderungen des ›Bildausschnittes‹ im 2. Bild von *La Bohème*

Die ›Zoomtechnik‹ im zweiten Bild wird musikalisch gesteuert durch die wechselnde Konfiguration der am musikalischen Output beteiligten Figuren. Der Anfang und das Ende des Bildes werden als Totale gezeigt: Die Bohémiens sind von der Menge auf dem Marktplatz (musikalisch) nicht zu unterscheiden. Im Verlauf des Bildes wird dann immer wieder auf die Gruppe der Freunde im Café Momus ›gezoomt‹ und gleichzeitig der sie umgebende Lärm der Menge ausgeblendet. Sonst könnten die Zuschauer – ganz pragmatisch gesehen – akustisch nicht verstehen, was die Bohémiens am Tisch sprechen. Es sind also zwei Interessen, die Puccini versucht hat

gleichzeitig darzustellen:

- (a) das möglichst realitätsgetreue Durcheinanderreden im Quartier Latin und
- (b) die Weiterführung der Geschichte der Bohémiens (Mimì wird in die Gruppe integriert, Musetta hat ihren ersten Auftritt und versöhnt sich mit Marcello).

Puccinis Lösung ist ein ständiges Auf und Ab der musikalischen Chorpräsenz, das eine Veränderung des ›Bildausschnittes‹ suggeriert.

Damit der Markttrubel nicht immer auf die gleiche Weise dargestellt wird, gibt Puccini der ›Menge‹ durch den Auftritt des Spielzeughändlers Parpignol und die Zapfenstreich-Patrouille eine gewisse Abwechslung. Die vier Teile der Parpignol-Episode montiert er in einer Art ›Refokussierung‹ geschickt zwischen die Bohémien-Szenen und baut damit in der Hintergrund-Handlung eine Spannung auf, die zum Höhepunkt des Bildes (Musettas Auftritt) führt. Mit der Zapfenstreich-Patrouille, die sich von Weitem nähert, steuert Puccini danach die Geschwindigkeit des ›Zooms‹ in die finale Totale.

Das Filmdrehen als Handlungsfaktor in Rent

Filmisches kann nicht nur – wie oben gezeigt – strukturell in einem Musiktheaterwerk Anwendung finden, sondern auch inhaltlich. Diese inhaltliche Thematisierung von filmischen Elementen spielt in der Handlung von *Rent* eine große Rolle. Nicht nur, dass in einem Drittel der Nummern offen sichtbar gefilmt wird und in einer Nummer ein Film abgespielt wird – das Filme-Drehen wird sogar zur sinnstiftenden Handlungsmotivation, über die die Frage des Künstlers in der Gesellschaft thematisiert wird.

Die offensichtlichste Funktion des Filmens in *Rent* ist das **Etablieren einer Binnenhandlung**, die man ›Marks Film‹ nennen könnte. Das Filmmaterial, das Mark dreht, ist gewissermaßen ein Destillat der gesamten Handlung. An vielen Stellen fungiert die Kamera dabei dramentheoretisch als klassische *confidante*,³² durch die während der Expositions-Szenen ein Gegenüber geschaffen wird, dem die Vorgeschichte erzählt werden kann.³³ Doch auch an anderen Stellen wird durch die Anwesenheit der Kamera ein bestimmtes Verhalten motiviert oder zumindest modifiziert.³⁴ Zudem werden noch diverse weitere Nummern ganz oder teilweise von Mark mitgeschnitten, ohne dass die Anwesenheit der Kamera handlungsmotivierend wäre.³⁵

Neben den zahlreichen Szenen, in denen gefilmt wird, gibt es eine Nummer, in der Mark Teile seines Filmes für Roger auf eine Leinwand projiziert.³⁶ Dabei kommentiert Mark den stummen Film während des Abspielens. Diese Szene ist zwar für die Figuren eine Wiederholung, nicht jedoch für die Handlung, denn die Aufnahmen, die Mark zeigt, stammen nicht aus einer der zuvor gefilmten Szenen, sondern füllen eine Lücke in der Geschichte, die dem Zuschauer nur mittels des von ihr gemachten Filmmaterials

³² Vgl. Pfister 2001, 132–135.

³³ Nr. 1 ›Einstimmung A‹ und Nr. 2 ›Einstimmung B‹: Für die Kamera berichtet Mark Ort und Zeit der Handlung sowie Rogers Vorgeschichte. Ganz ähnlich verläuft die expositorische Funktion der Nr. 6 ›Einstimmung – Reprise‹, wenn Mark der Kamera erzählt, dass Roger mit Aids infiziert ist. In der Nr. 40 ›Finale A‹ gibt es eine weitere (musikalische und textliche) Reprise dieser ›Einstimmung‹, wenn Mark und Roger wieder an Weihnachten in der WG vereint sind.

³⁴ In den Nrn. 10 und 11 werden die Figuren Collins durch Mark, Angel durch Collins und Benny durch Mark für die Kamera kurz vorgestellt. In einer weiteren Nr. (29) wird wieder für die Kamera die Lücke nach einem Zeitsprung gefüllt. Als *confidante* fungiert die Filmkamera in den Nrn. 12 und 36, wo sie als stumme Vertraute Mark in heiklen Situationen begleitet und ihm eine Reflexionsmöglichkeit eröffnet.

³⁵ In den Nrn. 10, 10a, 11, 22, 23 und 25.

³⁶ Nr. 40.

präsentiert wird. Die Informationen, die dabei – wie beiläufig – vermittelt werden, sind von großer Bedeutung für den Fortgang der Handlung. Diese Szene ist das Gegenstück zum Beginn des vierten Bildes in *La Bohème*: nach einer Lücke in der Handlung ist eine neue Exposition für den letzten Teil des Stückes notwendig.

Das Abspielen des Filmes ist an dieser Stelle also nicht nur ein notwendiger Baustein um die Binnenhandlung ›Marks Film‹ glaubwürdiger zu machen (indem sowohl Produktions- als auch Rezeptionsperspektive gezeigt werden), sondern dient gleichzeitig dem Ausgleich eines Informationsvorsprungs, den die Figuren vor den Zuschauern haben.

Im Gegensatz zur *Bohèmeschen* Vorbildfigur Marcello versucht Mark mit seiner Kunstproduktion das Leben seiner Freunde also künstlerisch zu verarbeiten. Zugleich ist das Ringen um sein Werk bei ihm erheblich ausgeprägter als bei Marcello, der die Malerei allein als Ablenkung von der Kälte (1. Bild) und Musetta (4. Bild) begreift. Um ›seinen Film‹ zu beenden, kündigt Mark sogar einen lukrativen Vertrag beim Fernsehen, denn das, was er eigentlich künstlerisch thematisieren möchte, ist nicht kompatibel mit der Welt der kommerziellen Kunst und Sensationsgier.³⁷ Er stellt – im Gegensatz zu Marcello – sein künstlerisches Wollen klar über seine finanzielle Sicherheit. Die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft wird damit völlig anders bewertet als in *La Bohème*: »Wo Murgers bzw. Puccinis Künstler alles tun, um an Geld zu kommen, ziehen sie bei Larson bewußt die Armut und das Außenseitertum dem gutsituierten Leben vor.« (Reinhardt 1999, 37)

³⁷ Mark: »Ich halt es nicht mehr aus. Ich muss jetzt meinen Film beenden. Ich bin raus!« Larson, Nr. 38.

Im Unterschied zu *La Bohème* ist in *Rent* mit Mark eine Figur eingefügt, die allein für die Kunst ›reserviert‹ ist, denn Mark besitzt im Gesamtgefüge der Handlung ansonsten keine Notwendigkeit: Da seine Beziehung mit Maureen schon vor Beginn der Handlung beendet ist, ist er in keine der Liebesgeschichten verwickelt,³⁸ auch hat er kein Aids und die damit verbundene Angst um sein Leben. Er repräsentiert das normale Leben in einer Welt voller Ausnahmen. Allein die Spannung zwischen ›seinem Film‹ und dem lukrativen Jobangebot vom Fernsehen gibt ihm ein gewisses Konfliktpotential.

Marks zu Beginn formuliertes Ziel, ›echtes Leben‹ abzufilmen, hat im Laufe des Stücks vielleicht funktioniert, doch nur um den Preis, dafür selbst nicht mehr gleichberechtigter Teilnehmer des ›echten Lebens‹ zu sein. Ausgelöst durch die Leere, die Angels Tod hinterlässt, wird Mark klar, dass er als Chronist, der von außen auf die Ereignisse blickt, überflüssig wird sobald die Dokumentation beendet ist.³⁹

Mit der Figur Mark wird in *Rent* die Künstlerthematik, die in *La Bohème* nicht viel mehr als eine Hintergrund-Staffage ist, mitsamt ihren philosophischen und soziologischen Diskussionen zum wichtigen Bestandteil der Handlung erhoben:

³⁸ Benny: »Seid ihr noch ein Paar?«
Mark: »Nein auch das ist aus.« Larson, Nr. 2.

³⁹ Mark: »Warum bin ich Zeuge? Und fang ich's mit der Kamera ein, heißt das dann, es ist vorbei, und ich bin allein?« Larson, Nr. 36.

In der Tat fügt Jonathan Larson dem ›Bohème‹-Stoff erst die Kunst hinzu: Mark will einen Film über die Gemeinschaft drehen, Roger sucht den einen großen Song. Der Handlungsbogen des Musicals beschränkt sich nicht allein auf die Liebesgeschichten, sondern genauso wichtig ist das Gelingen von Kunst. (Reinhardt 1999, 37)

Film-Jargon als Form der impliziten Selbstdarstellung in Rent

Neben der offensichtlichen Thematisierung des Filmens in der Handlung gibt es in *Rent* auch implizite Anspielungen auf das Medium Film und zwar in Form eines ›**Film-Jargons**‹, den vor allem Mark verwendet, und der als stilistische Textur im Bereich der impliziten Selbstdarstellung Rückschlüsse auf die Figurencharakterisierung ermöglicht.⁴⁰

Als filmender Chronist hat Mark ein enges Verhältnis zur Kamera. Seine große Reflexionsszene Nr. 36 hat ihren ersten Höhepunkt mit folgenden filmischen Metaphern: »Warum liegt manches Jahr nutzlos im Schneiderraum der Erinnerung, wenn Szenen einer magischen Nacht auf ewig riesengroß flimmern auf der 3D-Leinwand in mir drin.« (Larson, Nr. 36) Nachdem Mark in atemloser Aneinanderreihung die Ereignisse vor Angels Tod rekapituliert hat, markiert diese Stelle den ersten geordneten Gedanken, den er fassen kann. Für seine Figurencharakterisierung ist es sehr aufschlussreich, dass er offenkundig nicht nur die Ereignisse, die er filmt, sondern auch seine innere Emotions- und Erinnerungswelt in filmische Kategorien einfasst. In diesem Sinne ist Mark ein echter Künstler, der schwierige Situationen und prägende Eindrücke sofort und unmittelbar auf ihre Verwertbarkeit für sein künstlerisches Medium prüft und wie

⁴⁰ Vgl. Pfister 2001, 177ff.

automatisch dort einordnet. Entsprechend würde ein Maler, Dichter oder Musiker seine direkten Eindrücke vermutlich in Bilder, Verse oder Musik ›umdenken‹.

Umso härter muss Mark und Roger der gegenseitige Vorwurf treffen, dem jeweils anderen würde die für seine Kunst notwendige sensorische Grundvoraussetzung zum Schaffen fehlen:

Roger: Der Filmmacher kann nichts sehen.

Mark: Und der Songwriter kann nichts hören.

(Larson, Nr. 38)

Obwohl Mark in dem Moment der Leere nach Angels Tod in seinem Medium denkt, kann er keine Kunstproduktion beginnen. Auch Roger befällt ein Gefühl von Taubheit; die Tatsache, dass ein Freund gestorben ist, lässt für beide die Relevanz ihrer Kunst derart auf den Nullpunkt sinken, dass sie künstlerisch ›sprachlos‹ sind vor der Endgültigkeit, mit der sie Angel verloren haben.

Erstaunlicherweise steht diese Schock-Starre der künstlerischen Potenz in *Rent* in direktem Gegensatz zu diversen *La Bohème*-Inszenierungen,⁴¹ bei denen Rodolfo und Marcello erst durch das Miterleben von Mimìs Tod eine künstlerische Reifung durchlaufen, die ihnen ermöglicht von da an relevante Werke zu schaffen.

⁴¹ Z. B. die Interpretationen 2007 von Guy Joosten (Hamburg) und 2008 von Dietrich Hilsdorf (Bonn).

Selbstinszenierung wie für Auftritte vor einer Kamera in La Bohème

Neben der offensichtlichen Thematisierung vom Filmedrehen, gibt es jedoch noch eine subtilere, implizite Möglichkeit in einem Musiktheaterwerk auf filmische Verfahren zu verweisen: In der Figurendisposition kann nämlich eine Form des Rollenspiels prominent angelegt werden, die man sonst üblicherweise vor einer Kamera praktiziert: man nimmt eine Pose ein.⁴² Der Philosoph Roland Barthes hat dieses Posieren scharfsinnig in vier Aspekte aufgeteilt:

Vor dem Objektiv bin ich zugleich
[1.] der, für den ich mich halte,
[2.] der, für den ich gehalten werden möchte,
[3.] der, für den der Photograph mich hält, und
[4.] der, dessen er sich bedient, um sein Können
vorzuzeigen. (Barthes 1985, 22)

Von diesen vier Größen sind die beiden ersten analog auf die Figurencharakterisierung im Drama übertragbar. Die dritte und vierte Größe beziehen sich auf den Regisseur/Kameramann eines Films. Von der visuellen auf die sprachliche Ebene übertragen, entspricht ›der, für den ich mich halte‹ der impliziten Selbstdarstellung und ›der, für den ich gehalten werden möchte‹ der expliziten Selbstdarstellung einer Figur.⁴³

⁴² Vgl.: »Sobald ich [...] das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine ›posierende‹ Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im voraus zum Bild.« (Barthes 1985, 18 f).

⁴³ Vgl.: Tabelle in Pfister 2001, 252.

Gleichzeitig stellt das Fotografiert-Werden noch eine dritte Dimension, nämlich »jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt.« (Barthes 1985, 22)

Übertragen auf das Drama ist das absichtliche ›Konstruieren‹ eines eigenen ›Objektes‹ aus dem eigenen ›Subjekt‹ heraus die Selbstinszenierung mit figurenperspektivischer Verzerrung. Da Selbstinszenierung zur expliziten Selbstdarstellung gehört, kann sie, wenn sie sehr viel verwendet wird, die Figurencharakterisierung erschweren, sofern sie die glaubwürdigere implizite Selbstdarstellung überdeckt. Die Selbstwahrnehmung einer Figur als Objekt oder Subjekt entspricht dabei zwei Daseinsformen dieser Figur in einer abgeschwächten Spiel-im-Spiel-Situation, die auch in zwei Fiktionalitätsebenen aufgetrennt werden kann. Der Auftritt vor einer Kamera kann dabei ein geeignetes Mittel sein um Selbstinszenierung auch auf der Bühne zu motivieren – man denke nur an Kurt Weills Oper *Der Zar lässt sich photographieren*.

Eben dieses hohe Maß an Selbstinszenierung der Figuren schafft in *La Bohème* über weite Strecken abgeschwächte Spiel-im-Spiel-Situationen. Wie im Folgenden gezeigt werden wird, muss Andreas Lutzenberger Recht gegeben werden, wenn er feststellt: »Jede Figurenmotivation scheint wie eine Selbstinszenierung für einen Film, [...] real ist nur der Wunsch nach physisch-psychischer Wärme« (Lutzenberger 2009, 10).

In Form einer **gemeinsamen Selbstinszenierung** sind die vier Bohémiens fortwährend damit beschäftigt sich selbst als etwas Bestimmtes darzustellen. Sie inszenieren sich vor den anderen und vor sich selbst als Poet, Maler, Musiker und Philosoph.⁴⁴ In einer spielerischen und kreativen Atmosphäre

⁴⁴ Vgl.: »Rodolfo, Marcello, Colline und Schaunard stilisieren sich zu Künstlern, sie

gehen die vier miteinander um und versuchen ihre Wunschbilder von sich selbst zu erfüllen oder zumindest so zu tun als ob.

Eines der zentralen Wunschbilder ist die ›gefeierte‹, ja herbeigesehnte Armut. Dass ›wahre‹ Künstler arm sein müssen, ist in der europäischen Kulturgeschichte ein alter Topos. Im Bewusstsein dieser Tradition zelebrieren die Bohémiens ihre Armut, als ob das ein Zustand wäre, den sie nicht oft haben und deswegen genießen müssten.

Gleich der Beginn des ersten Bildes ist ein Paradebeispiel dieser Selbstinszenierung. Wie jemand, der ein klassisches Opfer darbringt, bietet Rodolfo sein Dramenmanuskript zum Heizen des Ofens an, was natürlich keinen ernstzunehmenden Beitrag zur Erhöhung der Zimmertemperatur darstellt. Natürlich weiß auch Rodolfo, dass es andere Möglichkeiten gäbe das Zimmer zu heizen – immerhin bemerkt er, dass in Sichtweite des Hauses ein Wald ist⁴⁵ – doch es geht ihm um die symbolische Handlung des Opfern und das damit verbundene Image, das er sich aneignen möchte.

Das Gleiche findet man im vierten Bild, wenn die Bohémiens vor dem Auftritt der Frauen das einzig Essbare – Brot und Hering – zum Festmahl erklären und mit einem einzigen Weinglas für alle Dekadenz simulieren.⁴⁶ Das Schauspiel untereinander wird so weit getrieben, dass sie einen Tanz und einen Fechtkampf fingieren. Diese Art des Umgangs mit Essen steht im Widerspruch zu einer tatsächlichen Armut, denn wer wirklich arm ist, käme

[...] inszenieren sich als Dichter, Maler, Philosoph und Musiker, mehr Typisierung denn Charakterisierung.« (Lutzenberger 2009, 10).

⁴⁵ Rodolfo: »Quello scioche foreste che fan sotto la neve?« {Was machen die dummen Wälder unter dem Schnee?} Puccini, 1. Bild.

⁴⁶ Regieanweisung im 4. Bild: (*Siedono a tavola, fingendo d'essere ad un lauto pranzo.*) {(Sie setzen sich zu Tisch und tun so, als ob sie einem üppigen Mahl beiwohnten.)} Puccini, 4. Bild.

wohl nicht auf die Idee mit Essen zu spielen.

Die Art und Weise, in der die Bohémiens sich untereinander verständigen, unterscheidet sich zudem frappant von der Art, wie Dritte um sie herum miteinander kommunizieren. Sie haben einen ›Cliques-Jargon‹ entwickelt – eine Wortwahl und Sprache, mit der sich die vier untereinander mit ironischen und humorvollen Phrasen im doppelten Sinne unterhalten – der ihrer Gruppe Zusammenhalt und Identität gibt. Wie weit diese gleiche Wortwahl geht, sieht man zum Beispiel daran, dass Marcello Rodolfos Ausdrucksweise geradezu vorherahnt, als er im ersten Bild von draußen nach Rodolfo ruft. Marcellos ironisches »Trovò la poesia«⁴⁷ findet kurze Zeit später seine Erfüllung, wenn Rodolfo Mimì seinen Freunden als seine »poesia« vorstellt.⁴⁸

Die größte gruppenstärkende Wirkung kann die gemeinsame Selbstinszenierung jedoch entfalten, wenn sie gegen Dritte angewandt wird. Der ›Fall Benoît‹ ist dafür ein Paradebeispiel:

Wenn Benoît [...] an die Mansardentür klopft, genügen Puccini drei Takte volles Orchester, damit [...] das trügerische Spiel der ach so armen Lebenskünstler endlich mal aus dem Rahmen fällt. [...] Alles an echtem Schrecken hält aber nur für drei Takte an. Dann wird Benoît von den Anderen – Vier gegen Einen – in eine meisterhafte Variété-Musik eingesponnen, damit in die Moral-Falle gelockt, die mit einem wahren Kanonendonner im Orchester zuschnappt. (Willaschek 2006, 14)

⁴⁷ {Er fand die Poesie.} Puccini, 1. Bild.

⁴⁸ Rodolfo: »Essa la poesia«. {Sie ist die Poesie.} Puccini, 2. Bild.

Nach einer kurzen Besprechung, wie sie vorgehen wollen,⁴⁹ funktionieren die vier ›Schauspieler‹ in ihren ›Rollen‹ hervorragend und ohne weitere Absprachen. Sie ködern Benoît so lange mit seiner angeblichen Affäre, bis er gegen ihre scheinbar prüde Sexualmoral verstößt und sie Grund zum Rauswurf haben. Nach Benoîts Abgang feiern die vier ausgelassen den Erfolg ihrer ›Nummer‹.⁵⁰ Wie sie Benoît erst eingewickelt und dann bloßgestellt haben, kann ohne Zweifel eine Meisterleistung des Improvisations-Theaters genannt werden.

Wieder erkennt man hier eine gespielte Armut, denn wer wirklich Sorgen hat seine Miete zu bezahlen verdirbt es sich nicht derart mit seinem Vermieter, auf dessen Gnade er im Zweifelsfall angewiesen ist.

Auch beim jeweils ersten Zusammentreffen von Mimì mit Rodolfo und danach Mimìs mit den restlichen Bohémiens, kann man die Selbstinszenierung deutlich ausmachen: Als Rodolfo sich in seiner Arie »Che gelida manina« selbst beschreiben will, bekommt er Schwierigkeiten: »Chi son? Sono un poeta. Che cosa faccio? Scrivo. E come vivo? Vivo.«⁵¹ Er versucht seine Situation gerade *nicht* zu offenbaren und trotzdem etwas zu sagen. Heraus kommt eine wenig aussagekräftige Ansammlung von poetischen Metaphern. Mimì erfährt dabei herzlich wenig über Rodolfo,

⁴⁹ Aus der Regieanweisung im 1. Bild: »(Schaunard dopo essersi consultato colgi altri)« {(Schaunard geht nach einer Beratung mit den Freunden)} Puccini, 1. Bild.

⁵⁰ Rodolfo, Marcello, Schaunard, Colline: (tutti sulla porta guardando verso il pianerottolo della scala) »E buona sera a vostra signori...« (ritornando nel mezzo della scena) »Ah! ah! ah! ah!« {(alle bei der Tür, zum Treppenabsatz hinausblickend) »Und guten Abend, Euer Gnaden.« (wenden sich zurück in die Mitte der Szene) »Ha! Ha! Ha! Ha!«}

Marcello: (chiude l'uscio) »Ho pagato il trimestre!« {(schließt die Tür) »Das Quartal hab ich bezahlt!«} Puccini, 1. Bild.

⁵¹ {Wer ich bin? Ich bin ein Dichter. Was ich mache? Ich schreibe. Und wie ich lebe? Ich lebe.} Puccini, 1. Bild.

kann aber immerhin einige seiner Wörter (›sogni‹ und ›chimere‹) geschickt in ihrer eigenen Arie (›Mi chiamano Mimì‹) unterbringen und sich so – wieder in einer Form der Selbstinszenierung – passend zu Rodolfo kreieren.

Als Rodolfo Mimì im zweiten Bild seinen Freunden vorstellt, kommt der Neuen zunächst ein Lachen und dann ein Schwall gekünstelter lateinischer Worte entgegen.⁵² Vor der unbekanntem Größe einer unbekanntem Frau fahren die Bohémiens alle Bildung auf, die sie bieten können. Mimì ist überfordert mit dem Latein, sonst hätte sie diese Gelegenheit genutzt, um sich – im Sinne *ihrer* Selbstinszenierung – zu profilieren. Stattdessen schweigt sie, was in einer Begrüßungssituation ungewöhnlich ist und auf Verunsicherung hindeutet.

Doch nicht nur die Männer in *La Bohème* spielen den anderen etwas vor, auch die beiden Frauen wissen um die Macht der Verstellung: **Mimì** stellt sich (mindestens) zwei Mal schlafend, um Rodolfo zu täuschen⁵³, und **Musetta** inszeniert sich bei ihrem ersten Auftritt im zweiten Bild sowie bei ihrem Auftritt im dritten Bild wie eine (Film)-Diva, die launisch und überlegen die Männer in ihren Bann zieht. Marcello ist nur eines der vielen Opfer, die ihrer Inszenierung verfallen. Im vierten Bild dagegen wird klar, dass sie nicht zwanghaft Selbstinszenierung betreibt, sondern sich sehr wohl auf die aktuelle Situation einstellen kann. Völlig pragmatisch organisiert sie die ›Erste-Hilfe-Maßnahmen‹ für Mimì indem sie unter anderem – ohne

⁵² Colline: »Digna est intrari!« {Sie ist es würdig, einzutreten.}
Schaunard: »Ingrediati si necessit.« {Wenn es nötig ist, kann sie hereinkommen.}
Colline: »Io non dò che un accessit!« {Ich sag dazu nichts weiter als: Zutritt gestattet.} Puccini, 2. Bild.

⁵³ 1. Mal: Mimì: »Talor la notte fingo di dormire e in me lo sento fiso spiarmi i sogni in viso.« {Manchmal, nachts, tue ich so, als ob ich schlief, und fühle dann, wie er mein Gesicht betrachtet, um meine Träume zu erraten.} Puccini, 3. Bild.
2. Mal: Mimì: »Fingevo di dorminre perché volli con te sola restare.« {Ich stellte mich schlafend, um mit dir alleine zu bleiben.} Puccini, 4. Bild.

darum irgendein Aufsehens zu machen – ihre Ohrringe verkaufen lässt.⁵⁴

Die interessanteste Variante der **Selbstinszenierung** ist die, welche die Bohémiens **gegeneinander** anwenden. Zunehmend zum Ende der Oper hin wenden die Bohémiens ihre Selbstdarstellungsmethoden nämlich auch gegeneinander. Man kann dabei eine Entwicklung feststellen, bei der sich im Laufe der Oper immer mehr der vier Freunde gegenseitig etwas vormachen.

Während die Bohémiens im ersten und zweiten Bild in ihrer Selbstdarstellung noch geschlossen aufgetreten sind, zeigen sich im dritten Bild die ersten Brüche. Im **Duett zwischen Rodolfo und Marcello im dritten Bild** kann man deutlich sehen, dass die Kommunikation zwischen den beiden nicht mehr einwandfrei funktioniert, sondern dass Rodolfo Marcello mindestens einmal anlügt. Die wichtigsten Etappen dieses Duetts aus der Perspektive Rodolfos lohnt es sich genauer anzusehen:

(Initiation des Duets und des Themas ›Trennung von Mimì‹ durch Rodolfo)⁵⁵

I. Aussage
Rodolfos Trennungsgrund 1 Überdruß⁵⁶

⁵⁴ Musetta: (*conduce Marcello lontano da Mimì, si leva gli orecchini e glieli porge dicendogli sottovoce*) »A te, vendi, riporta qualche cordial, manda un dottore!...«
{*zieht Marcello von Mimì fort, nimmt ihr Ohrgehänge ab, reicht es ihm und sagt leise*} Da nimm, verkauf sie und bring irgendein Herzmittel, hol einen Doktor!
Puccini, 4. Bild.

⁵⁵ Rodolfo: »Marcello. Finalmente! Qui niun ci sente. Io voglio separarmi da Mimì.«
{*Marcello. Na endlich! Hier hört uns niemand. Ich möchte mich von Mimì trennen.*}
Puccini, 3. Bild.

⁵⁶ Rodolfo: »Già un'altra volta credetti morto il mio cor [...]. Ora il tedio l'assal.«
{*Schon ein Mal glaubte ich, mein Herz sei tot [...]. Nun plagt es der Überdruß.*}
Puccini, 3. Bild.

- | | | | |
|------|---------------------|--------------------------|--|
| II. | Aussage
Rodolfos | Trennungsgrund 2 | Mimì ist untreu ⁵⁷ |
| III. | Aussage
Rodolfos | retardierendes
Moment | Der eigentliche Trennungsgrund ist noch nicht
genannt ⁵⁸ |
| IV. | Aussage
Rodolfos | Trennungsgrund 3 | Mimìs Krankheit ⁵⁹ |
- (Marcello versucht eine Lösungsfindung einzuschalten,⁶⁰ auf die Rodolfo nicht eingeht)
- | | | | |
|----|---------------------|---|--|
| V. | Aussage
Rodolfos | poetische Ausmalung des 3. Trennungsgrundes ⁶¹ | |
|----|---------------------|---|--|
- (Mimì unterbricht das Gespräch⁶² und wird neue Gesprächspartnerin⁶³)
- | | | | |
|-----|---------------------|---|--|
| VI. | Aussage
Rodolfos | Relativierung alles bisher Gesagten ⁶⁴ | |
|-----|---------------------|---|--|

⁵⁷ Rodolfo: »Mimì è una civetta che frascheggia con tutti. Un moscardino di Viscontino le fa l'occhi di triglia. Ella sgonnella e scopre la caviglia con un far promettente e lusinghier...« {Mimì ist ein Flittchen, die mit allen flirtet. Ein Stutzer von einem Gräflin macht ihr schöne Augen. Sie schwingt die Röcke und entblößt die Fesseln auf verlockende und verführerische Art...} Puccini, 3. Bild.

⁵⁸ Rodolfo: »Invan nascondo la mia vera tortura.« {Umsonst versuche ich meine wahre Qual zu verbergen.} Puccini, 3. Bild.

⁵⁹ Rodolfo: »Mimì è tanto malata! Ongi dì più declina. La povera piccina è condannata! Una terribil tosse l'esil petto le scuote già le smunte gote di sangue ha rosse... La mia stanza è una tana squallida... il fuoco ho spento. V'entra e l'aggira il vento di tramontana.« {Mimì ist sehr krank! Jeden Tag geht es ihr schlechter. Die arme Kleine ist verloren! Ein schrecklicher Husten erschüttert ihre schwächliche Brust, ihre abgezehrten Wangen sind vom Fieber gerötet... Mein Zimmer ist ein elendes Loch... Das Feuer ist erloschen. Der Nordwind dringt ein und wirbelt umher.} Puccini, 3. Bild.

⁶⁰ Marcello: »Che far dunque?« {Was kann man jetzt machen?} Puccini, 3. Bild.

⁶¹ Rodolfo: »Mimì di serra è fiore. Povertà l'ha sfiorita, per richiamarla in vita non basta amor!« {Mimì ist eine Treibhauspflanze. Die Armut ließ sie verblühen, und um sie ins Leben zurückzurufen, reicht die Liebe nicht aus!} Puccini, 3. Bild.

⁶² Aus der Regieanweisung: »(La tosse ed i singhiozzi violenti rivelano la presenza di Mimì.)« {(Der Husten und das heftige Schluchzen verraten Mimìs Anwesenheit.)} Puccini, 3. Bild.

⁶³ Aus der Regieanweisung: »([Rodolfo] accorrendo a Mimì)« {(Rodolfo] läuft zu Mimì)} Puccini, 3. Bild.

⁶⁴ Rodolfo: »Facile alla paura per nulla io m'arrovello!« {Leicht mache ich mir Sorgen und wegen nichts rege ich mich auf!} Puccini, 3. Bild.

Rodolfos Argumentation beinhaltet drei Trennungsgründe, die am Ende alle drei relativiert werden. Die Schuld an der Trennung wechselt von ihm selbst (Überdruß) über Mimì (Untreue) zum Schicksal beziehungsweise den Wohnumständen (Krankheit) und geht damit immer weiter von ihm selbst weg: Erst schiebt er die Schuld auf jemand anderen (Mimì) und dann auf etwas Abstraktes, für das niemand etwas kann (Krankheit).

Welcher der drei Trennungsgründe der Wahrheit entspricht, ist für den Rezipienten nicht auszumachen.⁶⁵ Dass Rodolfo mit seiner letzten Trennungsbegründung bei Marcello Glauben findet, bedeutet nicht zwangsläufig, dass das auch die wahre ist, sondern könnte ebenso gut seinen poetischen Fähigkeiten zugeschrieben werden, die es ihm ermöglichen die Emotionen seiner Gesprächspartner – und damit die unbewusste Wertung seiner Argumente – gezielt zu manipulieren. Auch wenn Marcello ihm am Ende glaubt, sind sowohl er⁶⁶ als auch Mimì selbst⁶⁷ zunächst überrascht, dass Mimì eine Krankheit haben soll.

Man braucht sich nicht für einen Trennungsgrund zu entscheiden um festzustellen, dass nicht alle drei wahr sein können, vor allem, weil Rodolfo am Ende des Duettes alles relativiert. Rodolfo lügt Marcello somit mindestens ein Mal an und verwendet die Selbstinszenierung damit gegen

⁶⁵ Auch Dieter Schickling bemerkt diese Unstimmigkeit, macht es sich dann aber zu leicht, indem er den Trennungsgrund 2 einfach als versehentlich stehengebliebene Passage des Textes bezeichnet und deswegen nicht beachtet: »Daß Rodolfo [...] Mimì verlässt [...] wird damit begründet, daß er ihr angesichts ihrer tödlichen Krankheit ein warmes Zuhause verschaffen will. Es ist jedoch eine Passage stehengeblieben [...] die zu dieser Motivation überhaupt nicht mehr paßt, da sie (wie bei Murger) Mimi die Schuld an der Trennung zuschreibt und Rodolfos Eifersucht als echt und nicht nur gespielt darstellt.« (Schickling 1989, 129f).

⁶⁶ Marcello: (*sorpreso con voce sorda*) »Mimì!?!« {(überrascht, mit erstickter Stimme) Mimì!?!} Puccini, 3. Bild.

⁶⁷ Mimì: (*fra sè*) »Che vuol dire?« {(für sich) Was will er sagen?} Puccini, 3. Bild.

den (besten) Freund. Mit welcher Absicht Rodolfo dies tut, ist schwer zu entscheiden, denn immerhin hat *er* dieses Gespräch gewollt und macht trotzdem eine Lösung des Beziehungsproblems mit Marcello als Mediator durch sein unehrliches Verhalten unmöglich. Als dann auch noch Mimì hereinplatzt und das Zwiegespräch abrupt beendet, ist Rodolfos (vermutliche) Gesprächsabsicht endgültig fehlgeschlagen.

Nachdem sich Rodolfo im dritten Bild in Bezug auf seine Selbstinszenierung aus dem Freundeskreis ›ausgeklinkt‹ hat, folgt im **Duett zwischen Rodolfo und Marcello am Anfang des vierten Bildes** der nächste Bohémien: Marcello. Hier machen sich dann schon beide Gesprächspartner etwas vor: Sie sind wieder in der Mansarde des ersten Bildes und »täuschen sich gegenseitig unermüdliche Arbeit vor, während sie in Wahrheit nur miteinander schwatzen.«⁶⁸

Bereits in der ersten Regieanweisung dieses Bildes ist das Motiv der Selbstinszenierung also programmatisch gesetzt. Das darauffolgende Duett ist wegen der ausgefuchsten Art, wie Marcello und Rodolfo sich gegenseitig versuchen zu täuschen und gleichzeitig meinen die Fassade des anderen zu entlarven, sehr aufschlussreich:

⁶⁸ Regieanweisung zum 4. Bild: »*Marcello sta ancora dinanzi al suo cavalletto, come Rodolfo sta seduto al suo tavolo: vorrebbero persuadersi l'un l'altro che lavorano indefessamente, mentre invece non fanno che chiacchierare.*« {*Marcello steht wieder vor seiner Staffelei, so wie Rodolfo an seinem Tisch sitzt. Sie täuschen sich gegenseitig unermüdliche Arbeit vor, während sie in Wahrheit nur miteinander schwatzen.*} Puccini, 4. Bild.

(Initiation des Duets: *medias in res*)⁶⁹

- | | | |
|------|---|---|
| I. | Aussage Rodolfos | Musetta ist reich und hat Marcello vergessen. ⁷⁰ |
| | Ia. Reaktion
Marcellos | Marcello täuscht Freude darüber vor. ⁷¹ |
| | Ib. Kommentar
Rodolfos | Rodolfo erkennt, dass Marcellos Freude gespielt ist, tut aber so, als ob er es nicht merke. ⁷² |
| II. | Aussage Marcellos | Mimì ist reich und braucht Rodolfo nicht mehr. ⁷³ |
| | Ia. Reaktion
Rodolfos | Rodolfo ist erst erregt, dann überrascht, schließlich (gespielt) gleichgültig. ⁷⁴ |
| | Iib. Kommentar
Marcellos | Marcello erkennt, dass Rodolfos Gleichgültigkeit gespielt ist, tut aber so, als ob er es nicht merke. ⁷⁵ |
| III. | Beide nehmen die Arbeit wieder auf. ⁷⁶ | |
| IV. | Beide hören abrupt auf zu arbeiten. ⁷⁷ | |

⁶⁹ Aus der Regieanweisung zum 4. Bild: »(continuando il discorso)« {(die Unterhaltung fortsetzend)} Puccini, 4. Bild.

⁷⁰ Rodolfo: »Con pariglia e livree. Mi salutò ridendo: To! Musetta! Le dissi: e il cuor? Non batte o non lo sento grazie al velluto che il copre.« {Mit Gespann und Livree. Sie grüßte mich mit einem Lachen. Nanu, Musetta! sagte ich: Und dein Herz? »Es schlägt nicht, oder ich fühl es nicht, dank dem Samt, der es bedeckt.«} Puccini, 4. Bild.

⁷¹ Marcello: (*sforzandosi di ridere*) »Ci ho gusto davver!« {(zwingt sich zu lachen) Das freut mich wirklich!} Puccini, 4. Bild.

⁷² Rodolfo: (*fra sè*) »Loiola va! Ti rodi e ridi.« {(für sich) Du Jesuit, geh! Du lachst unter Qualen} Puccini, 4. Bild.

⁷³ Marcello: »Io pur vidi... Mimì. Era in carrozza vestita come una regina.« {Und ich habe Mimì gesehen. Sie war in einer Kutsche, gekleidet wie eine Königin.} Puccini, 4. Bild.

⁷⁴ Rodolfo: (*trasalendo, smette di scrivere*) »L'hai vista? (*si ricompone*) Oh guarda!... Evviva! Ne son contento.« {(springt auf, unterbricht das Schreiben) Du hast sie gesehen? (*beruhigt sich*) Ach, schau an! Bravo! Ich bin zufrieden.} Puccini, 4. Bild.

⁷⁵ Marcello: (*fra sè*) »Bugiardo, si trugge d'amor« {(für sich) Der Lügner, er vergeht vor Liebe.} Puccini, 4. Bild.

⁷⁶ Rodolfo: »Lavoriam.« {Lass uns arbeiten.}

Marcello: »Lavoriam.« (*riprendono il lavoro*) {Lass uns arbeiten. (*sie fangen wieder an zu arbeiten*)} Puccini, 4. Bild.

⁷⁷ Rodolfo: (*getta la penna*) »Che penna infame!« {(wirft die Feder weg) Schändliche Feder!}

- V. Kontemplativer ›Doppel-Monolog‹, bei dem beide versuchen, ihre innere Regung vor dem anderen zu verbergen.⁷⁸

Dieses Duett ist durchweg parallel gestaltet: Beide Figuren durchleben am Anfang nacheinander, schließlich gemeinsam die gleichen Gefühlsstationen. Analog ist in ihrem Verhalten sogar die Selbstinszenierung, die so weit geht, dass der Rezipient große Schwierigkeiten hat herauszufinden, bei welcher Äußerung die Wahrheit durchblitzt und welche nur Verstellung ist. Die Schraube des gegenseitigen Vortäuschens wird eine Drehung weiter gedreht: Der eine merkt, dass der andere etwas vortäuscht, aber der andere merkt nicht, dass der eine es merkt.

Diese Parallelität der Figurenaktionen und -reaktionen wirft vor allem die Frage auf, ob sie die Parallelität der fiktiven Realität wirklich widerspiegelt oder ob sie von den Figuren durch Falschaussagen künstlich erzeugt wurde. Besonders unklar ist das unter II., wenn Marcello fast die gleiche Geschichte von Mimì erzählt, die er vorher von Rodolfo über Musetta gehört hat. Wenn man sich hier für eine Variante – falsche (i) oder echte (ii) Parallelität – entscheidet, hat das weitreichende Konsequenzen für die anderen Aussagen: (i) Wenn Marcello die Geschichte von Mimì nur als Rache für die vorherige Äußerung Rodolfos erfunden hat, bedeutet das, dass er (vermutlich) auch Rodolfos Geschichte von Musetta für eine Erfindung

Marcello: (*getta il pennello*) »Che infame pennello!« {(schleudert den Pinsel fort) Niederträchtiger Pinsel!} Puccini, 4. Bild.

⁷⁸ Marcello: (*Marcello [...] di nascosto da Rodolfo estrae dalla tasca un nastro di seta e lo bacia.*) {(Marcello [...] zieht, so dass Rodolfo es nicht sehen kann, ein Seidenband aus der Tasche und küsst es.)}

Rodolfo: (*pone sul cuore la cuffietta, poi volendo nascondere a Marcello pa propria commozione, si volge a lui e disinvolto gli chiede:*) »Che ora sia?« {(versteckt das Häubchen am Herzen, dann – um seine tiefe Rührung vor Marcello zu verbergen – wendet er sich zu diesem und fragt ihn unbefangen:) Wie spät ist es?} Puccini, 4. Bild.

hält und seine Freude darüber unter Ia. gar nicht vorgetäuscht ist, womit Rodolfos Kommentar Ib. erst recht jeder Grundlage entbehren würde. (ii) Wenn Marcello Mimì allerdings tatsächlich gesehen hat und er durch Rodolfos Geschichte nur daran erinnert wurde und sie deswegen erzählt, würden zwar die Aussagen besser zusammen passen; allerdings ergäbe sich dann das Problem der größeren Unwahrscheinlichkeit der parallelen Erlebnisse. In jedem Fall kann die große Ähnlichkeit der Geschichten bedeuten, dass beide sich gleichermaßen als eine Art Alptraum vorstellen, von reicheren Männern ausgebootet zu werden.

Dass die beiden nach dem undurchsichtigen Schwall von Täuschungen die Arbeit wieder aufnehmen, spiegelt eine gewisse Unsicherheit wider: Haben sie durchschaut, dass sie sich gegenseitig durchschaut haben? Sogar während des kontemplativen Momentes unter V. versuchen sie noch ihre innere Regung vor dem jeweils anderen zu verbergen: ein weiterer Schritt von Abspaltung.

Warum die Freunde Marcello und Rodolfo in dieser Situation, unter der sie offensichtlich beide leiden, nicht ehrlich miteinander umgehen, ist schwer zu beantworten. Vermutlich ist es ein Zeichen zunehmender seelischer Verletzung, die dazu führt, dass die Freunde sich mehr und mehr isolieren und sich die Gemeinschaft langsam zersetzt.

Collines ›Mantelarie‹ im vierten Bild ist kein Beispiel für eine Selbstinszenierung der Bohémiens gegeneinander, sondern für die Selbstinszenierung eines weiteren der Freunde, die im Alleingang stattfindet und nicht, wie noch im ersten und zweiten Bild, von den anderen mitgetragen wird – obwohl sie anwesend sind.

Der Zeitpunkt dieser Arie und die Konfiguration, in der sie stattfindet, sagen also fast mehr als ihr Inhalt über die Figur und den Zustand der

Freundschaften aus: Während um ihn herum die Sorge um Mimì und die letzten Hilfsversuche die Gemüter bewegen (ausgenommen hier Schaunard, der erkannt hat, dass Mimì nicht zu retten ist), ist Collines einziges Interesse auf seinen Mantel gerichtet.⁷⁹ Auch wenn die Idee, den Mantel zu versetzen und damit etwas für Mimì zu tun, nicht falsch ist, so schlägt sie doch völlig fehl, weil sie viel zu spät kommt. Wenn man bedenkt, dass Colline so die letzte Gelegenheit verpasst, sich von einer (guten) Bekannten für immer zu verabschieden, ist es grotesk, dass der Abschied von seinem Mantel (den er im Übrigen am nächsten Morgen wieder aus dem Leihhaus zurückholen könnte) ihn so sehr beschäftigt.

Für Schaunard inszeniert er nach seiner Arie einen bedeutungsschwangeren Abgang mit pseudo-wohltätigem Ziel.⁸⁰ Dass Schaunard in diesem Moment die Bezeichnung ›Philosoph‹ für angemessen hält – also die Selbstinszenierung Collines stützt⁸¹ – ist ein deutlicher Beweis dafür, dass er

⁷⁹ Colline: (*con commozione crescente*) »Vecchia zimarra, senti [...], tu ascendere il sacro monte or devi. Le mie grazie ricevi. Mai non curvasti il logoro dorso ai ricchi ed ai potenti. Passar nelle tue tasche come in antri tranquilli filosofi e poeti. Ora che i giorni lieti fuggir, ti dico: addio, fedele amico mio.« {*mit wachsender Ergriffenheit*} Hör zu, du alter Mantel [...] du musst ins Leihhaus. Empfange meinen Dank. Nie beugtest du den schäbigen Rücken vor den Reichen und Mächtigen. In deinen Taschen verkehrten wie in friedlichen Höhlen, Philosophen und Dichter. Nun, die glücklichen Tage sind entschwunden; ich sage dir ade, mein treuer Freund.} Puccini, 4. Bild.

⁸⁰ Colline: (*[...] gli batte una spalla dicendogli tristemente.*) »Schaunard, ognuno per diversa via mettiamo insieme due atti di pietà; io ... questo! (*additando il pastrano*) E tu... lasciali soli là!« {*[...] tippt ihn an die Schulter und sagt zu ihm in traurigem Ton*} Schaunard, verrichten wir beide, jeder auf seine Weise, einen Akt der Barmherzigkeit: Ich (*auf den Mantelweisend*) dies! Und du... Lass die beiden allein!} Puccini, 4. Bild.

⁸¹ Schaunard: (*si leva in piedi, commosso*) »Filosofo, ragioni! (*guardando verso il letto*) È ver! ... Vo via! (*Si guarda intorno, e per giustificare la sua partenza prende la bottiglia dell'acqua e scende dietro Colline chiudendo con precauzione l'uscio.*) {*(erhebt sich, ergriffen)*} Du hast recht, Philosoph! (*blickt zum Bett*) Es ist wahr! Ich gehe! (*Er blickt umher. Um sein Weggehen zu motivieren, nimmt er die Wasserflasche und geht hinter Colline her, vorsichtig die Ausgangstür schließen.*)}

sich als einziger noch in die vertrauten Schemata flüchten kann. Hier ist die Selbstinszenierung im unpassenden Moment und abgekoppelt vom Rest der Freunde ein Zeichen für die Absplitterung Collines und die weitere Zersetzung der Bohémiens.

Gegen Ende der Oper haben sich nacheinander Rodolfo (drittes Bild), Marcello (Beginn viertes Bild) und Colline (Ende viertes Bild) aus der gemeinsamen Selbstinszenierung abgekoppelt. Allein Schaunard hat bis zum Schluss mitgemacht. Das kann dahingehend gedeutet werden, dass die Ereignisse zwischen Beginn und Ende der Oper die Gruppenbindung in so erheblichem Maße beschädigen, dass sie schließlich zerbricht.

Das Prinzip der Auflösung von Verwicklungen zum Ende einer Oper hin – eine bewährte dramaturgische Konstante – wird damit in *La Bohème* auf den Kopf gestellt: Statt einer Lösung der Konflikte findet im Laufe des Stücks eine Verkomplizierung und Verunklarung der Beziehungen zwischen den Figuren statt.

Fazit

Zusammenfassend kann man festhalten, dass in den beiden untersuchten Musiktheaterwerken sowohl in der strukturellen Anlage als auch im Inhalt zahlreiche filmische Merkmale gefunden werden können.

So erinnert beispielsweise der lückenhafte Gesamtaufbau der Libretti beider Musiktheaterwerke an eine filmische Montagetechnik, wobei mit den Lücken in der Handlung unterschiedlich umgegangen wurde und *Rent* in

Puccini, 4. Bild.

dieser Hinsicht deutlich komplexer aufgebaut ist. Hier ist diese lückenhafte, hektisch sprunghafte Dramaturgie außerdem in einzelnen Musiknummern (erklärt an Nr. 3) zu beobachten und teilweise durch das Parallelmontieren verschiedener Handlungsstränge gekennzeichnet.

In *La Bohème* wird außerdem mit Mitteln der Musik an mehreren Stellen auf filmische Verfahrensweisen zurückgegriffen. So ist am Ende des zweiten Bildes beispielweise eine ›musikalische Überblende‹ von Musettas Walzer zur Zapfenstreich-Patrouille zu finden, am Ende aller Bilder findet ein ›musikalischer Zoom‹ in die Totale statt und das gesamte zweite Bild ist permanenten Änderungen des ›Bildausschnittes‹ durch ›Zoom‹ und ›Schwenk‹ unterworfen. In *Rent* dagegen wird der ›musikalische Zoom‹ genutzt, um die Konfiguration in epische Bereiche zu erweitern. Verfahren, die mit Strukturen und Mitteln des Films vergleichbar sind, finden also in *Rent* eher im Libretto und in *La Bohème* mehrheitlich mit Mitteln der Musik statt.

Doch auch inhaltlich werden in beiden Musiktheaterwerken Bezüge zum filmischen Medium deutlich. In *Rent* treten diese in Form der in einem Drittel der Musiknummern explizit filmenden – und dramaturgisch nur zu diesem Zweck existierenden – Figur Mark prominent in den Vordergrund. Damit wird eine Binnenhandlung etabliert und der Stoffkreis dieses Werkes um kunstsoziologische Themenbereiche erweitert. Dadurch, dass einige der Figuren in *Rent* zudem filmische Metaphern in ihrem Wortschatz führen, können tiefere Einblicke in die Figurencharakterisierung genommen werden.

Doch auch in dem Werk, in dem noch nicht explizit auf den Film Bezug genommen werden konnte (*La Bohème*), wurde ein auffällig großes Maß an Selbstinszenierung der Figuren gefunden, das stark an das Posieren für eine

Kamera erinnert. Diese Form von abgeschwächtem Spiel-im-Spiel, die in der Figurendisposition des Bohème-Stoffs selbst bereits angelegt ist, stellt die Vorstufe und sogar die Voraussetzung für den expliziten Einsatz der Filmkamera 100 Jahre später in *Rent* dar.

Dass in *La Bohème* dieses filmische Potential gefunden werden konnte, deutet darauf hin, dass die Erfindung der technischen Apparaturen zum Filmen offenbar nicht eine Leistung von Einzelkämpfern im ›stillen Kämmerlein‹ war, sondern dass das Streben nach bewegten Bildern ein breiteres (wenn auch implizites) gesellschaftliches Phänomen gewesen sein muss, das auch andere Kunstproduktionen dieser Jahre befruchtet hat.

Literatur

- Barthes, Roland (1985) *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Betzwieser, Thomas (2002) *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*. Stuttgart: Metzler.
- Carner, Mosco (1996) *Puccini. Biographie*. Aus dem Englischen übersetzt von Anna Wheill, hrsg. von Gerhard Allroggen. Frankfurt am Main / Leipzig: Insel.
- Christen, Norbert (1994) Puccini – La Bohème. Scene da »La Vie de Bohème« di H. Murger; Quattro quadri. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. 7 Bände. Hrsg. von Carl Dahlhaus, München [u. a.]: Piper (Werke: Puccini - Spontini, 5), S. 101–107.
- Deutschmann, Carsten (2009) *Rent als autobiografisches Werk, Lebenserfüllung und Vermächtnis. Zur schicksalhaften Verflechtung der Biografie Larsons mit der Entstehungsgeschichte von Rent*. In: *Programmheft zu Rent an der Bayerischen Theaterakademie*, Premiere 17.3.2009 im Prinzregententheater, S. 8–18.
- Franzreb, Julia/Mungen, Anno (2009) Musiktheater. In: *Handbuch Musik und Medien*. Hrsg. von Holger Schramm. Konstanz: UVK-Verlags-Gesellschaft, S. 441–469.
- Larson, Jonathan (o. J.) *Rent*. [Handgeschriebener] vollständiger Klavierauszug mit Text. Deutsch von Wolfgang Adenberg. o. O.
- Lutzenberger, Andreas (2009) Künstlichkeit im Scheinwerferlicht. Zum Prinzip des Filmischen im Puccinis *La Bohème*. In: *Programmheft zu La Bohème an der Bayerischen Theaterakademie*, Premiere 17.6.2009 im Prinzregententheater, S. 8–13.
- Maisch, Walter (1934) *Puccinis musikalische Formgebung, untersucht an der Oper »La Bohème«*. Dissertation an der hohen philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexanders-Universität zu Erlangen. Neustadt a. d. Aisch: Schmidt'sche Buchdruckerei.
- Monaco, James (2009) *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Film und der Neuen Medien mit einer Einführung in Multimedia*. Deutsche Fassung herausgegeben von Hans-Michael Bock. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Mungen, Anno (2006) *BilderMusik. Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*. Remscheid: Gardez! Verlag.

- Murger, Henri (1952) *Die Bohème. Pariser Künstlerroman*. Übersetzt und bearbeitet von Lucia Jacobý. München: Droemer.
- Pfister, Manfred (2001) *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Fink.
- Puccini, Giacomo (1981) La Bohème [Libretto-Zitate italienisch und deutsch]. In: *Giacomo Puccini La Bohème. Texte, Materialien, Kommentare*. Hrsg. von Attila Csampai / Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 47–177.
- Reinhardt, Angela (1999) Die bessere »Bohème«? Larsons und Puccinis Werk im Vergleich. In: *Programmheft zu La Bohème am Staatstheater am Gärtnerplatz*, Premiere 27.6.1999, S. 35–38.
- Schickling, Dieter (1989) *Giacomo Puccini. Biographie*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Schläder, Jürgen (2001) »... fast nur Kinobilder«. Zur Filmdramaturgie in *Intermezzo*. In: *Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das Internationale Symposium München, 21. - 23. Juli 1999*. Hrsg. von Bernd Edelmann, Birgit Lodes und Reinhold Schlötterer. München/Berlin, S. 391–410.
- Sternfeld, Jessica (2008) Revisiting classic musicals: Revivals, film, television and recordings. In: *The Cambridge Companion to the Musical*. Second Edition. Hrsg. von William A. Everett & Paul R. Laird, Cambridge: University Press, S. 325–393.
- Veit, Joachim (1996) Artikel Leitmotiv. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil. Bd. 5: Kassel – Meiningen. 2., neubearb. Ausg. 26 in zwei Teilen. Kassel: Bärenreiter, Sp. 1078–1095.
- Willaschek, Wolfgang (2006) »Landschaft der winterlichen Seelen«. Eine Oper aus faszinierenden Bruchstücken. In: *Programmheft zu La Bohème an der Hamburgischen Staatsoper*, Premiere 5.11.2006, S. 7–19.
- Wilson, Alexandra (2007) *The Puccini Problem. Opera, Nationalism and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Empfohlene Zitierweise

Pflüger, Dana: Das Filmische in Puccinis *La Bohème* und Larsons *Rent*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 293–336, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p293-336>.

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.

Zwischen Chronik und Deutung – Anmerkungen zu einer Methodik der Filmmusikhistoriographie

Wolfgang Thiel (Potsdam)

Im Jahre 1960 schrieb ein Musiker, der »in Italien als Komponist hochangesehen (ist)« (Honegger/Massenkeil 1987, Bd.7, 142), ein Klavierkonzert in e-Moll sowie die Musik zum Film LA DOLCE VITA (I/F 1959, Federico Fellini). Trotz ihrer (auch für einen Laien) auffälligen stilistischen Unterschiede stammen beide Werke aus der Feder von Nino Rota. Das Klavierkonzert ist in jener romantisch-tonalen Tonsprache komponiert, die für Rotas autonome Werke jenseits des Kinos typisch ist. Gut vertraut mit den Entwicklungen, Perspektiven und Sackgassen der Neuen Musik wählte er einen anderen Weg. Kompositorische Leitsterne blieben für ihn zeitlebens die Melodie, die Tonalität und eine direkte Expressivität. Die Filmmusik wiederum repräsentiert in ihrer charakteristischen Mischung aus Trivialität und Raffinement das unverkennbare musikalische Idiom der Federico-Fellini-Filme seit LO SCEICCO BIANCO (I 1951, Federico Fellini). Aus der großen stilistischen Distanz beider Musikstücke ergibt sich die Frage nach den bestimmenden Kräften, die einen traditionell orientierten Komponisten in eine stilistische Richtung treiben, die er in seinen Werken für Bühne und Konzertsaal nie einschlug und die er auch in seinen Filmmusiken für andere Regisseure nicht verfolgte.¹ So führt uns diese Frage nach den stilbildenden und

¹ Genaugenommen hatte Federico Fellini (im Gegensatz zu seinen Kollegen Visconti oder Zeffirelli) den *Filmsymphoniker* Rota nie benötigt. Er nahm hauptsächlich den versierten Arrangeur in Anspruch, der ihm jene verwendeten Schallplattentitel nachkomponierte oder einrichtete, die Fellini am Drehort als Einstimmung und rhythmische Stimulans für die Schauspieler verwendet hatte. Der Regisseur Luchino

formgebenden Faktoren direkt in die Problemfelder der Filmmusik-Historiographie zwischen Chronik und Deutung² angesichts einer Materialfülle, die mittlerweile von einem einzelnen Historiker nicht zu bewältigen ist. Dieses Faktum verweist auf die Notwendigkeit, die Fakten auf der Grundlage der Pars-pro-toto-Methode zu selektieren. Bei der Auswahl exemplarischer Filme kommen – in Anlehnung an den Filmgeschichtsentwurf von Werner Faulstich und Helmut Korte (1991, 7–10) – folgende in Betracht: 1.) jene, die erfolgreich waren (dies meint den Aspekt der sozial- und rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung³), 2.) jene, die auf Grund ihrer künstlerischen (einschließlich) filmmusikalischen Relevanz (materialstilistisch wie dramaturgisch) modellhaft wirkten und schließlich 3.) jene, die typisch für die Hauptmasse der produzierten und in Kino und Fernsehen rezipierten Durchschnittsfilme sind (dies meint last but not least den soziologischen Aspekt).

Visconti hingegen gab dem Komponisten in Filmen wie *LE NOTTE BIANCHE* [Weiße Nächte] (1957), *ROCCO E I SUOI FRATELLI* [Rocco und seine Brüder] (1960) oder *IL GATTOPARDO* [Der Leopard] (1962) die Möglichkeit, die romantischen Klangregister des großen sinfonischen Orchesters für melancholische Melodien, weitgespannte dramatische Steigerungsbögen und harmonische Katharsis-Wirkungen zu nutzen.

- ² Auch wenn Rota in seinem filmmusikalischen Schaffen nahezu exemplarisch aufzeigt, welchen starken Einfluss ein großer Regisseur auf die Schreibweise seines musikalischen Partners ausüben kann, ist die Persönlichkeit des Regisseurs im Ensemble der stilbildenden und formgebenden Faktoren nur ein Aspekt eines komplexen Sachverhalts.
- ³ Auf Grund einer - nach wie vor - von personellen Bindungen und verschiedensten Zufälligkeiten geprägten filmmusikalischen Auftragslage gibt es drittklassige Komponisten, die deshalb Erwähnung finden müssen, da sie das Glück hatten, an einem filmgeschichtlich bedeutsamen Streifen mitzuwirken. Ein griffiges Beispiel ist Alain Resnais' Film *L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD* [Letztes Jahr in Marienbad] (1960) mit einer sich aufdringlich in den Wahrnehmungsvordergrund schiebenden kakophonischen Orgelmusik von Claude Seyrig, dem Bruder der Hauptdarstellerin Delphine.

Zudem stellt sich methodisch – angesichts der Spezifik des audio-visuellen Forschungsgegenstandes – die Unerlässlichkeit interdisziplinärer Teamarbeit zwischen Historikern aus Film- und Musikwissenschaft her. (Vgl. Knepler 1997, Sp. 1317)

Je zeitlich und territorial weitgesteckter die Ziele der Darstellung sind, umso größer werden natürlich die Gefahren der Unvollständigkeit und einseitigen Schwerpunktsetzung. Dass es neben objektiven Problemen – etwa hervorgerufen durch eine schwierige Quellenlage – auch vermeidbare, gleichwohl symptomatische Defizite im US-amerikanischen und westeuropäischen Schrifttum gibt, zeigt – um ein neueres Beispiel anzuführen – der populärwissenschaftliche Reclam-Band *Klassiker der Filmmusik* von 2009. Diese Anthologie chronologisch geordneter Filmmusikanalysen aus der Feder namhafter Autoren setzt sich das Ziel, »die über 100 interessantesten und besten Scores der Filmgeschichte« zu beschreiben. Zwar findet jede Auswahl ihre Kritiker; dennoch ist auffällig, dass unter den über 100 Filmbeispielen zwar jede Menge amerikanisches Unterhaltungskino zu finden ist, jedoch mit Ausnahme der TROIS COULEURS-Trilogie des Polen Krzysztof Kieslowski aus den Jahren 1993/94 das gesamte osteuropäische Filmschaffen nach 1945 unberücksichtigt bleibt. Zugegeben: Es ist quellenteknisch nicht einfach, an die Filmproduktionen der Ungarn, Polen, Rumänen, Tschechen oder Russen vor 1990 heranzukommen. Aber Andrej Tarkowskis Filmschaffen ist schließlich auch im Westen keine unbekannte Größe. Mir erscheint diese spezifische Art von Unvollständigkeit, die (mit Ausnahme solcher »Klassiker« wie Eisenstein und Prokofjew) alles östlich der Elbe Entstandene schlichtweg negiert, als ein noch nicht überwundenes Relikt des Kalten Krieges. Ähnliche Disproportionen in der Darstellung des Gegenstandes – bezogen auf ganz Europa – zeigt das Buch von Mervyn

Cooke: *A History of Film Music* aus dem Jahre 2008. Für einen Autor wie Tony Thomas war es in seinen diversen – zumeist auf Interviews von Filmkomponisten – fußenden Büchern (wie z. B. *Music for the Movies* oder *FILM SCORE The View from the Podium*) selbstverständlich, folgende geschichtsmethodische Ansätze zu praktizieren: zum einen, dass sich Filmmusikgeschichte prinzipiell nur in Hollywood ereignet und zum anderen, dass ihre Darstellung als eine Art Heroengeschichte über Leben und Werk der Komponisten zu erfolgen habe; von denen ein jeder in den großen Filmfirmen »ein abhängiger, meist dem Unternehmen nur lose verbundener und leicht kündbarer Angestellter (ist)« (Adorno/Eisler 1977, 135).

Nun ist Kritik zu üben zweifellos leichter als stimmige Gegenentwürfe anzubieten.

Die nachfolgenden Notate offerieren hierzu (wie der gewählte Begriff der »Anmerkungen« impliziert) keine umfassende Darstellung sondern lediglich Einzelbeobachtungen, Denkanstöße und Fragen zum Konzept einer Methodik der Filmmusik-Historiographie, die der Komplexität und den Eigentümlichkeiten dieses musikalischen Anwendungsbereiches gerecht wird. Ist der Entwicklungsgedanke auf die bisherige Chronik der Filmmusik anwendbar? Oder gibt es Entwicklung und Fortschritt nur hinsichtlich der technischen Veränderungen, in Bezug »auf die Darstellungsverfahren der mechanischen Reproduktion« (Adorno/Eisler 1977, 83) vom Lichtton über den Magnetton bis zu den heutigen digitalisierten Aufnahme- und Wiedergabeverfahren? Geschichtsphilosophisch wäre nach dem »in letzter Instanz bestimmende(n) Moment« (Klaus/Buhr 1969, 413) von Filmmusik-Historie zu fragen, in der erstmalig in der Geschichte der europäischen Tonkunst eine radikale Verbindung mit einem technischen Medium und

allen hieraus erwachsenden kompositionstechnischen und ästhetischen Konsequenzen erfolgte.

In seinem Buch *Filmmusik: Stummfilm* von 1981 beklagte Hansjörg Pauli zu Recht:

Nirgends wurde noch der Versuch unternommen, Filmmusikgeschichte von allem Anfang an konsequent in ihrer Vielzahl von Abhängigkeiten darzustellen. Heißt: sie als Funktionsgeschichte zu verstehen, als Funktionsgeschichte auf die Filmgeschichte zu beziehen, und zu zeigen, wie Filmgeschichte ihrerseits Geschichte reflektiert: politische, wirtschaftliche, soziale. (Pauli 1981, 34/35)

Diese legitimen Forderungen sind in der bisherigen Literatur bestenfalls partiell umgesetzt worden. Nicht selten findet sich eine Dichotomie folgender Art. Ein vorangestellter Text beschreibt eingehend die politischen, sozialen und sonstigen Entstehungs- und Begleitumstände einer Filmproduktion, während die nachfolgende Analyse der Musik zwar minutiös deren Struktur und dramaturgische Funktionen beschreibt, ansonsten aber kaum Brücken zu den voraufgegangenen Erörterungen baut. Dass die Überwindung dieser Zweiteilung in kürzeren Fallstudien eher gelingen kann als in großangelegten geschichtlichen Abrissen, zeigen mehrere Beiträge des 2013 in München erschienenen Sammelbandes *Tonspuren aus der alten Welt. Europäische Filmmusik bis 1945* (Rentsch/Stollberg 2013)⁴.

⁴ Besonders hervorzuheben ist in dieser Hinsicht der Beitrag von Christina Urchueguia: *Musik für eine Diktatur*, S. 210ff.

Hans Jörg Pauli hatte das Schreiben über Filmmusik, »gar Filmmusikgeschichte...eine höchst private Konstruktion« (Pauli 1981, 13) genannt. Jahrzehntlang war folgende Geschichtskonstruktion vorherrschend. Man hielt nur Opernschreiber und Sinfoniker, sofern sie fürs Kino gearbeitet hatten, für nennenswerte Filmkomponisten und akzeptierte ausschließlich Filmmusiken, die weitestgehend den kompositionstechnischen Standards eines Konzertstücks entsprachen. Die akzidentielle Möglichkeit einer Adaption solcherart strukturierter Filmmusik in Form von Suiten, Kantaten, Konzerten und Sinfonien (wie beispielsweise bei Prokofjew, Vaughan Williams, Eisler, H. W. Henze u. v. a.) wurde zum Qualitätsmerkmal und Gütesiegel einer künstlerisch wertvollen Filmmusik. Dieser konzeptionelle Ansatz war sehr folgenreich – theoretisch wie praktisch. Denn: Das Schreiben von Filmmusik (und insbesondere jenes der darauf spezialisierten Komponisten) wurde in der traditionellen Musikwissenschaft stets unter pejorativem Aspekt, als Zerrbild des eigentlichen Komponierens betrachtet. Um das handwerkliche Niveau der Filmmusik im Sinne der Opus-Musik zu heben, versuchten in der frühen Tonfilmzeit Komponisten wie Korngold, Honegger oder William Walton die ästhetischen Normen, kompositorischen Techniken und Formen von Sinfonik und Oper auf die Filmkomposition zu übertragen. Einen Kompromiss definierte und erprobte der Schönberg-Schüler Hanns Eisler. So erklärte er in einem Interview bezüglich seiner Partitur zum DEFA-Film DER RAT DER GÖTTER (DDR 1950, Kurt Maetzig): »...hat die Musik auf die einzelnen Bildmomente auf das genaueste einzugehen, so muss sie trotzdem ein geschlossenes musikalisch logisches Stück bilden.« (Eisler 1950, 3)

Dieses Zitat aus dem Jahre 1950 weist auf sein – allerdings zeit- und stilgebundenes – Bestreben hin, eine dialektische Balance von musikalischer

Autonomie, also »Kunsthöhe« in der kompositorischen Gestaltung des Materials bei dessen gleichzeitiger präziser funktionaler Bindung und Effizienz innerhalb der audio-visuellen Dramaturgie zu schaffen. Ebenfalls das Resultat dieses autonomen Musikdenkens ist die von Adorno und Hanns Eisler in ihrem Buch *Komposition für den Film* geäußerte Negation des Geschichtsbegriffs, da es sich bei der Filmmusik »schwerlich um echte Geschichte (handelt)«, da sie sich »nicht nach eigenen Gesetzen entfaltet (hat).« (Adorno/Eisler 1977, 83) Ausgerichtet am Begriff des strengen Komponierens musste für sie unbemerkt bleiben, dass sich die ersten Ansätze eines filmspezifischen kompositorischen Denkens bereits in einigen Kinotheken-Piècen von Giuseppe Becce oder in Edmund Meisels POTEMKIN-Musik realisiert hatten, in denen sich die Anforderungen der Kinopraxis in minimalisierten Strukturen niederschlugen, welche Mechanisierung und Affektkonzentration auf eigentümliche Weise miteinander vereinigten.

Dass hingegen nur eine Filmmusik beachtenswert sei, wenn sie sich entfunktionalisieren lasse, somit ästhetisch autonom wirken könne und in ihrem Material an der Neuen Musik zumindest partizipiere, hat die Bewertungen (insbesondere im lexikalischen Bereich) sehr bestimmt. Auf dieser Ebene ist in dem Filmmusik-Artikel des 1978 erschienenen *Großen Lexikons der Musik* die Behauptung von Horst Weber angesiedelt, dass die Filmmusik – »Obwohl gelegentlich Komponisten von Rang Filmmusik schrieben« – »als eigenständiges Genre mit einer Entwicklung von historischer Kontinuität bereits der Vergangenheit an(gehört).« (Weber 1987, Bd. 3, 94)

Es war ein langwieriger Weg des filmmusiktheoretischen Denkens zu einer emanzipierten Wesensbestimmung der Filmmusik. Zwar hatte bereits Kurt

London in seinem Buch von 1936 die methodische Notwendigkeit erkannt, eine Wertung von Filmmusik unter Berücksichtigung ihrer strukturellen und funktionellen Spezifik vorzunehmen und auf dieser Basis einem an sich mittelmäßigen Komponisten wie Giuseppe Becce zu bescheinigen: »He was the first man to give the film a practical style of music« (London 1936, 242).

Aber erst 1962 findet sich in einem Aufsatz der polnischen Musikologin Zofia Lissa das ›erlösende Wort‹: »Die Kriterien der autonomen Musik sind nutzlos, sie müssen zu negativen Urteilen führen, die jedoch falsch sind, weil sie die Spezifik des Tonfilms nicht berücksichtigen.« (Lissa 1962, 321)

Somit steht der Filmmusik-Historiker vor der Aufgabe, jenseits eines autonomen Musikbegriffs mit allen wertästhetischen Implikationen und der Galerie berühmter Sinfoniker mit Filmmusik-Ambitionen jene im allgemeinen Musikleben oftmals unbekannt gebliebenen Spezialisten ausfindig zu machen, die mit stilistischer Flexibilität, dramaturgischen Fingerspitzengefühl und einem Gespür für wirkungsvolle Bild-Musik-Synthesen innerhalb ihres vom Kommerz geprägten Metiers innovativ wirkten. Innovationen in der Filmmusik können den filmgerechten Einsatz von neuem musikalischen Material oder einen neuartigen dramaturgischen Einsatz von u. U. durchaus herkömmlicher Musik betreffen.

Während materialstilistische Neuerungen vor allem von den Komponisten eingebracht werden, sind es im Bereich des Funktionalstils oft tondramaturgisch innovative Regisseure, die originelle Bild-Ton-Verbindungen kreieren.

Bereits seit den Anfängen des Tonfilms ist eine Entwicklung zu beobachten, die von einem weitgehenden (technisch bedingten) Nebeneinander der verschiedenen akustischen Komponenten zu deren zunehmenden

Verflechtung mit allen nur denkbaren Übergangs- und Zwischenstufen von Natur- und synthetischen Klängen in immer raffinierterer Kombination und Verschmelzung reicht. (Vgl. Butzmann/Martin 2012, 117ff.)

Allerdings entstand erst durch die Entwicklung der modernen elektroakustischen Aufnahmeverfahren die Möglichkeit, die bisher relativ getrennten Komponenten der auditiven Schicht (Sprache, Musik, Geräuscheffekte und Stille) in ein spannungsvolles und kooperatives Wechselverhältnis zu bringen und auch die bisher ästhetisch und technologisch streng gezogenen Grenzen zwischen Musik und Geräusch durchlässig zu machen. Letztendlich kann heutzutage alles, was erklingt, dramaturgisch zu »Film-Musik« werden. Diese Ausweitung des filmbezogenen Musikbegriffs seit den 1960er Jahren bis hin zum aktuellen Sounddesign schuf auch eine neue Situation für die Filmmusik-Historiographie. In ihrer Skizze einiger Hauptrichtungen der Musikentwicklung im modernen Film kam die polnische Film- und Musikwissenschaftlerin Alicja Helman bereits 1965 zu folgendem methodischen Fazit: »Es ist unmöglich, für Musik und Geräusche eine selbständige Entwicklungslinie unabhängig von der Gesetzmäßigkeit der gesamten Filmentwicklung zu bestimmen« (Helman 1965, 99).

Wenn wir dem zustimmen, so ist die Geschichte der Filmmusik weitaus intensiver mit der Geschichte des Films als mit der der Musik verknüpft. Folglich ist die gelegentliche Partizipation der Filmmusik an den stilistischen Veränderungen, die sich in der (autonomen) Tonkunst des 20. Jahrhunderts vollzogen haben, von geringerer Bedeutung als das Reagieren auf originäre Entwicklungen im Film selbst, also auf neue formale und inhaltliche Konzepte, die an die Musik neuartige Aufgaben stellen. Zudem gibt es in relativer Eigenständigkeit zur jeweiligen ökonomischen und

politischen Situation eine Eigendynamik tradierter ästhetischer Wertvorstellungen, praktischer Erfahrungen mit dem Medium, neuer dramaturgischer Modelle und Filmstile. Zu denken wäre beispielsweise an den italienischen Neorealismus, an das englische Free Cinema oder an die Nouvelle Vague in Frankreich.

Welche besonderen musikalisch-dramaturgischen Anforderungen entstanden hierbei und wie gelang es den Komponisten, sich diesen jeweiligen Anforderungen zu stellen?

In Filmgenres mit ausgeprägter Spannungsdramaturgie und sehr komplex gestalteter auditiver Schicht wie Horror, Fantasy oder Science-Fiction lassen sich oft Klangstrukturen – gewissermaßen ohne jede Spur von Tonsatz – beobachten, die nur innerhalb des szenischen Kontextes eine ästhetische Qualität bekommen. Indem in einer solchen filmspezifischen Musik zurückgenommen wird, was in der Geschichte der europäischen Tonkunst an Sublimierung und Entfernung aus dem Grob-Stofflichen zurückgelegt wurde, treten die biologisch-physiologischen Wirkungskomponenten wieder stärker in Erscheinung. Punktuell schockierende oder flüchtig atmosphärische Klangereignisse – mitunter reduziert auf prä-musikalische Klangbausteine und aufs Engste verwoben mit allen anderen Komponenten der akustischen Schicht – funktionieren auf rezeptiver Ebene sensoriiell bezogen, und somit quasi intellektuell voraussetzungsfrei (Vgl. Thiel 2001, 47–52).

Indem diese Klangelemente nur noch im Zusammenwirken mit der Filmszene einen ästhetischen Sinn stiften können, verwirklichen sie nicht zuletzt mit Hilfe der digitalen Aufnahme-, Bearbeitungs- und Wiedergabeverfahren die alte Forderung der Autoren des *Allgemeinen Handbuchs der Film-Musik* von 1927 nach einer originalen Komposition für

das Lichtspiel, »welche mit der Filmszene untrennbar zusammenfließt« (Becce/Erdmann/Brav 1927, 45). So ließe sich ein filmmusikalischer Entwicklungsprozess beschreiben, in dem die allmähliche Herausbildung einer solchen filmspezifischen Musik das Ergebnis eines konsequent audiovisuell orientierten kompositorischen Denkens darstellt.

Anders als die Mehrzahl der Filmhistoriker unternahm der Schweizer Hansjörg Pauli in einem historisch-kritischen Abriss von 1976 den interessanten Versuch, »die Entwicklung der filmmusikalischen Praxis als Folgen von Entwicklungen im ökonomischen und reproduktionstechnischen Bereich (zu beschreiben)« (Pauli 1976, 91). Hierbei kommt er zu der Erkenntnis, »daß die Standards der musikalischen Begleitpraxis stets in Phasen wirtschaftlicher Expansion neu zur Diskussion gestellt werden« (Pauli 1976, 97). Dieser konzeptionelle Ansatz, den er mit dem Schlagwort: »Im Anfang war das Geschäft!« auf den Punkt brachte, erklärt auf durchaus neuartige Weise Zusammenhänge zwischen Kommerz und Ästhetik. Er macht zudem deutlich, dass der Stand der Technik und die Produktionsbedingungen einen großen und vielfältig vermittelten Einfluss auf die Ästhetik der Filme haben. Aber was für Hollywood mit seinen industriellen und finanziellen Mechanismen gilt, kann nicht auf die staatssozialistischen Filmproduktionen angewandt werden, in denen es jahrzehntelang nicht um Profit, sondern um Ideologie ging. Die Geschichte der DEFA-Filmmusik ist hierfür ein charakteristisches Beispiel, sozusagen »vor der Haustür« gelegen (Vgl. Felsmann 2014).

Ferner kann die Geschichte der Filmmusik im Zusammenhang mit der zunehmenden Isolation der zeitgenössischen Kunstmusik gesehen werden. Die aktuelle sinfonische Filmmusik spiegelt das Bemühen wider, stilistische Kompromissformeln semi-moderner Art sowie eklektizistische Konzepte

jenseits eines selbstgenügsamen Materialfetischismus zu entwickeln. Die Beschäftigung mit der Filmmusikgeschichte bietet somit Einblicke in einen Bereich zeitgenössischer Musikproduktion, in dem nur das von Wert ist, was unmittelbar wirkt, was »über die Rampe kommt«, also sensuell erfahrbar ist. Filmmusikgeschichte ist somit auch eine Geschichte angewandter Musikpsychologie und Teil der Kultur- und Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts, das einen hemmungslosen Missbrauch der musikalischen Mittel für die verschiedensten politischen, ideologischen und kommerziellen Ziele und Zwecke kennt. Bekanntlich schenken die Diktatoren des 20. Jahrhunderts dem Massenmedium Film hinsichtlich dessen propagandistischen Potentials besondere Beachtung. Aber auch die Bevorzugung bestimmter dramaturgischer Funktionen ist von einer Vielzahl außerkünstlerischer Faktoren bestimmt. Auf der einen Seite gibt es die Idee vom filmischen Gesamtkunstwerk mit seiner melodramatischen Entfernung von der Wirklichkeit unter Führung der Musik und auf der anderen Seite das filmhistorisch sich immer wieder neu artikulierende Verlangen nach dokumentarischer Authentizität aller Gestaltungsmittel, also der Ruf nach echter Milieumusik, die Beschränkung auf diegetische Funktionen und dergleichen, mithin Bestrebungen, wie sie im italienischen Neorealismus oder in der französischen Nouvelle Vague anzutreffen sind. Da diese Richtungen oft in direkter Konfrontation zum etablierten Mainstream- und Kommerz-Kino entstanden, lassen sich weitere Beziehungsfäden zu politischen, ideologischen und sozio-kulturellen Sachverhalten knüpfen. Einige Schlaglichter – auf die Filmmusikgeschichte geworfen – zeigen, dass bei bestimmten gesellschaftlichen Konstellationen sonst mehr im Hintergrund wirkende Faktoren unmittelbare Auswirkungen auf die kompositorische Produktion haben können. Hier wäre beispielsweise an den zunehmenden Verlust von personalstilistischen Merkmalen in den

Filmpartituren eines Dmitri Schostakowitsch zu denken. Die qualitativen Unterschiede, die zum Beispiel zwischen seiner originellen Stummfilmpartitur NOWY WAWILON (SU 1929, Grigori Kosinzew / Leonid Trauberg) und der pompösen Kapellmeister-Musik zu PADENIJE BERLINA (SU 1949, Michail Tschiaureli) bestehen, bezeichnen kein Nachlassen schöpferischer Kräfte, sondern sind vielmehr Spiegelbild und Auswirkung einer ideologisch total erstarrten Gesellschaft und regressiven Kulturpolitik im Zeichen des »Sozialistischen Realismus« und speziell des Personenkults um Josef Stalin. Auch das Jazz-Verbot im NS-Unterhaltungsfilm und sein partielles Unterlaufen durch clevere Swing-Komponisten wie Peter Kreuder oder Franz Grothe ist Beispiel für eine direkte Einwirkung politisch-ideologischer Sachverhalte auf die Entwicklung der Filmmusik in einem Lande.

Weitere außermusikalische Faktoren und deren Auswirkungen in der Filmmusikgeschichte sollen nur noch kurz erwähnt werden: wie zum Beispiel die pädagogischen Zielsetzungen des Filmmusikschreibens in der Sowjetunion und den Ländern des ehemaligen Ostblocks, in denen Filmmusik auch von bedeutenden Komponisten als Möglichkeit und Chance gesehen wurde, neue Musik jenseits von Operette und Schlager an ein Massenpublikum heranzutragen. Und als letztes Beispiel: die von Hollywood ausgehende Stilwende um 1960 und Neuorientierung auf die Jugendmusikkultur (Beat-Gruppe vs. Sinfonieorchester), die nicht allein auf materialstilistische Verschleißerscheinungen in der orchestralen Filmmusik zurückzuführen ist. Vielmehr sind als bestimmende Faktoren gravierende Veränderungen in der Publikumsstruktur auszumachen, die wiederum im Zusammenhang mit dem Siegeszug des Fernsehens und einem veränderten Freizeitverhalten stehen.

Als resümierende (Arbeits-)These sei abschließend angemerkt, dass der Filmmusik-Historiker angesichts der Komplexität des Gegenstandes ständig die Perspektiven und Bezugspunkte wechseln muss, um die filmmusikhistorischen Sachverhalte in ihrem vielschichtigen Beziehungsgefüge verschiedenster Faktoren zu sehen, welche im Laufe der bisherigen Historie mit unterschiedlicher Intensität Einfluss auf die Ausprägung filmmusikalischer Strukturen und Einsatzmodi hatte. Hierzu gehören die allgemeine Geschichte eines (Film-)Landes, politische und ideologische Prämissen und Forderungen, ökonomische, produktionstechnische und (sozio-)kulturelle Rahmenbedingungen, die Entwicklung der Kinematographie (als spezieller Technikgeschichte), die gesellschaftlichen Aufgaben des Films als Medium (Kunst, Dokumentation und Unterhaltung) und die von den Künsten bereit gestellten Ausdrucksmittel. All dies miteinander in Beziehung zu setzen und so die Fakten in übergeordneten Zusammenhängen »zum Sprechen« zu bringen, bleiben schwierige und dankbare Aufgaben zu gleichen Teilen. –

Literatur

- Adorno, Theodor W./Eisler, Hanns (1977) *Komposition für den Film*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Becce, Giuseppe/Erdmann, Hans/Brav, Ludwig (1927) *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Berlin: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung.
- Butzmann, Frieder/Martin Jean (2012) *filmgeräusch. Wahrnehmungsfelder eines Mediums*. Hofheim: Wolke Verlag.
- Cooke, Mervyn (2008) *A History of Film Music*. Cambridge: University Press.
- Felsmann, Klaus-Dieter (Hg.) (2014) *Klang der Zeiten. Musik im DEFA-Spielfilm – Eine Annäherung*, Berlin: Bertz+Fischer.
- Hanns Eisler: Filmkomponist bei der Arbeit. In: *Berliner Zeitung*, 6. Jg., Nr. 103 vom 04. Mai 1950.

- Helman, Alicja (1965) Hauptrichtungen der Musikentwicklung im modernen Film. In: *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, Heft 1, (Ost-)Berlin.
- Honegger, Marc/Massenkeil, Günther (Hg.) (1987) *Das Große Musiklexikon*, Art. Nino Rota. Freiburg: Herder-Verlag.
- Faulstich, Werner/Korte, Helmut (1991) Vorwort der Herausgeber zum Gesamtprojekt. In: *Fischer Filmgeschichte*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Klaus, Georg/Buhr, Manfred (Hg.) (1969) *Philosophisches Wörterbuch*, Band 1, Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.
- Knepler, Georg (1997) Art. Musikgeschichtsschreibung. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- London, Kurt (1936) *Film Music. A Summary of the Characteristic features of its History, Aesthetics, Technique; and possible Developments*. London: Faber & Faber Ltd.
- Lissa, Zofia (1962) Formprobleme der Filmmusik. In: *Festschrift für Karl Gustav Fellerer*. Regensburg.
- Moormann, Peter (2009) *Klassiker der Filmmusik*. Stuttgart: Philipp Reclam jr. GmbH & Co.
- Pauli, Hansjörg (1976) Filmmusik: ein historisch-kritischer Abriss. In: *Musik in den Massenmedien*. Mainz: Schott Verlag.
- Pauli, Hansjörg (1981) *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart: Verlagsgemeinschaft Ernst Klett – J.G. Cotta'sche Buchhandlung.
- Rentsch, Ivana/Stollberg, Arne (Hg.) (2013) *Tonspuren aus der alten Welt. Europäische Filmmusik bis 1945*. München: edition text+kritik.
- Thiel, Wolfgang (2001) Integrale Filmmusik. Ein Thesenpapier. In: *Nebensache Musik. Beiträge zur Musik in Film und Fernsehen*. Hamburg: Bockel Verlag
- Thomas, Tony (1977) *Music for the Movies*. South Brunswick and New York: A. S. Barne and Co., Inc.
- Thomas, Tony (1979) *FILM SCORE. The View from the Podium*. South Brunswick and New York: A. S. Barnes and Co., Inc.
- Weber, Horst (1987) Filmmusik. In: Marc Honegger/Günther Massenkeil (Hg.) (1987). *Das Große Musiklexikon*. Freiburg: Herder Verlag.

Empfohlene Zitierweise

Thiel, Wolfgang: Zwischen Chronik und Deutung – Anmerkungen zu einer Methodik der Filmmusikhistoriographie. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 337– 352, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p337-352>.

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.

Walter Ruttmanns abstrakter Kurzfilm OPUS III (1924) mit der Musik von Hanns Eisler (1927). Möglichkeiten und Grenzen einer Rekonstruktion

Jörg Jewanski (Münster)

Abstract

Although the film music of Hanns Eisler belongs to the most analyzed in the history of film music, his first film music which he wrote for the experimental silent short film OPUS III by Walter Ruttmann, one of the most important avant-garde film directors during the 1920s, is nearly forgotten. Ruttmann's abstract short films OPUS I–IV (1921–1925), milestones of the genre, were first published on DVD in 2008 in a new reconstruction. This article provides the reader with the most important sources, discusses the problems of a reconstruction and gives a new theory to the question, which version of OPUS III was used during the first performance of the film with Eisler's music 1927 in Baden-Baden.

Zu kaum einem Komponisten von Filmmusik ist so viel veröffentlicht worden wie zu Hanns Eisler. In der Menge des Schrifttums über ihn stehen selbst Hollywood-Größen wie Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold oder Bernard Herrmann zurück. Fast jede von Eislers 45 Filmmusiken ist mittlerweile detailliert analysiert. Diese umfassen die Jahre 1927 bis 1962 und beginnen mit der Musik zu einem etwa 3-minütigen Experimentalfilm OPUS III von Walter (Schreibweise bis Ende der 1920er Jahre: Walther) Ruttmann, einem der bedeutendsten Avantgarde-Filmregisseure der 1920er Jahre, bekannt vor allem durch seinen Film BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927)¹. Ausgerechnet dieser Start von Eislers Arbeit als Komponist für den Film ist in der bisherigen Literatur fast komplett ausgespart.

¹ Zur Musik dieses Filmes siehe Rückert und Bullerjahn 2010.

1. Aufführungen von Ruttmanns OPUS III bis Baden-Baden (1927)

Der von der Malerei kommende Walter Ruttmann² hatte in der ersten Hälfte der 1920er Jahre vier Kurzfilme hergestellt: OPUS I (1921 mit Musik von Max Butting) sowie die stummen OPUS II (1922), OPUS III (1924) und OPUS IV (1925) – eine Schreibweise in arabischen Zahlen ist auch möglich. Er betrachtete sie als Realisation einer ›Malerei mit Zeit‹ und anvisierte »unendlich viele Verwendungsmöglichkeiten von Licht und Finsternis, Ruhe und Bewegung, Geradheit und Rundung, Masse und Feingliedrigkeit und deren unzählige Zwischenstufen und Kombinationen« (Ruttmann 1919/20, 64). OPUS III (Abb. 1a–c) hatte in der heute verlorenen Zensurfassung vom 21. April 1925 eine Länge von 66 m,³ war farbig und wurde am 3. Mai 1925 in Berlin anlässlich der Filmmatinee *Der absolute Film* uraufgeführt, zusammen mit Ruttmanns OPUS II und IV sowie anderen experimentellen Filmen von Ludwig Hirschfeld-Mack, Hans Richter, Viking Eggeling, Fernand Léger & Dudley Murphy und Francis Picabia & René Clair (Wilmesmeier 1994; Kiening und Adolf 2012).

² Die besten Überblicke zu Ruttmanns Leben und Werk geben Goergen 1989, Quaresima 1994 und Cowan 2014. Zu *Ruttmann und Filmmusik* vgl. auch Jewanski 2012b.

³ Goergen 1989, 107.



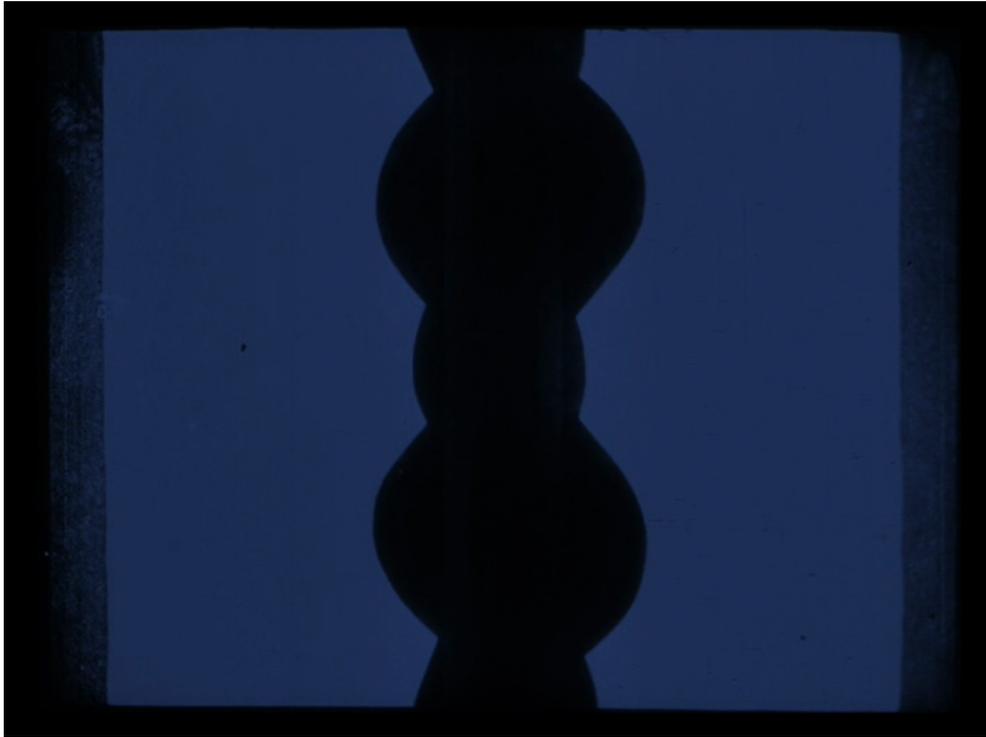


Abb. 1a–c: Drei Screenshots aus OPUS III

Während der nächsten zwei Jahre wurde OPUS III mehrfach gezeigt, z. B. am 25. Oktober 1925 während des ersten Programmes der gerade gegründeten *London Film Society* »with a drum accompaniment« (London Film Society 1972, 2). In den 1920er Jahren war es nicht ungewöhnlich, absolute Filme mit einer Geräusch- oder Schlagzeugbegleitung aufzuführen: Bei der Wiederholung der schon erwähnten Berlin-Matinee *Der absolute Film* eine Woche später, am 10. Mai 1925, wurde Hans Richters *FILM IST RHYTHMUS* (1925) von zwei Pianisten gespielt, »von Geräuschen auf einem Klavier begleitet«, »erdacht« von dem deutschen Komponisten Stefan Wolpe (Pander 1928, 408), bekannt für seine vom Jazz inspirierten Rhythmen, besonders für Klavier, im Kontext der ›Neuen Sachlichkeit‹.

Oskar Fischingers *Raumlichtkunst* (1926), eine gleichzeitige Projektion von drei absoluten Filmen, war anvisiert mit einer Schlagzeugbegleitung (Keefer 2012; Jewanski 2011/2014). Noch 1935/36 diskutierten er und Alexander László, der mit seiner *Farblichtmusik* 1925–1927 große Popularität genossen hatte, einen neuen Weg der Musikvisualisierung mittels eines »Geräuschet Teppichs«, realisierten ihre Ideen aber nie (Jewanski 2012c). Für eine Aufführung von Ruttmanns OPUS II-IV im Centraltheater in Amsterdam am 19. November 1927, organisiert von der *Filmliga Amsterdam*, wurden die Filme durch das Geräusch des Filmprojektors begleitet: »De absolute films werden met een geluidsversterking van het cabinegeruisch vertoond.« (*Filmliga Amsterdam* 1927)

2. Die Erstaufführung mit Eislers Musik in Baden-Baden (1927)

Zwei Jahre nach der Berliner Uraufführung von OPUS III war in der Endphase des Stummfilms die technische Entwicklung von Synchronisierungen zwischen Musik und Film so weit fortgeschritten, dass innerhalb des Musikfestes *Deutsche Kammermusik Baden-Baden* vom 15. bis 17. Juli 1927 die Samstagabend-Veranstaltung am 16. Juli dem Thema *Film und Musik* gewidmet war (*Deutsche Kammermusik* 1927; Schultz 1977, 9–13; Schader 2004). Das Programm bestand aus vier Punkten (Abb. 2), von denen die ersten beiden OPUS III betreffen.

Samstag, den 16. Juli, abends 9 Uhr

Film und Musik

Film: Walter Ruttmann op. 4

mit Musik für Kammerorchester von *Hanns Eisler*

Dirigent: *Paul Gergely*

Derselbe Film mit derselben Musik,

aufgenommen durch das Tri Ergon-Verfahren

Film: Sullivan, Felix der Kater im Zirkus

Musik für mechanische Orgel von *Paul Hindemith*

Vorführung des Tri Ergon-Verfahrens

durch *Dr. Guido Bagier*

Der synchrone Ablauf von Film und Musik wird hergestellt durch das
Musikchronometer von **Carl Robert Blum**

**Abb. 2: Das Programm des Konzertes *Film und Musik* am 16. Juli 1927
innerhalb des Festivals *Deutsche Kammermusik Baden-Baden***

Ruttmanns OPUS III mit einer eigens komponierten Musik von Hanns Eisler wurde zunächst farbig gezeigt, ein Ensemble unter der Leitung des ungarischen Dirigenten Paul Gergely (1901–1988) spielte live dazu mit Hilfe von Carl Robert Blums *Musik-Chronometer*. Hierfür wurde die Musik in eine neue Notation auf ein Notenband übertragen, das sich wie eine Filmrolle, die Ränder waren perforiert, vor einem Sichtfenster entlang bewegte, wo ein Zeiger die jeweilige Position innerhalb der Musik angab (Abb. 3).

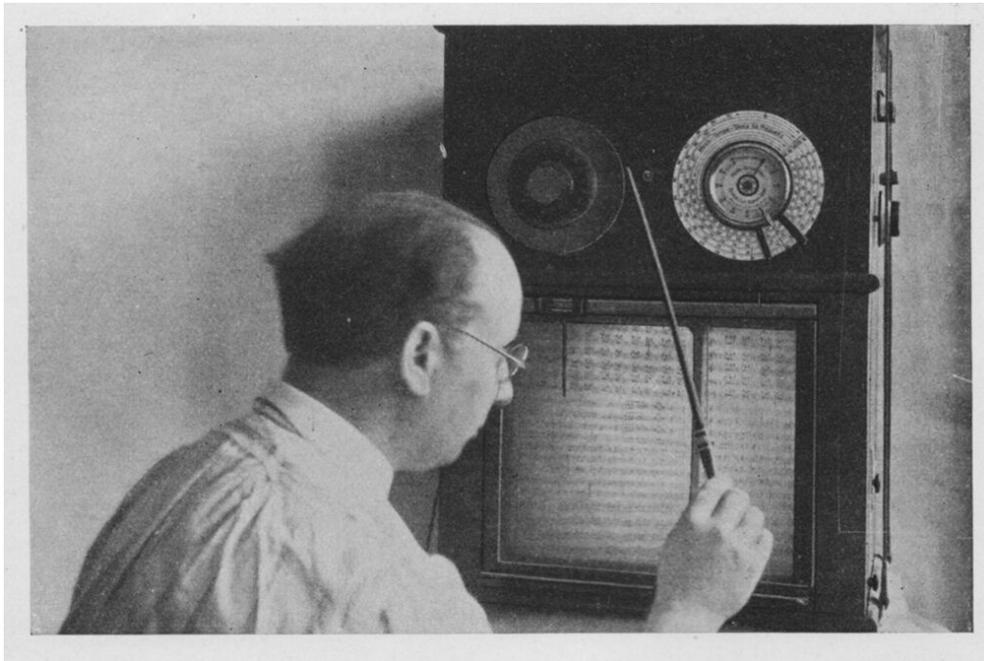


Abb. 3: Carl Robert Blum dirigiert nach dem laufenden Notenband seines Musikchronometers, bei dem die Partitur am Dirigenten im Original-Zeitmaß des Komponisten vorüberzieht.

Das Ziel dieser Apparatur war die Synchronität zwischen Film und Musik durch eine Verbindlichkeit der rhythmischen Gestaltung, die in der herkömmlichen Partitur nicht so eindeutig wie Melodik und Harmonik abzubilden sei (Blum 1926; Adam 1929; Wedel 2004; siehe Anhang 1). Blum selbst schrieb einen Artikel über sein Chronometer für das Baden-Badener Programmheft und pries seine Vorteile (Blum 1927b). Dieses Notenband ist verloren. Erhalten ist jedoch ein Photo eines Musikchronometers, in dem sich zufälligerweise das Notenband mit Eislers Musik befindet, leider zu unscharf reproduziert, um detailliert lesbar zu sein (Abb. 4).



Abb. 4: Das Musikchronometer. Auf dem Notenband ist der Anfang der Musik Hanns Eislers für den Ruttman-Film erkennbar.

Als zweiter Programmpunkt wurde derselbe Film mit derselben Musik mittels des *Tri-Ergon* als Tonfilmfassung vorgeführt, nun in schwarzweiß. Hierbei handelt es sich um einen Lichtton-Projektor, entwickelt von drei Technikern, Jo Engl, Hans Vogt und Joseph Massolle, die ihn *Tri-Ergon* (= gemeinsames Werk der drei Mitarbeiter) nannten. Auch seine Funktion bestand in der Synchronität von Bild und Ton (Engl 1927) (Abb. 5). Die Filmrolle, auf der neben Ruttmanns Film auch Eislers Musik gespeichert war, ist ebenfalls verloren.

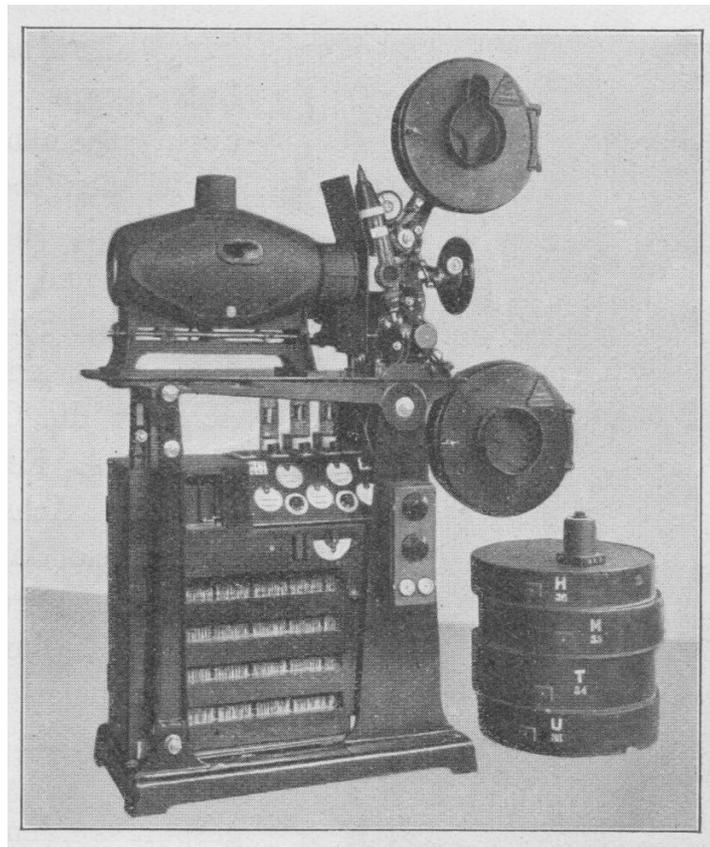


Abb. 5: Tri-Ergon: der vollständige Apparat

Im Programmzettel (Abb. 2) steht fälschlicherweise im Titel von Ruttmanns Film *op. 4* statt *op. 3* (erstmal diskutiert in de la Motte-Haber und Strauch 1982). Dieses rührt vermutlich von einem Lesefehler in Eislers Handschrift des Particells her, wo im Titel *Musik zu dem ‚Ruttmann-Film III‘* die *III* unsauber geschrieben ist und für eine *IV* gehalten wurde (Abb. 6). Ruttmann selbst ließ in einer Zeitungsnotiz kurz vor Festivalbeginn mitteilen, dass es sich um sein *OPUS III* handelt (*Neuer Film, neue Musik in Baden-Baden* 1927). Trotzdem ist seitdem die Zuschreibung des Filmes als *OPUS IV* (bzw. *OPUS 4*) in der Literatur auch heute noch ab und an anzutreffen, vermutlich, wenn sich der jeweilige Autor auf die Informationen des Programmheftes stützt⁴.

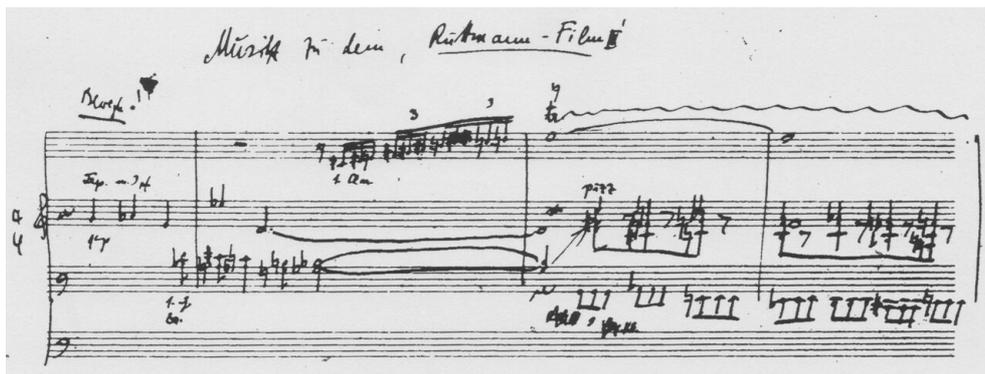


Abb. 6: Der Anfang von Eislers Musik zu Ruttmanns Film im Particell

Als Abschluss des Konzertes stellte Guido Bagier (Unfried 2002) das *Tri-Ergon* vor. Er war ein Verfechter des Tonfilms, veröffentlichte auch hierzu euphorische Artikel in wichtigen Musikzeitschriften (Bagier 1927a und

⁴ Z. B. Butting [1941 oder später], 7; Butting 1955, 161 – obwohl ihm Ruttmanns Werke sehr bekannt waren; Zintgraf 1987, 36; Naber 1996, 418, korrigiert 2006, 16; Häusler 1996, 428.

1928) und setzte sich vehement für neue Systeme ein, vor allem für das Tri-Ergon, mit denen der schlechte Trichterklang und die Asynchronität von Ton und Bild »völlig gelöst werden« (Bagier 1927a, 203). Bagier war es auch, der Eisler den Auftrag gab, die Musik zu OPUS III zu schreiben, wie Eisler selbst im Nachhinein berichtete:

Meine Praxis als Tonfilmkomponist begann in Deutschland sehr früh. 1927 holte Dr. Guido Bagier, der damalige Manager der kleinen unbekanntes Triergon-Gesellschaft, zwei Komponisten, Paul Hindemith und mich. Wir sollten jeder einen kleinen Film für das Musikfest in Baden-Baden komponieren. Damals war die Apparatur noch sehr primitiv. Ich erinnere mich noch genau, wie mich Masolle (einer der Erfinder des Tobis-Systems [1929 war *Tri-Ergon* von der Tobis übernommen worden]) väterlich ermahnte, bestimmte musikalische Figuren zu vermeiden. Er nannte eine ganze Menge von Dingen, die ich vermeiden sollte, »sonst aber«, sagte er, könne ich *alles* machen.

Mir wurde damals folgende Aufgabe gestellt: Ich sollte mittels einer sehr mäßigen neuen Erfindung, des Synchronisationsapparates von Blum, in einem abstrakten Film von Ruttmann alle »Rhythmen« musikalisch »nachzeichnen«. Ich muß gestehen, daß mir das heute idiotisch erscheint. (Eisler 1936/1973, 137)

Der Kontakt von Bagier zu Eisler war über dessen ehemaligen Lehrer Arnold Schönberg gelaufen, der bei der Ufa angeregt hatte, dass Eisler die Vertonung übernehmen solle. Heinrich Burkard, neben Hindemith und Josef Haas einer der künstlerischen Leiter des Musikfestes, fragte daraufhin bei Eisler am 3. Juni 1927 nach (Burkard 1927a). Dieser sagte zu und hatte also etwa sechs Wochen Zeit für die Musik. So entstand *Musik zu dem ‚Ruttmann-Film III‘* als Sextett für zwei Klarinetten, Trompete und Streichtrio (Violine, Bratsche und Cello), das auch als *Präludium in Form*

einer *Passacaglia* 1931 als erster Satz in die viersätzliche *Suite für Orchester Nr. 1* op. 23 aufgenommen wurde, hier in ausgeweiteter Instrumentierung: Die Streicher sind nicht mehr einfach besetzt, sondern mehrfach: 12 Violinen, 8 Bratschen und 6 Celli. Die komplette Suite wurde am 22. Juni 1931 in Frankfurt am Main uraufgeführt (Schlüren 2002)⁵. Da Eisler seine Filmmusiken immer auch als vom Bild unabhängige Kompositionen betrachtete, hat er später häufig die Musiknummern aus den jeweiligen Filmen zu Suiten zusammengestellt, ein Prinzip, das sich also schon 1927 bei seiner ersten Filmmusik findet, die er als 29-Jähriger schrieb.

Die Noten Eislers zum Präludium sind in mehreren Fassungen überliefert: Neben der Partitur (Eisler 1927a mit der falschen Jahreszahl 1926), dem Klavierauszug (Eisler 1927b) und einem Particell (Eisler 1927c), jeweils in Eislers Handschrift erhalten, ist noch eine Kopistenabschrift der Partitur überliefert, entstanden 1931, die lange Zeit nur als Aufführungsmaterial der Universal Edition (Wien) entliehen werden konnte und erst 2002 bei Musikproduktion Höflich (München) gedruckt wurde⁶. Diese Fassungen weisen jedoch alle keine Eintragungen zur Synchronität zum Film auf, wie z. B. in der Partitur zu Max Buttings Musik für OPUS I, oder wie es häufig in Dirigentenpartituren von Stummfilmmusik zu beobachten ist. Weitere Materialien aus Eislers Hand zur Synchronisierung von Musik und Film bei OPUS III sind bislang nicht bekannt.

⁵ Dietrich Stern (1977, 35) ging davon aus, dass Eisler seine komplette *Suite* op. 23 zu Ruttmanns OPUS III komponierte. Korrigiert wurde diese falsche Musikzuordnung von Motte-Haber und Emons (1980, 59, Fn. 50).

⁶ Zur Quellenlage vgl. auch Deeg 2012.

3. Die Baden-Badener Kritiken (1927)

Insgesamt konnten 15 Kritiken zum Baden-Badener Musikfest durchgesehen werden, die sich auch zu OPUS III äußerten⁷. Dass nicht jeder Autor detailliert über das Musik-Bild-Verhältnis dieses etwa 3-minütigen Filmes schrieb, ist verständlich. Der Sinn des Baden-Badener Konzertes bestand in der Präsentation neuer technischer Geräte zur Synchronisierung von Film und Musik. Die Filme diente nur der Verdeutlichung. So wird in mindestens sieben Besprechungen dieses Konzertes OPUS III noch nicht einmal erwähnt. Und selbst dann, wenn ein oder zwei Sätze zu Ruttmanns Film erscheinen, standen zumeist die technischen Geräte im Vordergrund. Am detailliertesten bezüglich Einzelheiten des Filmes ist eine Besprechung von Erich Steinhard in *Der Auftakt*, die fast wörtlich auch in der *Schweizerischen Musikzeitung* erschien:

⁷ Vorankündigung: *Music-Chronometer und Tonfilm 1927, Neuer Film, neue Musik in Baden-Baden 1927*. Kritiken: B-m 1927, Bagier 1927b, Blum 1928, Böhm 1927a und 1927b, Ensslin 1927, Leifs 1927, Marschalk 1927, Preussner 1927, Steinhard 1927a (fast wörtlich: Steinhard 1927b), Strobel 1927, Stuckenschmidt 1928, Unger 1927, W. 1927. Keine Erwähnung von Ruttmann-Eisler in Broesike-Schoen 1927, Burkard 1927b [Vorankündigung], Doflein 1977, Katz 1927, Mersmann 1927, Richard 1927, Strobel 1928, Weismann 1927, auch nicht in in Beiche 2006. Die Sammlung von Kritiken basiert auf folgenden Bibliographien: Goergen 1989, 172; die Rubrik *Musikalische Zeitschriftenschau* in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (10, 1928) und die Rubrik *Echo der Zeitschriften* in *Die Musik* 19, 1927/28). Diese 15 Kritiken müssen durch eine 16. ergänzt werden, *Das Musikchronometer auf der Frankfurter Ausstellung 1927*, in dem ein ungenannter Autor schreibt, dass Ruttmanns Film mit Eislers Musik auch auf einem Frankfurter Festival (29.6.–4.7.1927) in Verbindung mit der Ausstellung *Musik im Leben der Völker* gezeigt wurde. Ich konnte dafür keine Bestätigung finden (immerhin wäre damit die Uraufführung von OPUS III mit Eislers Musik vorzudatieren), siehe z. B. Enßlin 1927b; Steinhard 1927c; Haefeli 1982, 151–154, Programm: 485–486. Der Autor schreibt auch, dass sowohl in Frankfurt als auch in Baden-Baden die Aufführungen wiederholt wurden. Zur Baden-Baden-Aufführung schrieb kein anderer Kritiker über eine wiederholte Aufführung. Vgl. Anhang 2.

Ein im Sinne Kandinskys abstrakter Film ›Opus III‹ von Walter Ruttmann, der Quadrate, Rechtecke, Trapeze, Kreise kommen und verschwinden, verengen und sich erweitern lässt – also ein spannender Film – wird von einem aus lebenden Musikern bestehenden Kammerorchester begleitet, nachher aber zum Vergleich von mechanischer Musik mittels des Tri-Ergon-Verfahrens gespielt. Ob die Komposition von Hanns Eisler, die durch das Musikchronometer Karl Robert Blums synchronistisch abläuft, gedanklich zu dem Film paßt, läßt sich mit Sicherheit wirklich nicht feststellen. (Steinhard 1927a, 205 und 1927b, 290)

Diese Rezension wurde erstmals 1982 diskutiert (de la Motte-Haber und Strauch). Jedoch ist nicht klar, ob die Abfolge der vier erwähnten Formen der des Filmes entspricht oder zufällig in dieser Reihenfolge vom Rezensenten aufgelistet wurde. Hans Böhm betonte 1927 in *Der Film* eine perfekte Synchronität:

Daß aber der absolute Gleichtakt von Bild und Ton hergestellt ist, daß Musikakzente und Bewegungsakzente mit der Präzision von Sekundenbruchteilen zusammenfallen, das war eine neue Glanzleistung der unseren Lesern und der Fachwelt schon rühmlichst bekannten genialen Erfindung Carl Robert *Blums*, des *Musik-Chronometers*. (Böhm 1927a)

Auch Hermann Ensslin schrieb von »mit der den Vorgängen auf der Filmleinwand sich gut zusammenfügenden Musik von Hanns *Eisler*« (1927a). Eisler verwendete in seinen späteren Filmmusiken häufig Asynchronitäten zwischen Bild und Musik. Ein bekanntes frühes Beispiel dafür ist die Eingangsszene zu *KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT* (D 1932, Sláta Dudow), wo er eine rasche Musik gegen depressive

Bilder von Vorstadthäusern setzte (Adorno und Eisler 1947/2006, 31). Aber solch eine künstlerische Intention war nicht das Ziel seiner Musik zu OPUS III. Hier bestand seine Aufgabe im musikalischen ›Nachzeichnen‹ von filmischen Rhythmen. Da ihm das im Nachhinein als »idiotisch« vorkam, kann man davon ausgehen, dass er seine damalige Aufgabe den Anforderungen gemäß erfüllte. Künstlerisch bedingte Asynchronitäten in der Filmmusik, wie kurz darauf in KUHLE WAMPE, wären nicht im Sinne der Veranstaltung gewesen.

4. Die Struktur der Musik

Die Musik basiert auf einer Passacaglia, deren Ostinato (erstmalig ab T. 6) aus den acht Tönen g–as–e–es–d–cis–e–f (ohne Oktavkennzeichnung) besteht. Das Hauptmerkmal dieses Ostinatos, das keinen ständig wiederholten gleichbleibenden Rhythmus aufweist, ist die kleine Sekunde, die auch die Themen prägt. Die gesamte Komposition lässt sich deuten als ABA-Form (bestimmt durch die Themen), überlagert durch eine andere ABA-Form (bestimmt durch die Tempi) und zusätzlich überlagert durch das Ostinato der Passacaglia (bestimmt durch die Tonreihe). Diese Kombination ist komplex und einzigartig (Vgl. Abb. 7). Es ergibt sich folgende formale Gliederung⁹, auf die ich später noch zurückkomme:

- kurze Einleitung (T. 1–5) mit Thema in Trompete
- A-Teil (T. 6–51) mit zwei Themen (Klarinette in T. 11–14, Trompete in T. 38–42) und ständig synkopierten Rhythmen (vier Drei-Achtel-

⁹ Kurze Beschreibungen des Musikverlaufs gaben schon de la Motte-Haber und Emons 1980, 59, Heller 1983, 21 und Emons 2014, 26f.

Gruppen mit anschließender Vier-Achtel-Gruppe verteilen sich auf zwei Takte: 3+3+3+3+4) in etwa der ersten Hälfte dieses Teils (bis T. 30)

- B-Teil (T. 52–73) in neuem Tempo (*breiter*) und dem Thema, das schon von der Trompete während der kurzen Einleitung gespielt wurde. Dieser Formteil ist zweigeteilt: Der erste ist langsam (T. 52–64) und von der Violine dominiert, der zweite (T. 65–73) schneller mit dem Tempo des A-Teils. Dieser letztgenannte Teil klingt wie eine Scheinreprise, da er das Anfangstempo des A-Teils aufgreift und ebenfalls synkopierte Rhythmen aufweist. Rückwirkend lässt sich somit der erste Teil des B-Teils als Durchführung bezeichnen (mit dem Aufgreifen des Themas der Einleitung) und der A-Teil als Exposition, alles im Sinne einer Sonatenhauptsatzform.
- verkürzte Reprise des A-Teils (T. 74–88) mit dem ersten Thema, gespielt von der Klarinette (T. 79–82) und dem Basso ostinato der Passacaglia als neuem Thema, das nun dem zweiten Thema der Reprise entspricht, gespielt von der Trompete (T. 83–86), die schon das zweite Thema der Exposition gespielt hatte. Die Reprise verläuft wörtlich (T. 6–13 entspricht T. 74–81) bis zum Ende des ersten Themas.
- kurze Coda (T. 87–97), die mit dem gleichen synkopierten Rhythmus des Expositionsbeginns startet und auch endet. Diese Coda weist eine ABA-Form im Kleinen auf und spiegelt somit die Form des gesamten Stückes wider. Der B-Teil (T. 89–94) besteht aus lang klingenden Akkorden in Trillern und Tremoli und kontrastiert mit den beiden A-Teilen.

5. Eine erste Rekonstruktion von Berndt Heller (1983)

Zeitgleich zu Neuvertonungen von OPUS II–IV von Alex Manassen (* 1950) für Flöte, Klarinette und Streichtrio sowie von Tilo Medek (1940–2006) für drei Schlagzeugspieler, aufgeführt während der *Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen 1983*¹⁰, wurde eine erste Rekonstruktion durch den Dirigenten und Stummfilmmusik-Spezialisten Berndt Heller erstellt, basierend auf einer Durchsicht verschiedener Fassungen der OPUS-Filme:

Der Vergleich der Partitur Eislers mit den vollständigen Schwarzweißfassungen ergab, daß sehr genaue Entsprechungen zwischen Bild und Musik nur in einem bestimmten Teil des Filmes möglich sind, unter der Voraussetzung, daß der Film mit 18 Bildern/sec. projiziert wird (in der Partitur von Max Butting zu Opus I wird diese Geschwindigkeit ausdrücklich vermerkt). Das bedeutet jedoch, daß – wenn der Film bei 25 Bildern/sec. schon zu lang ist – bei 18 Bildern/sec. ein noch größerer Teil entfernt werden muß. Genauere Studien an den Filmschnitten ergaben, daß dieser eingefügte Teil offensichtlich am Anfang des Filmes liegt. [...] Die Motive des eingefügten Teils (aufblähende Blasen, von oben hackende Dreiecksspitzen etc.) sind typische Motive aus Opus I und Opus II. [...] Entfernt man diesen Teil, ergibt sich folgende Kette von Motiven: Quadrate, Rechtecke, Trapeze, Kreise. Genau dies wird in der

¹⁰ Acht Aufführungen 1983 mit verschiedenen Vertonungen des OPUS II–IV sowie OPUS I und REGEN (NL 1929, Joris Ivens): 21.4., Oberhausen; 22.4., Köln; 23.4. Dortmund; 24.4., Düsseldorf; 9.11., Münster; 10.11., Hagen; 11.11., Bonn; 12.11., Aachen, vgl. *Film und Musik* 1983, Aufführungen und Programm (S. 4–5), Werkkommentar Manassen (*Opus 2, 3 und 4*, S. 42–43) und Medek (*Opus 2, 3 und 4*, S. 44–45). Eine weitere Neuvertonung entstand 1995 als Improvisation der bekannten amerikanischen Cellistin Frances-Marie Uitti (* 1948), spezialisiert auf zeitgenössische Musik, auf der Grundlage der Amsterdamer Version mit 18 B/S. Eine Fernsehaufnahme (*Cinema perdu*, Ariel Film, NFM/VPRO) befindet sich im Filmmuseum Amsterdam.

entscheidenden Kritik der Aufführung in Baden-Baden in der Zeitschrift ›Der Auftakt‹ beschrieben. (Heller 1983, 22)¹¹

Laut Heller entspräche dieser erste Filmteil genau den 34m, die die Differenz zwischen der Zensurlänge von 66m und der heutigen Schwarzweißfassung von 100m ausmachen: »66 Meter Film bei 18 Bildern/sec. ergeben drei Minuten 12 Sekunden Spielzeit – genau dies ist die Länge der Musik Eislers.« (Heller 1983, 22) Ruttmanns OPUS III mit Eislers Musik in Hellers Fassung wurde im Mai 1983 in Berlin aufgeführt, vermutlich zum ersten Mal nach 1927 (Dümling 1983). Es folgten weitere Vorführungen, u. a. auf dem Almeida-Festival in London 1987 (Dümling 1987, 520). Eine Videoaufzeichnung dieser oder einer der späteren Aufführungen, sofern überhaupt eine Aufzeichnung existiert, konnte von mir nicht eingesehen werden¹².

Jedoch hakt Hellers Rekonstruktion an drei Punkten: erstens der Vorführgeschwindigkeit des Films, zweitens der unbekanntem Länge des in Baden-Baden verwendeten Films und drittens an den von ihm vorgenommenen Schnitten, die spekulativ sind. Er geht von einer Vorführgeschwindigkeit von 18 Bildern pro Sekunde (B/S) aus und beruft sich auf Buttings Partitur zu OPUS I¹³. Hier bezieht sich die Zahl 18 jedoch

¹¹ Vorangegangen war Heller 1982 mit einer Darlegung der Problematik. 1998 folgte ein weiterer Aufsatz, der auf Heller 1983 fußt.

¹² Eine diesbezügliche Anfrage bei Heller wurde zwar beantwortet, blieb aber hinsichtlich eines Videos erfolglos. Im Eisler-Archiv findet sich leider nur ein Audio-Mitschnitt (Tonband, Nr. 7298; DAT-Kassette, Nr. 37.5060.1-3) einer von Hellers Aufführungen vom 24. September 1984 in Berlin, anlässlich einer Veranstaltung des Eisler-Archivs. Hier dauert die Aufnahme jedoch 2'56“, was bei 66m etwa 20 B/S entspräche.

¹³ Manuskript in Svenska Filminstitutet, Stockholm. Eine Kopie der Partitur wurde mir freundlicherweise von Nina Goslar (ZDF/arte-Filmredaktion, Mainz) zur Verfügung

auf die Zeit und nicht auf die Vorführgeschwindigkeit. Direkt neben Ziffer 1 steht: »Einleitung bis Ziffer 1 dauert 18“«, zusätzlich unter der ersten Partiturzeile: »18“«.

Aufgenommen wurde OPUS III höchstwahrscheinlich mit 20 B/S (Gregor 1989). Davon zu unterscheiden ist die Vorführgeschwindigkeit, die im Ermessen des Vorführers lag und deutlich höher liegen konnte. Durch die Verwendung des *Tri-Ergon* mit der Tonfilmgeschwindigkeit von 24 B/S¹⁴, der niedrigstmöglichen Geschwindigkeit für gute Tonwiedergabe, war die Dauer der Vorführung normiert. Lässt man OPUS III mit einer Länge von 66m (Zensur- und Hellers Fassung) bei 24 B/S laufen, dauert der Film 2‘25“¹⁵. Nun hat die Interpretation einer Komposition immer einen gewissen Spielraum bezüglich des Tempos, zumal Eisler auch keine Metronomangaben in die Partitur schrieb. Aber die Länge seiner Filmmusik liegt, wenn man die Aufnahmen vergleicht, die zum Teil auch ohne Bezug zum Film entstanden, bei etwa 2‘50“ bis 3‘20“. (Ich komme später noch darauf zurück.) Damit fällt eine Filmfassung von 66m für den in Baden-Baden gezeigten Film aus. Zudem sind alle heute bekannten Kopien länger als 66m.

gestellt.

¹⁴ Freundliche Mitteilung von Jeanpaul Goergen (Filmhistoriker, Berlin).

¹⁵ Bei meinen Umrechnungen stütze ich mich auf den Online-Filmlängenberechner: http://www.cinematography.de/filmruntime_calc.php (Stand: 7. März 2016).

6. Zwei neue Rekonstruktionen durch das Filmmuseum München (2007 und 2008)

2008 erstellte das Filmmuseum München unter der Leitung von Stefan Drößler eine als DVD veröffentlichte Fassung von OPUS III samt der Musik Eislers in einer Neueinspielung des Ensembles *ascolta*¹⁶ unter dem Dirigat von Titus Engel.

Betrachten wir zunächst den Film (Vgl. Abb. 7). Dieser hat eine Länge von 3'18'' (incl. des Vorspannes mit 11 Sek.) und weist eine ABA'-Form auf (Umschlagpunkte sind 1:37 und 2:35). Jeder Formteil startet mit eckigen Formen. Der Anfang des A'-Teiles ist eine wörtliche Wiederholung einer 17-sekündigen Episode aus dem A-Teil (1:00–1:17 = 2:35–2:52). Der Film weist vier farbige Teile auf im ständigen Wechsel von blau und rot (blau: 0:12–0:31, rot: 0:39–0:59, blau: 1:37–2:35, rot: 3:04–3:18). Der B-Teil ist komplett farbig. Diese farbigen Episoden, zwei im ersten und zwei im zweiten Teil, unterstreichen die formale Struktur des Filmes. Die Wechsel zwischen farbigen und schwarz-weißen-Teilen verlaufen synchron zu einem Wechsel der Formen.

¹⁶ <http://www.ascolta.de> (Stand: 7. März 2016).

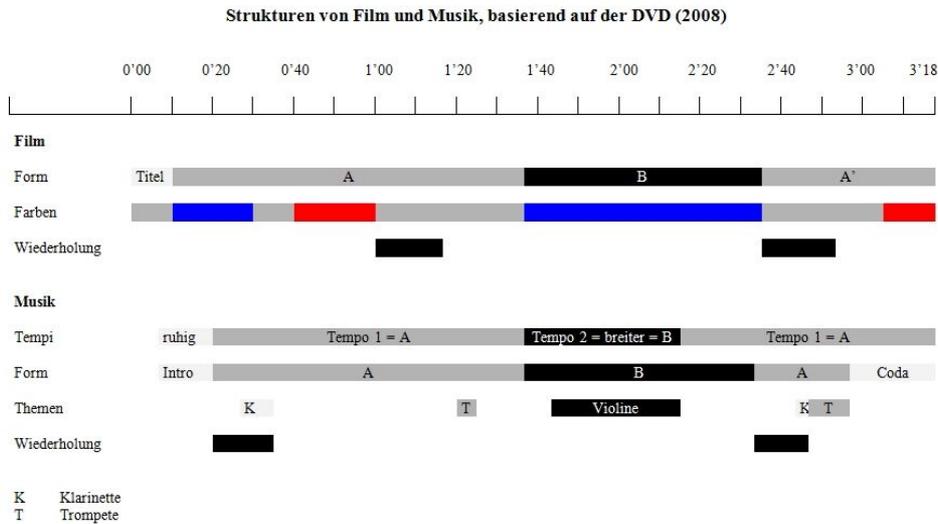


Abb. 7: Strukturen von Film und Musik, basierend auf der DVD (2008)

Dieser Filmfassung mit Eislers Musik wurde von Peter Deeg (2009) mit dem Vermerk rezensiert, dass sie »nicht vollends überzeugen kann.« Für sich betrachtet, macht die Musik-Film-Zuordnung aus drei Gründen Sinn:

1. Die Musik übernimmt Ruttmanns Prinzip der Wiederholung.
 - a) Ruttmann wiederholt eine Sequenz von 17 Sekunden kurz vor Schluss (1:00–1:17 = 2:35–2:52). Die Musik übernimmt dieses Prinzip und wiederholt auch mehrere Takte, lässt jedoch die Wiederholungen nicht parallel zum Film ablaufen: das erste Mal gar nicht, beim zweiten Mal teilweise. Beides kann man als Zuschauer/-hörer kaum wahrnehmen, aber der Bezug zum Bild ist vorhanden, wenngleich versteckt.
 - b) Im B-Teil des Filmes erscheinen 4x wachsende und verschwindende, gespiegelte Rechtecke (1:37–2:15) und zur gleichen Zeit auch 4x ein Violinthema. Aber nur beim ersten und vierten Mal erklingt das Thema

synchron mit dem Geschehen auf der Leinwand.

2. Die Musik übernimmt Ruttmanns ABA'-Form auf doppelte Art. Ruttmanns Film weist eine ABA'-Form auf, denn a) jeder der drei Formteile beginnt mit eckigen Formen und endet mit gebogenen oder runden, b) ein langer blauer B-Teil steht im Zentrum des Filmes, c) die wörtliche Wiederholung aus dem ersten A-Teil betont den Beginn des zweiten A-Teils. Die Musik übernimmt diese ABA-Form (A-Teil mit 2 Themen: Klarinette und Trompete, B-Teil mit Violine) und lässt sie parallel zum Film laufen. Gleichzeitig ordnet sie die Tempi auch nach ABA an, lässt jedoch den schnelleren A-Bereich früher starten. Die Musik überträgt also Ruttmanns ABA-Form doppelt: einmal auf die musikalische Form und einmal auf das Tempo. Nur die Form läuft parallel mit dem Film, das Tempo nicht.

3. Die Musik setzt bewusst Asynchronitäten ein. a) Bei 2:15 wiederholt die Musik plötzlich das schnelle Tempo des A-Teils, ohne dass dies durch das Bild motiviert wäre. b) Der zweimalige Beginn des Klarinetten-Themas als erstem Thema des Stückes läuft nicht parallel mit einem entsprechenden Ereignis im Film, z. B. einer neuen dominierenden Form oder einem Farbwechsel.

So bewahrt die Musik ihre Autonomie, bezieht sich aber gleichzeitig auf den Film. Das ist ein charakteristisches Merkmal auch der Musik Eislers zu späteren Filmen. Insofern erweist sich die Musik-Film-Zuordnung als ein ›typischer‹ Eisler, wenngleich dieser wahrscheinlich für die Baden-Badener-Aufführung auf Asynchronitäten verzichtete, da er ja die Rhythmen ›nachzeichnen‹ sollte.

Die DVD-Filmfassung ist vermutlich der von Heller 1983 erstellten Fassung ähnlich. Aber das ist nicht die einzige Version des Filmmuseums München. Eine frühere Fassung mit einem anderen Anfang, einem anderen Ende und

mit anderen Farben – aber synchronisiert zur gleichen Musik, wurde am 30. November 2007 im deutsch-französischen Fernsehsender arte gezeigt.¹⁷ Diese vorläufige Version wurde für die oben beschriebene DVD-Fassung überarbeitet. Um zu verstehen, welche der beiden Versionen diejenige ist (oder sein könnte), die Ruttmann erschaffen hatte, verglich ich sie mit einer Version, die sich im Filmmuseum Amsterdam befindet. Ruttmann hatte OPUS III in Amsterdam im November 1927 gezeigt und dort eine Fassung von OPUS II–IV zurückgelassen. (Alle heute existierenden Filmkopien zeigen OPUS II–IV am Stück. Es gibt also keine Einzelfassung von OPUS III.) Diese Amsterdamer Version ist die älteste datierbare, erhaltene und gleichzeitig farbige Fassung, die wir heute kennen mit einer Länge von 89,8m – mehr als 20m länger als die verlorene Zensurfassung.

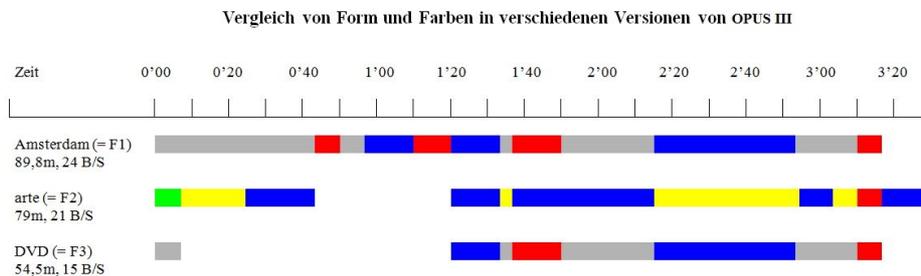


Abb. 8: Vergleich von Formen und Farben in verschiedenen Versionen von OPUS III

¹⁷ Kenntnis von dieser Fassung erhielt ich durch einen Artikel von Gervink (2012). Der dort reproduzierte Filmstill auf gelbem Hintergrund (auf der DVD ist er blau, vgl. Abb. 1c) führte zu einer kompletten Änderung meines Konzeptes für den vorliegenden Artikel.

Abb. 8 zeigt den Ablauf von Form und Farben in drei Versionen von OPUS III, chronologisch geordnet: oben die Version aus Amsterdam (= F1), in der Mitte die arte-Fassung (= F2), unten die der DVD (= F3). F1, angegeben mit 18 B/S, habe ich auf 24 B/S beschleunigt, da das *Tri-Ergon* in Baden-Baden in diesem Tempo lief. Nun dauert der Film 3'17". Nimmt man F1 als Grundlage, wurden, jeweils in der ersten Filmhälfte, für F2 etwa 35 Sek. entfernt, für F3 sogar über 70 Sek. Dafür wurde für F2 am Ende ein Teil von gut 10 Sek. zugefügt, der Material aus dem blauen Teil bei etwa 2:10 wiederholt. Die Farben von F3 (basierend auf F1) und die von F2 (basierend auf einer Kopie aus Moskau, die in ihrer formalen Struktur mit F1 identisch ist¹⁸) sind unterschiedlich. Etwa 60% von Ruttmanns Film in der F1-Version ist identisch mit F2 und F3. In F1 ist es der Teil zwischen 1:20 und dem Filmende. Dieser Bereich dauert bei 24 B/S 117 Sek. und hat damit eine Länge von 53,3 m. Da diese Länge auch in F2 und F3 identisch ist, der jeweilige Ausschnitt jedoch unterschiedlich lange dauert (F2: 134 Sek., F3: 185 Sek.), lassen sich dadurch die B/S berechnen: für F2 ergeben sich 21 B/S, für F3 15 B/S.

Basierend auf diesem Filmausschnitt lassen sich Filmlänge und B/S von F2 und F3 berechnen: F2 hat eine Länge von 79m, F3 von 54,5m. Zur Erinnerung: Die Länge der verlorenen Zensurfassung (nennen wir sie F0) betrug 66m.

Ein Problem der Rekonstruktion liegt darin, dass wir nicht wissen, ob F0 oder F1 für die Baden-Baden-Aufführung verwendet wurde. F3, für sich

¹⁸ Freundliche Mitteilung von Stefan Drössler (Direktor des Filmmuseums München). Wie eine Kopie von OPUS III nach Moskau kam, ist nicht ganz klar. Enno Patalas, der ehemalige Leiter des Filmmuseums München, schrieb: »Ruttmann soll in den zwanziger Jahren in Moskau Vorträge gehalten haben. Möglicherweise hat er das Anschauungsmaterial zurückgelassen.« (1983, 37)

genommen, funktioniert hervorragend zur Musik, aber nur mit den vorgenommenen Kürzungen und nur mit stark reduzierter Geschwindigkeit. Die ABA-Form der Musik spiegelt nicht die komplette Form von F1 wider. So ist F3 nicht mehr (aber auch nicht weniger) als eine Orientierung, wie die Baden-Baden-Aufführung etwa ausgesehen haben könnte. Zudem ist sie die erste von einem Filmarchiv unternommene Rekonstruktion von OPUS III und die erste öffentlich zugängliche. Aber wir wissen nicht, inwiefern die Filmteile mit Synchronität und Asynchronität zur Musik Eislers Intentionen widerspiegeln. Deutlich wird, dass sowohl F2 als auch F3 spekulativ sind. Im Booklet der DVD werden die Folgerungen aus den verschiedenen Filmängen so beschrieben:

Da in allen erhaltenen Filmkopien die Länge von *Opus II* mit 35 Metern wesentlich kürzer ist als die Zensurlänge von 78 Metern (15.2.1922) und die Länge von *Opus III* mit 94 Metern deutlich länger als die Zensurlänge von 66 Metern (21.4.1925), wurde ein auch in der Verwendung der grafischen Motive logisch erscheinender Umschnitt der Filmkopie vorgenommen, der dazu führte, dass nun auch die 1927 komponierte Musik von Hanns Eisler zum Film *Opus III* wieder passt. (Drößler 2008)

Ein Restaurierungsbericht war nicht einzusehen. Bezüglich der Länge haben wir zwei gesicherte Daten: F0 mit 66m, F1 mit 89,8m¹⁹. Wählen wir nun als Ausgangspunkt die Länge der Musik. Die vorliegenden Aufnahmen bewegen sich im Ambitus von 2‘56“ (Live-Mitschnitt im Eisler-Archiv, siehe Fn. 12) bis 3‘18“ (DVD), entstanden jedoch in Abhängigkeit vom

¹⁹ Die von Heller (1983, 21) genannten 100m und die von Drößler (2008) genannten 94m meinen die Länge der Amsterdamer Fassung. Nirgendwo werden zusätzliche Filmmotive erwähnt, die bei der Amsterdamer Fassung nicht vorhanden sind. Abweichungen gibt es beim unterschiedlich gestalteten Vorspann.

Film. Möglicherweise hätte der Dirigent ein anderes Tempo gewählt, wenn er das Präludium als Konzertstück (ohne Film) aufgeführt hätte. Die einzige CD mit Eislers Komposition (unabhängig vom Film entstanden) weist eine Länge von 3'09“ auf (siehe Fn. 22). Runden wir großzügig auf und wählen als Ambitus etwa 2'50” bis 3'20”, dann können wir schauen, bei welchen Filmgeschwindigkeiten wir uns in diesem Bereich bewegen:

Versionen	Länge	16 B/S	18 B/S	20 B/S	22 B/S	24 B/S	26 B/S	28 B/S	30 B/S
F0 (1925)	66m	3'37”	3'12”	2'54”	2'38”	2'25”	2'14”	2'04”	1'56”
F1 (1927)	89,8m	4'55”	4'23”	3'56”	3'35”	3'17”	3'02”	2'49”	2'38”

In der Tabelle sind die passenden B/S jeweils grau unterlegt: F0 funktioniert bei etwa 18–20 B/S, F1 bei etwa 24–28 B/S.

Es verbleiben drei offene Fragen:

1. Welche Version wurde in Baden-Baden gezeigt? Die Zensurfassung mit 66m, die Amsterdamer Fassung mit 89,8m, oder noch eine andere?
2. Wie lange brauchten die Musiker für die Komposition? Die Musik hat kein durchgehendes Tempo. Wie intensiv wurden *ritardandi* und *accelerandi* gespielt, wie war das Verhältnis zwischen *ruhig*, *mäßig*, *breiter* und *bewegter*?
3. Begann die Musik mit dem Vorspann (wie bei einer YouTube-Fassung²⁰), in der Mitte des Vorspanns (wie auf der DVD [der eigentliche Film beginnt mit Takt 3, Zählzeit 2] und bei der arte-Fassung [der eigentliche Film beginnt mit Takt 2, Zählzeit 1]), oder nach dem Vorspann, wie es Hans

²⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=i5cs54Cy-xM> (Stand: 7. März 2016).

Böhm 1927 in seiner Kritik beschrieb?

Keine Opernsängerin trifft den Einsatz ihrer Arie so gut, wie es das erste Bildchen des Ruttmann-Films tat, und exakt mit dem letzten verklingenden Ton der Eisler-Musik erlischt auch oben auf der Leinwand die Projektion. (Böhm 1927a)

Vermutlich meinte Böhm, dass die Musik nach dem Vorspann begann, aber wir können nicht hundertprozentig sicher sein.

7. Eine neue Theorie

Eine Lösung kann ich nicht bieten, aber eine neue Theorie: Als Eisler den Auftrag für die Filmmusik erhielt, sah er sich Ruttmanns 66m-Film mit 24 B/S an, da dieses die Vorführgeschwindigkeit des *Tri-Ergon* war. Die resultierende Filmlänge von nur 2'25" erschien Eisler zu kurz für eine Komposition. Er fragte Ruttmann, ob er den Film nicht auf wenigstens etwa 3' verlängern könne, was dieser akzeptierte. Vier Monate nach Baden-Baden sollte Ruttmanns OPUS III (zusammen mit OPUS II und IV) am 19. November 1927 in Amsterdam und anschließend bis zum 17. Mai 1929 in weiteren holländischen Städten vorgeführt werden, insgesamt 14mal²¹.

²¹ Linssen, Schoots and Gunning 1999: 1927 (19. Nov., Amsterdam; 26. Nov., Rotterdam; ? Nov., Groningen; 9. Dez., Delft; 10. Dez., Haarlem), 1928 (14. Jan., Den Haag) and 1929 (16. März, Amsterdam; 21. März, Utrecht; 25. März, Den Haag; 26. März, Het Gooi / Hilversum; 13. April, Arnhem («curieus werk von Ruttmann en Ivens»); 29. April, Delft / Vrije Studie; ? April, Rotterdam; 17. Mai, Eindhoven). Die Vorführung war zumeist stumm mit der Ausnahme des Konzertes am 19. November 1927: »versterking van het cabinegeruis« (S. 284), vgl. auch *1. Aufführungen von Ruttmanns OPUS III bis Baden-Baden (1927)*.

Hierfür musste er sich zwischen zwei Alternativen entscheiden: Entweder verwendete er die alte, 66m lange Fassung oder die neue, für Baden-Baden erweiterte. Zwischen der Zensurfassung von OPUS III (April 1925) und der Aufführung in Baden-Baden (Juli 1927) liegen mehr als zwei Jahre, zwischen Baden-Baden und Ruttmanns Besuch in Amsterdam nur vier Monate. Er entschied sich für die neuere Fassung, die er in Amsterdam zurückließ. Spielt man sie mit 24 B/S ab, ergibt sich eine Länge von 3'17“, die zeitlich zur Musik passt. Somit wäre die Filmfassung, die in Baden-Baden gezeigt wurde, identisch mit der Amsterdamer Fassung.

Jedoch lässt sich nicht einfach die Musikspur z. B. der DVD, die exakt diese Länge aufweist, unter den Film legen. Bei einem abstrakten Film wie OPUS III mit seiner schnellen Abfolge von sich verändernden Formen führen schon kleinste Abweichungen von unter einer Sekunde zwischen Film und Musik, z. B. bei einem etwas schneller genommenen *accelerando* oder einem etwas langsamer gespielten *ritardando*, zu komplett anderen Bild-Musik-Beziehungen²². Ähnliche Rekonstruktionsprobleme bei Joris Ivens' Film REGEN (1929) mit der Musik von Eisler (1941) konnten erst gelöst werden, als 2002 die originale New Yorker Schallplattenaufnahme von 1941 entdeckt wurde, mittels derer man feststellen konnte, dass Eisler seine *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* zu der Filmfassung von 1932 geschrieben hatte (Gall 2008).

²² Das schon erwähnte YouTube-Video (siehe Fn. 20) verwendet die Musik einer LP (*Leipziger Kammermusikvereinigung des Gewandhausorchesters* unter Max Pommer, Aufnahme 1977. Als CD: *Hanns Eisler: Orchesterwerke I*, Berlin Classics 0092282BD, 1996) mit einer Länge von 3'09 und beschleunigt die Amsterdamer Version auf 25 B/S, so dass sie auch 3'09 dauert und synchronisierte beide. Wenn man diese Version sieht und hört, erkennt man nicht die Synchronisation, die in den damaligen Kritiken meistens betont wurde.

Anhang 1

Beschreibung des Musikchronometers mit Bezug zu OPUS III

»Das Notenband selbst wird folgendermaßen hergestellt: Über die eine der mittleren Trommeln wird ein Rythmogrammstreifen, über die andere ein mit beispielsweise zwei Notensystemen versehenes Band gelegt. Nach Maßgabe des die Haupt- und Nebenakzente angehenden Rythmogramms ist es nun leicht, in die Notensysteme die Noten in den richtigen räumlichen Abständen einzuschreiben und zur besseren Orientierung auch die Taktstriche einzutragen.

Soll ein fertiger Film nachträglich synchronisiert werden, so kann er unter Verwendung des Rythmographen für den Bearbeiter projiziert werden. Will dieser zwecks Zeitersparnis auf die Projektion verzichten, so bedient er sich lediglich der Maßmaschine, indem er ›Bildrythmogramme‹ herstellt. Hierunter versteht der Erfinder die Folge von Haupt- und Nebenakzenten in dem Sinne, daß erstere dem Szenenwechsel, letztere den Höhepunkten jeder Bewegungsfolge innerhalb einer Szene entsprechen.

Nach dieser Methode hat z.B. *Hanns Eisler* zu dem abstrakten Film Op. 3 von *Walter Ruttmann*, dessen Uraufführung auf dem internationalen Musikfest zu Baden-Baden stattfand, eine synchrone Musik geschaffen.« (Adam 1927, 480f. und 1929, 33)

Anhang 2

Zusammenstellungen von Kritiken, geordnet alphabetisch nach Namen des Rezensenten

»Film und Musik erschienen in den weiten Perspektiven planmäßigen Zusammenwirken als gleichwertiges und leistungsfähiges Gespann, wenn sie durch *Blums* unschätzbare Erfindung des Synchronisators zu klaglos präzisiertem Gleichtakt gebraucht werden. *Eislers* und *Hindemiths* spezifische Tonschöpfungen (zu einem abstrakten Film *Ruttmanns* und einem ›Felix der Kater‹-Trickfilm) sind schlagender Beweis dafür. Der Tonfilm zeigt sich als ernst zu nehmender Partner. Denn das *Triergon*-Verfahren ist nach den neuerdings gezeigten Proben über das Experimentieren längst hinaus.« (B-m. 1927, 3).

»Der Schönberg-Schüler *Hanns Eisler* komponierte eine Originalmusik für zwei Klarinetten, Trompete und Streichtrio zu einem *abstrakten* Film von *Walter Ruttmann*. Diese Musik wurde real mit dem wieder durch den *Blumschen* Chronometer synchronisierten stummen Film vorgeführt, fernerhin aber hörte man eine Wiedergabe in Verbindung mit dem *Tri Ergon-Verfahren* der bekannten

Erfinder *Massolle, Vogt* und *Dr. Engl*. Man stellte fest, daß die Wiedergabe durch den akustischen Film *mindestens* die Wirkung des Originals erreichte, wenn diese nicht sogar zeitweilig, namentlich in den reinen Bläserstellen, *übertroffen* wurde. Für den Einsichtigen war überdies von neuem die Tatsache einer seltsam eindringlichen Atmosphäre des abstrakten Ruttman-Films nicht überraschend, namentlich in einer tatsächlich musikalischen Umgebung, der diese Form dringendst bedarf, um ihre ganze Schönheit zu offenbaren.« (Bagier 1927b)

»Auf dem vorjährigen Musikfeste in Baden-Baden ist auch der Tonfilm Gegenstand der Diskussion gewesen, insofern u. a. ein sog. ›abstrakter‹ Film (Opus III von Ruttman) mit Musik für Kammer-Orchester von Hanns Eisler, Wien – nachdem er vom Orchester selbst, geleitet nach dem mit dem Film synchron ablaufenden Notenbande des Musikchronometers, gespielt war – als Triergon-Film ausgeführt wurde. Bei diesem Tonfilm ist übrigens erstmalig die indirekte nachträgliche Tonaufnahme nach dem Musikchronometersystem zu einem fertigen Bildfilm erfolgt ...« (Blum 1928)

»Ein ganzer Abend war dem Problem ›*Film und Musik*‹ gewidmet und war sicherlich dazu angetan, so manchem Skeptiker die bessere Meinung endgültig aufzuzwingen, gegen die er sich bisher immer noch gesträubt hatte. Ein abstrakter Film Walter *Ruttmanns* ›Opus 3‹ zeigt nichts als den wundervoll rhythmisierten Ablauf von Formen- und Farbenspielen, eine Symphonie des Auges, die nun durch Hanns *Eislers* einführende Begleitmusik auch zu einer Symphonie des Ohres wird. Daß aber der absolute Gleichtakt von Bild und Ton hergestellt ist, daß Musikakzente und Bewegungsakzente mit der Präzision von Sekundenbruchteilen zusammenfallen, das war eine neue Glanzleistung der unseren Lesern und der Fachwelt schon rühmlichst bekannten genialen Erfindung Carl Robert *Blums*, des *Musik-Chronometers*.

Der Ruttman-Film rollte zweimal nacheinander ab, zuerst von einem reellen kleinen Kammerorchester unter Paul Gergely begleitet, dann zwischen der Statophon-Batterie der Triergon-Filmleute. Beim ersten Mal stand der Blum'sche Apparat vor dem Dirigenten und ließ den vom Komponisten rhythmisierten und mit den Noten beschriebenen Celluloidstreifen in stetigem Gleichlauf unter dem unbeweglichen Zeiger hindurchgleiten, dem leitenden Taktstock zeitgerecht seine Impulse gebend. Kein hastiges Hin- und Herblicken vom Notenblatt zur Leinwand und zurück ist nötig (ja es ist nicht einmal möglich, denn ein Wandschirm trennt das Orchesterchen von der Spielfläche), und dennoch oder gerade dadurch ein wundervolles Übereinstimmen. Keine Opernsängerin trifft den Einsatz ihrer Arie so gut, wie es das erste Bildchen des Ruttman-Films tat, und exakt mit dem letzten verklingenden Ton der Eisler-Musik erlischt auch oben auf der Leinwand die Projektion.

Dann das *Dacapo à la Triergon*. Diesmal ist bei der Vorführung schon Ton und Bild auf dem gleichen Filmstreifen beisammen und muß daher zwangsläufig parallel ablaufen. Aber daß die präzise Übereinstimmung beim Zusammenkopieren erreicht werden konnte, ist wiederum Verdienst des synchronisierenden Instrumentes. [...]

Bis auf diejenigen, die das Wunderwerk der Präzisionsmechanik schon kannten, war alles verblüfft, wie genau auch unter einander individuelle und maschinelle Musik in der Akzentuierung der einzelnen Bildmomente übereinstimmten.« (Böhm 1927a)

»Ein Hauptverdienst an dem Gelingen des Abends gebührt Carl Robert *Blum* und seinem Musik-Chronometer, das in geradezu spielender Weise für absoluten Gleichklang der musikalischen und bildlichen Ereignisse sorgte. Man hatte mit seiner Hilfe die famose Begleitmusik des jungen Wiener Komponisten Hanns *Eisler* zu *Ruttmanns* abstraktem Film ›Opus 3‹ synchronisiert und zwar einmal, indem ein kleines Kammerorchester (unter Paul *Gergely*) die Komposition reell vortrug und der mit dem Projektor gekuppelte Chronometer dem Dirigenten den Rhythmus angab, das andere Mal, indem der Tonfilm gleich mit in Erscheinung trat: es war die gleiche Musik im Mariendorfer Triergon-Atelier unter Kuppelung des Chronometers mit der Aufnahmeapparatur photographiert und mit *Ruttmanns* Bildern zu einem gemeinsamen *Triergonfilm* vereinigt worden.« (Böhm 1927b)

»Endlich wurde eine neue Methode gezeigt, wie man durch das Musikchronometer sprechende und musizierende Filme herstellen kann, in denen die Sprache oder Musik oder beides zum fertiggeschnittenen Film, nach Synchronisation durch das Chronometer, derart hergestellt werden können, daß die auf Grund des Chronometerbandes geleitete Tonaufnahme gleichzeitig mit dem Bild projiziert wird, wie mit einem abstrakten Film von *Ruttmann* gezeigt wurde, der einmal als Buntfilm mit natürlicher Musik und zum Vergleich als Schwarzweißfilm mit Tri-Ergon-Verfahren vorgeführt wurde. Sowohl in Frankfurt wie in Baden-Baden mußten die Vorführungen wiederholt werden.« (*Das Musikchronometer auf der Frankfurter Ausstellung* 1927)

»Ein weitere Veranstaltung war dem Problem Film und Musik gewidmet. Hier sah man einen (übrigens recht phantasiearmen und überlebt wirkenden) abstrakten Film von *Walter Ruttmann* mit der den Vorgängen auf der Filmleinwand sich gut zusammenfügenden Musik von Hanns *Eisler*, die entschieden besser wirkte wie die seiner Kantate.« (Enßlin 1927a, 492)

»Man sah einen Film von *Walter Ruttmann* mit Musik von Hanns *Eisler*, erst durch ein Kammerorchester in natura vorgetragen und dann denselben Film mit derselben Musik mechanisch aufgenommen durch das Tri-Ergon-Verfahren. Auf die Musik hören die Zuschauer nur mit halbem Ohr. Man verlangt daher keine kunstmusikalische Bedeutung der Musik.« (Leifs 1927, S. 1129f.)

»Nicht in das eigentliche Gebiet der Kunst, sondern in das des Kunsthandwerks gehören auch die in der vierten Veranstaltung – ›*Film und Musik*‹ hieß das Aushängeschild – vorgeführten Versuche mit Hilfe von mechanischen Musikinstrumenten und mit Hilfe des von *Carl Robert Blum* erfundenen Musikchronometers, der einen synchronen Ablauf von Film und Musik gewährleistet, den Aufwand des großen kostspieligen Kinoorchesters wegfallen zu lassen. Für den abstrakten Film von *Walter Ruttmann*, zu dem *Hanns Eisler* eine

nicht üble Musik geschrieben hat, kann ich ein regeres Interesse nicht aufbringen. Dieser Wechsel von Formen und Farben: es ist wirklich ganz gleichgültig, mit welcher Art von Musik er begleitet wird.« (Marschalk 1927)

»Ein Gebiet, das für die mechanische Musik wie geschaffen scheint, ist die *Filmmusik*. Man sah in Baden-Baden einen abstrakten Film von *Walter Ruttmann* op. 3, eine höchst witzigen Film ›Felix der Kater‹ mit einer Musik für mechanische Orgel von *Hindemith*, man sah und hörte das von *Guido Bagier* vorgeführte *Tri Ergon-Verfahren* und das ausgezeichnete Musikchronometer von *Carl Robert Blum*; und gewann die Überzeugung, daß im Film erst durch den mechanisch absolut garantierten Gleichlauf von Bild und Ton ein voller künstlerischer Gesamteindruck entstehen wird.« (Preussner 1927, 890)

»Ein im Sinne Kandinskys abstrakter Film ›Opus III‹ von *Walter Ruttmann*, der Quadrate, Rechtecke, Trapeze, Kreise kommen und verschwinden, verengen und sich erweitern läßt – also ein spannender Film – wird von einem aus lebenden Musikern bestehenden Kammerorchester begleitet, nachher aber zum Vergleich von mechanischer Musik mittels des *Tri-Ergon-Verfahrens* [vor]gespielt. Ob die Komposition von *Hanns Eisler*, die durch das Musikchronometer *Karl Robert Blums* synchronistisch abläuft, gedanklich zu dem Film paßt, läßt sich mit Sicherheit wirklich nicht feststellen.« (Steinhard 1927a, 105 und 1927b, 290)

»Hans *Eislers* Musik hatte weder Eigenwerte noch Inhaltsbeziehungen zu dem als ästhetische Spielerei unbedingt fesselnden abstrakten Film von *Ruttmann*. Sie wurde zuerst von Musikern gespielt und dann durch das bekannte *Tri-Ergon-Verfahren* des sprechenden Films übertragen.« (Strobel 1927, 2)

»Die Logik der Filmmusik sollte eine *mechanische* sein. Das Merkmal ihrer Form: Labilität. Die filmische Szene hat, biologisch betrachtet, nicht Anfang noch Ende. Sie ist stets und durchaus Uebergang. Sollte sich nicht eine Musik denken lassen, die, stets bewegt und doch stets zu fixieren, immer nur *Mitte*, dieser Kinetik entspreche? Ohne Zweifel! Es gibt Schemata in der klassischen Musik, die, wenn auch nur sehr andeutend, sich solchen formalen Vorstellungen nähern. Ich denke etwa an das Rondo. Auch in der modernen Musik finden sich Parallelen, z. B. in den *Mouvements Perpétuels* von *Francis Poulenc*, merkwürdigerweise auch bei dem gewiß filmfremden *Josef Matthias Hauer*. *Hindemith*, den ich schon 1926 in der ›Musik‹ als Filmmusiker vorschlug, hat ein Jahr später die Konsequenz gezogen, *Hanns Eisler* in der Illustration eines *Ruttmann*-Films Verständnis und Talent für die Spezies bewiesen. Das Problem ist fruchtbar und sollte moderne Komponisten reizen. Um so mehr, als ihre Musik, ihr Stil dadurch an Ausbreitung und somit an Verständlichkeit gewinnen würde.« (Stuckenschmidt 1928)

»Eine fesselnde Vorführung endlich die Abendstunde ›*Film und Musik*‹. Zwar nicht *Walter Ruttmanns* ›Film op. 3‹ mit Musik von *Hanns Eisler*, die einmal vom Kammerorchester, dann im ›*Tri-Egon*‹-Verfahren wiedergegeben wurde; denn derartige, mit geometrischen Figuren und etwaigen Farben operierende Dinge haben mir nichts zu sagen.« (Unger 1928, 879)

»Ebenfalls sehr ansprechend war die Musik für ein Kammerorchester von *Hanns Eisler*, der vor die ungleich schwerere Aufgabe gestellt war, einen der hinreißend schönen geometrisch-rhythmischen Filme von Walter Ruttmann zu begleiten.« (W. 1927)

Literatur

- Adam, Moritz (1927) Hilfsgeräte für das Blum'sche Musik-Chronometer. In: *Die Kinotechnik. Zeitschrift für die Technik im Film* 9,18, S. 479–482.
- (1929) Hilfsapparate des Musikchronometers. In: *Filmtechnik. Archiv für die gesamte Filmpraxis* (19. Jan.), S. 31–34.
- Adorno, Theodor W. und Hanns Eisler (1947/2006) *Composing for the Film*, New York 1947; deutsch *Komposition für den Film*, Hrsg. v. Johannes C. Gall, Frankfurt 2006: Suhrkamp.
- B-m., H. (1927) Das Musikfest in Baden-Baden. In: *Berliner Tageblatt und Handelszeitung* 56,342 (22. Juli).
- Bagier, Guido (1927a) Probleme des Tonfilms. In: *Die Musik* 20,3, S. 203f.
- (1927b) Film und Musik. Die Tagung Deutsche Kammermusik Baden-Baden. In: *Film-Kurier. Theater – Kunst – Varieté – Mode* (Berlin) 9,172 (23. Juli) [teilweise ins Italienische übersetzt: Quaresima 1994, 326].
- (1928) Der tönende Film. In: *Der Auftakt. Moderne Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 8,1, S. 9–11.
- Beiche, Michael (2006) Musik und Film im deutschen Musikjournalismus der 1920er Jahre. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 63,2, S. 94–119.
- Blum, Carl Robert (1926) *Das Musikchronometer und seine Bedeutung für Film-, Theater- und allgem. Musikkultur*. Leipzig: Leickart.
- (1927a) Das Musik-Chronometer. Ein neues musikpädagogisches und -technisches Hilfsinstrument. In: *Die Musik* 20,1, S. 45–50 [4 Abbildungen zwischen S. 80 und 81].
- (1927b) Das Musik-Chronometer und seine Bedeutung für Film-, Theater- und allgemeine Musik-Kultur. In: *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927*, S. 55–59.
- (1928) Der Ismen und die Filmmusik. Die Filmmusik auf dem diesjährigen Musikfeste in Baden-Baden. In: *Der Film: die illustrierte Wochenschrift* (Berlin), Nr. 15, Sondernummer (21.–24. Aug.), S. 31.

- Böhm, Hans (1927a) Film-Musik und Musik-Film in Baden-Baden. Ein Bericht über die Musikfeste. In: *Der Film: die illustrierte Wochenschrift* (Berlin), Nr. 14 (1. Aug.), S. 24. [teilweise nachgedruckt: Goergen 1989, 108; teilweise ins Italienische übersetzt: Quaresima 1994, 327].
- (1927b) Film-Musik auf dem Musikfest in Baden-Baden. In: *Das Kino-Orchester. Film-Begleitmusik – Kinokonzert – Bühnenschau*, Nr. 16 (30. Juli), Beilage, S. 2.
- Broesike-Schoen, M[ax] (1927) Kammermusikfest in Baden-Baden. In: *Musikwelt: Monatshefte für Oper und Konzert* 7,9, S. 151–153.
- Burkard, Heinrich (1927a) [Brief an Eisler vom 3. Juni]. Manuskript, Akademie der Künste, Hanns Eisler-Archiv, Berlin, Nr. 5007 [freundliche Mitteilung von Peter Deeg].
- (1927b). Donaueschingen–Baden-Baden. In: *Die Musikantengilde. Blätter der Wegbereitung für Jugend und Volk* 5,6/7 (15. Aug.), S. 121–126.
- Butting, Max (1941 oder später) *Walther Ruttmann*. Undatiertes Manuskript [nach Ruttmanns Tod 1941], 7 S., Svenska Filminstitutet, Stockholm.
- (1955) *Musikgeschichte, die ich miterlebte*. Berlin (Ost): Henschel.
- Cowan, Michael (2014) *Walter Ruttmann and the Cinema of Multiplicity. Avant-Garde – Advertising – Modernity*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Das Musikchronometer auf der Frankfurter Ausstellung* (1927). In: *Reichsfilmbblatt* (Berlin), Nr. 31 (6. Aug.), S. 27.
- Deeg, Peter (2009) Eisler-Filmklassiker neu auf DVD. Opus III. In: *Eisler-Mitteilungen*, Nr. 47, S. 9.
- (2012, unveröffentlichtes Manuskript), *Hanns Eisler – Werkverzeichnis Filmmusik*; im Auftrag der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft und in Zusammenarbeit mit der Hanns Eisler Gesamtausgabe (HEGA) vorgelegt zum 50. Todestag des Komponisten am 6. September 2012; gefördert durch die DEFA-Stiftung und die Hanns und Steffy Eisler Stiftung (Publikation geplant).
- de la Motte-Haber, Helga und Hans Emons (1980) *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München: Hanser.
- de la Motte-Haber, Helga und Hedemarie Strauch (1982) Zur Authentizität der Filmvorlage für Eislers erste Filmkomposition. In: *Hanns Eisler – Komposition für den Film*. Hrsg. v. Christian Kuntze. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, S. 41f.
- Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927* (1927). Programmheft. Baden-Baden.

- Doflein, Erich (1977) Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927. Rückblicke nach 50 Jahren. In: *Melos / Neue Zeitschrift für Musik* 3,6, S. 504–507.
- Drößler, Stefan (2008) Anmerkung zur Restaurierung der Filme. In: Booklet der Double-DVD *Walther Ruttmann. Berlin, die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt*. München 2008, 4. Aufl. 2010 (Edition filmmuseum 39), unpaginiert 4 S. [auch englisch].
- Dümling, Albrecht (1983) Entdeckungen zur Filmmusik. Live-Aufführungen mit Berndt Heller im Arsenal-Kino. In: *Der Tagespiegel* (Berlin) 39,1148 (25. Mai), S. 5.
- (1987) Zum fünfundzwanzigsten Todestag von Hanns Eisler. In: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften* 29,164, S. 519–522.
- Eisler, Hanns (1936/1973) Aus meiner Praxis [Über die Verwendung der Musik im Tonfilm] (1936). In: *Hanns Eisler. Materialien zu einer Dialektik der Musik*. Hrsg. v. Manfred Grabs, Leipzig 1973: Reclam, S. 137–141.
- Emons, Hans (2014) *Film – Musik – Moderne. Zur Geschichte einer wechselhaften Beziehung*. Berlin: Frank & Timme.
- Engl, Jo (1927) *Der tönende Film. Das Triergon-Verfahren und seine Anwendungsmöglichkeiten*. Braunschweig: Vieweg.
- Enßlin [Ensslin], Hermann (1927a) Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927. In: *Neue Musik-Zeitung* 48,22, S. 491–493.
- (1927b) V. Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Frankfurt a. M. In: *Neue Musik-Zeitung* 48,21, S. 470–473.
- Film und Musik* (1983) Programmheft der Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen.
- Filmliga Amsterdam* (1927). In: *Filmliga. Orgaan der nederlandsche Filmliga* (Amsterdam) 1,4, S. 15,
http://www.dbnl.org/arch/_fil001192701_01/pag/_fil001192701_01.pdf (Stand: 7. März 2016).
- Gall, Johannes C. (2008) A Rediscovered Way to Describe Rain. New Paths to an Elusive Sound Version. In: *Kompositionen für den Film. Zu Theorie und Praxis von Hanns Eislers Filmmusik*. Hrsg. v. Peter Schweinhardt. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, S. 87–122.
- Gervink, Manuel (2012) *Symphonie diagonale* – Abstrakte Filme und ihr Musikbezug. In: *Wechselwirkungen. Neue Musik und Film*. Hrsg. v. Jörn Peter Hiekel. Hofheim: Wolke, S. 29–40.

- Goergen, Jeanpaul (1989) *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.
- Gregor, Ulrich (1989) Vorwort. In: *Goergen 1989*, S. 5.
- Haefeli, Anton (1982) *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM): Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*. Zürich: Atlantis.
- Häusler, Josef (Hrsg.) (1996) *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschinger. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*. Kassel & Stuttgart: Bärenreiter & Metzler.
- Heller, Berndt (1982) Bericht über die Rekonstruktion der Filmmusik Eislers für ‚Opus III‘, ‚Regen‘ und ‚Circus‘. In: *Hanns Eisler – Komposition für den Film*. Hrsg. v. Christian Kuntze. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, S. 43–70.
- (1983) OPUS III – Zur Rekonstruktion. In: *Kinemathek* 20,62, S. 21f. (= Film in den Niederlanden gestern und heute).
- (1998) The Reconstruction of Eisler’s Film Music: ‚Opus III‘, ‚Regen‘ and ‚The Circus‘. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 18,4, S. 541–559, doi: 10.1080/01439689800260351.
- Jewanski, Jörg (2012a) Взаимодействие изображения в абстрактном короткометражном фильме ‚Опус III‘ (1924) Вальтера Рутtmана с музыкой Ганса Зйслера (1927) // The relation between image and music in Walter Ruttmann’s abstract short film ‚Opus III‘ (1924) with the music of Hanns Eisler (1927). In: *Галеевские чтения. Материалы международной научно-практической конференции (Прометей-2012). Казань, 6–8 апреля 2012* // Galeev Readings. Materials of the international scientific-practical conference, Kazan', 6–8 April 2012. Hrsg. v. Ирина Ванечкина // Irina Vanechkina. Kazan': Staatliche Technische A. N. Tupolev-Universität, S. 106–114 (russisch), S. 398–406 (english).
- (2012b) Walter Ruttmann. In: *Lexikon der Filmmusik*. Hrsg. v. Manuel Gervink und Matthias Bückle. Laaber: Laaber, S. 438.
- (2012c) The Visions of Oskar Fischinger and Alexander László in 1935/36 about a New Way of Visualizing Music. In: *Oskar Fischinger 1900–1967. Experiments in Cinematic Abstraction*. Hrsg. v. Cindy Keefer und Jaap Guldemon. Amsterdam: Ausstellungskatalog EYE-Filmmuseum, S. 135–138.
- (2013) »Ich muss gestehen, dass mir das heute idiotisch erscheint.« Eislers Musik zu Ruttmanns *Opus III*. In: *Eisler-Mitteilungen* 20,56, S. 31–34.
- (2011/2014) Motion in music – motion in painting. The use of music in the films of Oskar Fischinger. In: *The Journal of Film Music* 4,2 [2011], S. 155–169; doi: 10.1558/jfm.v4i2.155.

- Katz, E. (1927) Deutsches Kammermusikfest und Jugendmusikwoche in Baden-Baden. In: *Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege* 22,9/10, S. 71f.
- Keefer, Cindy (2012) Oskar Fischinger's *Raumlichtkunst*. In: *Oskar Fischinger 1900–1967. Experiments in Cinematic Abstraction*. Hrsg. v. Cindy Keefer und Jaap Guldemond. Amsterdam: Ausstellungskatalog EYE-Filmmuseum, S. 216.
- Kiening, Christian und Heinrich Adolf (Hrsg.) (2012) *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich: Chronos.
- Leifs, Jón (1927) ›Deutsche Kammermusik‹ in Baden-Baden. In: *Signale für die musikalische Welt* 85,31, S. 1106–1108; 85,32, S. 1129–1132.
- Linszen, Céline, Hans Schoots und Tom Gunning (1999) *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga 1927-1933*, Amsterdam: Igitur.
- London Film Society (1972) *The Film Society Programmes 1925–1939*. New York: Arno.
- Marschalk, Max (1927) Kunst und Kunsthandwerk. Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927. In: *Vossische Zeitung. Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 176 (24. Juli), zweite Beilage.
- Mersmann, Hans (1927) Die Musikfeste. In: *Melos. Zeitschrift für Musik* 6,8/9, S. 369–375.
- Musik-Chronometer und Tonfilm* (1927). In: *Film-Kurier. Theater – Kunst – Varieté – Mode* (Berlin) 9,158 (7. Juli).
- Naber, Hermann (1996) Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik. Akustische Spielformen und der Karl-Sczuka-Preis. In: *Häusler 1996*, S. 417–421.
- (2006) Ruttman & Consorten. Über die frühen Beziehungen zwischen Hörspiel und Film. In: *Rundfunk und Geschichte. Mitteilungen des Studienkreises* 32,3/4, S. 5–20.
- Neuer Film, neue Musik in Baden-Baden* (1927). In: *Film-Kurier* 9,164 (14. Juli), Titelseite.
- P[ander], H[ans] (1928) Vom absoluten Film. In: *Der Bildwart. Blätter für Volksbildung* 6,6/7, S. 408–410.
- Patalas, Enno (1983) Das „vernichtete“ Opus 1. In: *Film und Musik 1983*, S. 36f.
- Preussner, Eberhard (1927) Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927. In: *Die Musik* 20,12, S. 884–892.
- Quaresima, Leonardo (Hrsg.) (1994) *Walter Ruttmann. Cinema, pittura, ars acustica*. Calliano: Manfrini.

- Richard, August (1927) Deutsche Kammermusik in Baden-Baden. In: *Die Tonkunst: Illustrierte Zeitschrift für Männer-Gesangsvereine* 31,33, S. 418f.
- Ruttman, Walter (1919/20) [Malerei mit Zeit] [wahrscheinlich um 1919/20]. In: *Film als Film. 1910 bis heute*. Hrsg. v. Birgit Hein und Wulf Herzogenrath. Stuttgart: Kölnischer Kunstverein, S. 73f. [auch reproduziert in Goergen 1989, 73f. sowie in Kiening und Adolf 2012, S. 51–53].
- Rückert, Björn und Claudia Bullerjahn (2010) BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927, Walter Ruttman). Zur Originalstummfilmmusik von Edmund Meisel und einem heutigen Rekonstruktionsversuch. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4, S. 30–51, <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/artikel/KB4-RueckertBullerjahnarc.pdf> (Stand: 7. März 2016).
- Schader, Luitgard (2004) ›DEUTSCHE KAMMERMUSIK BADEN-BADEN‹ 1927–1929. Ein Forum des Experimentierens. In: *Musik in Baden-Württemberg* 11, S. 161–186.
- Schultz, Klaus (1977) *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927–1929. Badener Musiktage 1977. Texte, Bilder, Programme*. Hrsg. v. Südwestfunk Baden-Baden und Theater Baden-Baden. Baden-Baden.
- Schlüren, Christoph (2002) Vorwort. In: *Hanns Eisler, Suite für Orchestra op. 23* [Partitur]. München: Musikproduktion Höflich, 2 S.
- Stern, Dietrich (1977) Komponisten gehen zum Film. In: *Angewandte Musik der 20er Jahre*. Hrsg. v. Dietrich Stern, Berlin: Argument, S. 10–58.
- Steinhard, Erich (1927a) Menschen- und Maschinenmusik (Zum Musikfest in Baden-Baden.). In: *Der Auftakt. Moderne Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 7,9, S. 203–208.
- (1927b) Musikalische Experimente in Baden-Baden. In: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt* 67,19, S. 289f.
- (1927c) Über das Internationale Musikfest in Frankfurt. In: *Der Auftakt. Moderne Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 7,9, S. 209–213.
- Strobel, Heinrich (1927) Die Baden-Badener Musik-Offensive. In: *Berliner Börsen-Courier. Moderne Tageszeitung für alle Gebiete* 59,332 (19. Juli, Abendausgabe), S. 2f.
- (1928) Film und Musik. Zu den Baden-Badener Versuchen“. *Melos. Jahrbuch für zeitgenössische Musik* 7, S. 343–347.
- Stuckenschmidt, H[ans] H[einz] (1928) Filmmusik. In: *Berliner Börsen-Courier. Moderne Tageszeitung für alle Gebiete* 60,241 (25. Mai, Morgenausgabe), S. 3.

- Unfried, Karin (2002) Guido Bagier. In: *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Hrsg. v. Hans-Michael Bock. Loseblattsammlung, 36. Nachlieferung. München: edition text + kritik, 19 S.
- Unger, Max (1927) Deutsche Kammermusik in Baden-Baden. In: *Allgemeine Musikzeitung* 54,32/33, S. 877–879.
- W., H. (1927) Deutsche Kammermusik. 2. Mechanische Musik. In: *Badeblatt und amtliche Fremdenliste der Stadt Baden-Baden*, Nr. 165 (19. Juli) [teilweise nachgedruckt in Goergen 1989, 108].
- Wedel, Michael (2004) Aggregat der Avantgarde: Das Blumsche Musik-Chronometer zwischen Film, Konzertsaal und Bühne. In: *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*. Hrsg. v. Nils Grosch. Münster: Waxmann, S. 73–100.
- Weismann, Wilhelm (1927) Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927. In: *Zeitschrift für Musik* 94,9, S. 503–505.
- Wilmesmeier, Holger (1994) *Deutsche Avantgarde und Film. Die Filmmatinee ›Der absolute Film‹ (3. und 10. Mai 1925)*. Münster: Lit.
- Zintgraf, Werner (1987) *Neue Musik 1921–1950. Donaueschingen, Baden-Baden, Berlin, Pfullingen, Mannheim*. Horb am Neckar: Geiger.

Noten

- Eisler, Hanns (1927a) *Nº 1 Präludium in Form einer Passacaglia*. Partitur. Manuskript, Akademie der Künste, Hanns Eisler-Archiv, Berlin, No. 290.
- (1927b) *Klavierauszug der Filmmusik*. Manuskript, Akademie der Künste, Hanns Eisler-Archiv, Berlin, No. 60, fol. 1–5v.
- (1927c) *Musik zu dem ‚Ruttman-Film III‘*. Particell. Manuskript, Akademie der Künste, Hanns Eisler-Archiv, Berlin, No. 69, fol. 6–8v.
- (1931/2002) *Suite für Orchester* [Nr. 1] *op. 23* (1931). [Partitur als Nachdruck einer Kopistenabschrift, entstanden vermutlich 1931.] München 2002: Musikproduktion Höflich, Study Score 193.

DVD

- Walter Ruttmann. Berlin, die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt*. München 2008, 4. Aufl. 2010 (Doppel-DVD. Hrsg. v. Filmmuseum München, Bundesarchiv Berlin, ZDF/ARTE Mainz) (= Edition filmmuseum 39)

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Eva Riehl, München

Abb. 2: *Deutsche Kammermusik* 1927, Programm, gegenüber S. 10

Abb. 3: Blum 1927a, zwischen S. 80 und 81, oben

Abb. 4: Blum 1927a, zwischen S. 80 und 81, unten

Abb. 5: Engl 1927, 71

Abb. 6: Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Akademie der Künste, Hanns Eisler-Archiv, Berlin

Danksagung

Dieser Artikel begann als ein Vortrag auf dem Kongreß *Galeyev Readings* in Kazan', Russland (6.–8. April 2012) und erschien in dem dortigen Kongressbericht (Jewanski 2012a). Basierte der Text für Kazan' noch ausschließlich auf der Ruttman-DVD, wurde für meinen Vortrag auf der Konferenz *Silent Film Sound. History, Theory & Practice* an der Universität Kiel (22./23. Februar 2013) der Text komplett überarbeitet. Nun stand der Vergleich der verschiedenen Fassungen im Mittelpunkt. Für die Möglichkeit, den thematischen Fokus zu erweitern, möchte ich (in alphabetischer Reihenfolge) mehreren Personen für Ihre Hilfe danken: Sanne Baar (EYE Filmmuseum Amsterdam) und Jan van den Brink (ehemals EYE Filmmuseum Amsterdam), die mich zu einem Seminar über Oskar Fischinger am Filmmuseum einluden, wodurch sich Kontakte zum EYE-Archiv ergaben; Peter Deeg (Berlin), Eisler-Forscher, für zahlreiche stets inspirierende emails und Telephonate sowie für seine Hilfestellung bei meinem Besuch im Eisler-Archiv in Berlin; Titus Engel (Berlin), der Dirigent der arte- und DVD-Version, der meine Fragen per email und telefonisch beantwortete; Jeanpaul Goergen (Berlin), Filmhistoriker und ›der‹ Ruttman-Experte, der mir nicht nur bei Fragen zur Aufnahme- und Vorführgeschwindigkeit von Filmen auf die Sprünge half, sondern bei meinem Besuch sein komplettes Ruttman-Archiv für mich öffnete und eine vorläufige Fassung meines Kiel-Vortrages kommentierte; Nina Goslar (ZDF/artefilmredaktion, Mainz), die mich mit einer Kopie der arte-Version und mit

Informationen zur Filmproduktion versorgte; Jata Haan, Marleen Labijt und Ronny Temme (EYE Filmmuseum, Archiv, Amsterdam), die mir eine Kopie ihrer OPUS III-Version zur Verfügung stellten und mir die Erlaubnis gaben, diese auf der Kiel-Konferenz zu zeigen; Christopher Hans (Mannheim), Teilnehmer meiner Filmmusik-Seminare an der Musikhochschule Münster, für technische Unterstützung bei der Filmbeschleunigung; Berndt Heller (Hamburg), Dirigent, der meine email beantwortete; Simona Monizza (EYE Filmmuseum, Archiv, Amsterdam), die mir während meines Besuches im EYE-Archiv half, Aufführungsdaten von OPUS III in den Niederlanden 1927 bis 1929 zu rekonstruieren; Stefan Drößler (München), Direktor des Filmmuseums München, der meine email beantwortete. Eine stark gekürzte Version dieses Artikels, erstellt für eine andere Zielgruppe, erschien als Jewanski 2013.

Empfohlene Zitierweise

Jewanski, Jörg: Walter Ruttmanns abstrakter Kurzfilm OPUS III (1924) mit der Musik von Hanns Eisler (1927). Möglichkeiten und Grenzen einer Rekonstruktion. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 353–394, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p353-394>.

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.

»Eisgekühlter Hot«. Visualisierungen im westdeutschen Jazz der 1950er Jahre

Bernd Hoffmann (Köln)

1. Einleitung

Mit der zunehmenden Aufarbeitung visueller Quellen entdeckt die Jazzforschung einen bislang wenig beachteten Bestand historischer Dokumente. Während die Formen der Bebilderungen des Jazz und der afroamerikanischen Musik in US-amerikanischen Musical Shorts, Soundies oder Snader Telecriptions einen interessanten Ansatz in der Ergänzung akustischer Dokumente bieten, bleiben entsprechende Untersuchungen zur deutschen Jazz-Rezeption im Film Mangelware (siehe Wulff 2011; ebenso Strank/Tieber 2014). Mit der »Wiederentdeckung« eines Günther-Hassert-Films über das Orchester Kurt Edelhagen, der im Mai 1957 in Köln produziert und in der ARD im Juni desselben Jahres ausgestrahlt wird¹,

¹ DAS ORCHESTER KURT EDELHAGEN (BRD 1957) (Dokument: WDR Archiv 0000501, Regie: Jürgen Hassert, Ausstrahlung: 13.06.1957 ARD). Die Besetzung: Trompeten: Jimmy Deuchar, Milo Pavlovic, Fritz Weichbrodt, Dusko Goykovich; Posaunen: Helmut Hauk (b-tb), Christians Kellens, Ken Wray, Manfred Gätjens; Saxofone: Kurt »Bubi« Aderhold (2. ts), Jean-Louis Chautemps (1. ts), Derek Humble (1. as), Franz von Klenck (2. as), Eddie Busnello (bar-sax); Rhythmus: Francis Coppieters (p), Johnny Fischer (b), Stuff Combe (dr).

Ablauf:

1)	00.00 – 01.59	Stimmzimmer-Impressionen	
2)	01.49 – 04.35	Tubbus	K: Jimmy Deuchar
3)	04.58 – 08.10	Fünf Snobs	K: Heinz Kiessling
4)	08.03 – 10.58	Elmo	K: Francy Boland
5)	11.09 – 15.14	Prince Albert	K: Kenny Dorham
6)	15.22 – 17.34	Avalon	K: Vincent Rose

eröffnet die Fragestellung einer visuellen Aufarbeitung des Jazz einen interessanten Blick auf die westdeutsche Jazzszene der 1950er Jahre. Die Vielzahl akustischer und visueller Quellen des Orchesters Edelhagen betont in jener Dekade die besondere Stellung dieser Formation im westdeutschen Jazz. Die Visualisierung des Hassert-Films zeigt dieses Orchester dann in historischen und »aktuellen« Bildern: Hier spiegeln sich US-amerikanische Vorbilder im Film wider, zudem wird aber ein »neuer Blick« etabliert, der den Wunsch nach Individualität im europäischen Jazz ausdrücklich betont.

Es soll ein Jahrzehnt swingender, improvisierter Musik skizziert werden, die als US-amerikanische Besatzungsmusik im Nachkriegsdeutschland zuerst mühsam an »gesellschaftlichem Boden« gewinnt, gegen Ende des Jahrzehnts dann aber überaus populär in den Medien präsentiert wird. Die zunehmende Befürwortung des Jazz spiegelt sich in verschiedenen visuellen Formaten, die für diese Dekade herangezogen werden können: Neben den Kurzfilmen JAZZ GESTERN UND HEUTE (BRD 1953), JAZZ – RHYTHMUS DER ZEIT (BRD 1956) und PRÄLUDIUM IN JAZZ (BRD 1957), die – wie der Hassert-Film – die Kunst der Improvisation von professionellen Jazzmusikern thematisieren und in Szene setzen, sind es die aufkommenden Sendereihen JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN und JAZZ FÜR JUNGE LEUTE im Jugendprogramm der ARD, die diese Musik einem breiten Fernsehpublikum vermitteln. Begeistert beschreibt ein Kritiker des *Jazzpodium* das Ins-Bild-Setzen eines Jazzkonzertes und lobt die authentische Visualisierung der improvisierten Musik: »Ein besonderes Lob den Kameramännern, die durch hervorragende Einstellungen auf die zerfurchten Gesichter der Musiker deren innere Anspannung deutlich werden ließen« (Anon. 1959C, 4100). Eine gesonderte Betrachtung verdient der DEFA-Film VOM LEBENSWEG DES JAZZ (DDR 1956), der die

verschiedenen stilistischen Formen afroamerikanischer Musik in ihrem historischen Kontext konsequent als Ausdruck der Unterdrückung unter einem rassistischen und kapitalistischen System interpretiert. Vom Ansatz wenig seriös, jedoch immens beliebt, vermitteln die zahlreichen Spielfilme im »Jazz-Milieu« eher die gängigen Klischees über den Jazz jener Zeit (Hoffmann 2002): MUSIKPARADE (BRD 1956), LIEBE, JAZZ UND ÜBERMUT (BRD 1957) oder DER PASTOR MIT DER JAZZTROMPETE (BRD 1962). Dort tritt schon mal Trompeter Louis Armstrong neben Marika Rökk auf (DIE NACHT VOR DER PREMIERE, BRD 1959).

In Ergänzung zu dieser wenig beachteten visuellen Komponente und dabei wesentlich systematischer lässt sich die stetig ansteigende Popularitätskurve in einem anderen medialen Kontext darstellen: Alle westdeutschen Rundfunkanstalten erweitern innerhalb dieser Dekade beträchtlich die Volumina regelmäßiger Jazz-Sendereihen im Hörfunk. Allein der damalige Südwestfunk beginnt Anfang der 1950er Jahre mit einer Jazzreihe (Südwestfunk 1952, 15), 1957/1958 verantwortet die Jazz-Redaktion, geleitet von Joachim Ernst Berendt, bereits fünf permanente Sendereihen pro Jahr (Südwestfunk 1958, 20). Nahezu alle öffentlich-rechtlichen Radiostationen der BRD und West-Berlins weisen ähnliche Steigerungsquoten auf, ihre Sende- und Konzert-Aktivitäten spiegeln sich vielfach in den Szeneinformationen der Fanzeitschrift *Jazzpodium*.² Diese Ausgangslage umreißt in Ansätzen die Dynamik der Medien in Sachen Jazz: Es ist eine überaus konstruierte Welt, die die alltäglichen Beziehungen der Mitglieder innerhalb der diversen Szenen größtenteils verdeckt.

² Siehe hierzu eine Beispielreihe von Aktivitäten der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, dokumentiert in *Jazz Podium* (1956): Nr. 4, S. 6, 17; Nr. 5, S. 6, 11, 19; Nr. 6, S. 4, 13; Nr. 7, S. 7; Nr. 8, S. 12, 13, 14, 15; Nr. 9, S. 3, 10; Nr. 10, S. 3; Nr. 11, S. 13, 16; Nr. 12, S. 3, 8, 10, 14, 15, 17.

Die folgenden fünf Beschreibungen mögen kurzgefasst die Beziehungsstrukturen im westdeutschen Jazzleben jener Dekade veranschaulichen:

- 1) Bald nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs existieren wieder Ensembleformen im Bereich der Unterhaltungsmusik sowie Auftrittsmöglichkeiten, die den Typus des Profi-Musikers wiederbeleben und ihm ein bescheidenes Auskommen garantieren. Während der 1950er Jahre entstehen zwei unterschiedliche Profile im westdeutschen Jazz: Musiker, die vor allem in den Big Bands von Kurt Edelhagen, Erwin Lehn, Werner Müller, Franz Thon oder Willy Berking arbeiten, und Improvisatoren, die avancierte Spielmodelle entwickeln und das Konzertieren in kleinen Besetzungen (im Jazzclub) bevorzugen (Helmut Brandt, Joki Freund, Johannes Rediske, Jutta Hipp, Hans Koller, Albert Mangelsdorff, George Maycock, Michael Naura, Atilla Zoller) (Jost 2011, 3). Konzeptionell bevorzugen die kleinen Ensembles vor allem die Jazzstile Cool Jazz und Hardbop: Genutzt werden dabei Stilmittel ganz unterschiedlicher Provenienz, eine Form der Multistilistik,

in der eine Nummer wie das George Shearing-Quintett klang, eine andere Jump- oder Boogie-Elemente verarbeitete, in einer dritten Anleihen bei Artie Shaws *Grammercy Five* machte und in einer vierten die seinerzeit so beliebten barocken Fugati und sonstige kontrapunktisch organisierten Strukturen ins Spiel brachte. (Jost 2014, 3)

- 2) Die Ausrichtung der westdeutschen Amateurmusiker orientiert sich gerne an neotraditionellen Spielweisen, die meist als »klassischer« New-Orleans- oder Chicago-Jazz empfunden werden. Die Beliebtheit dieser Spielkonzeptionen verfestigt im Laufe der Dekade ein spezifisches

Repertoire; das Musizieren von Amateuren und semiprofessionellen Jazzmusikern in neotraditioneller Spielmanier wird unter dem stilistisch unscharfen Begriff Dixieland zusammengefasst.

- 3) Die Hinwendung der Fans zum Jazz und die Bildung gemeinschaftlicher Initiativen folgen unterschiedlichen stilistischen Vorlieben. Grob lassen sich drei Präferenzen im Zusammenhang mit dieser Musik ausmachen (Hoffmann 2000a): Die Ausrichtung an afroamerikanischen Vorbildern des traditionellen Jazz, die Orientierung an Big-Band-Konzepten und die Vorliebe für die modernen Stilistiken Bebop, Cool Jazz und Hardbop. Nach Taubenberger (2009, 182) unterscheiden sich die einzelnen Fangruppen nach »Bildungsstand und Intellekt«. Inwieweit das beginnende Club-Wesen (siehe unter Abschnitt 5) zu Beginn der Dekade stark von der westdeutschen Studentenschaft getragen wird, ist aufgrund der geringen Datenlage zur Personenstruktur der Hot- und Jazz-Initiativen jener Zeit abschließend nicht zu beurteilen.
- 4) Der Wunsch nach Anerkennung des Jazz (Hoffmann 2008) in der westdeutschen Gesellschaft motiviert Musiker, Journalisten und Fans, sowohl durch publizistische Formen (Arndt 2014) als auch durch die ideologische Abgrenzung gegenüber Tanzmusik und Schlager (Hoffmann 2000b), eine Profilierung und Aufwertung herbeizuführen.
- 5) Die rasante Ausbildung der Hot- und Jazzclub-Struktur (Hoffmann 1999a und 2003a) in Westdeutschland, mit eigenen Schallplatten-Abhörrunden, Vorträgen auswärtiger Experten und Bandprojekten nach dem Vorbild des Hot Club de France, schafft ein flächendeckendes Netzwerk für das aufstrebende Konzertwesen. Das Aufkommen von speziellen Festivalkonzepten wie das *Deutsche Amateur Jazzfestival* in Düsseldorf, neu entstehende Organisationsformen wie die *Deutsche Jazzföderation*

oder das Publizieren der Fachzeitschrift *Jazzpodium* zeugen von zahlreichen und bald unüberschaubaren Aktivitäten im westdeutschen Jazzleben.

Die vorgestellten fünf Aspekte bilden nur einen Ausschnitt der Themenvielfalt im westdeutschen Jazzleben jener Dekade. Während die gesellschaftliche Akzeptanz gegenüber dem Jazz im eigenen Lande wächst, werden bald vereinzelt Stimmen laut, die das Streben nach künstlerischer Selbstständigkeit und die Ausbildung eines eigenen »Jazz-Profiles« in der Bundesrepublik thematisieren (Hoffmann 1999a/2003a). Doch die Abhängigkeit vom US-amerikanischen Jazz-Kanon und all seinen nach Europa reichenden Strukturen lockert sich zunächst zögerlich. »1953 spielen die deutschen Musiker [...] durchaus individuelle Interpretationen ihrer musikalischen Vorbilder, bleiben dabei in Spiel wie Ästhetik einem epigonalen Amerikanismus verhaftet.« (Knauer 1996, 156) Erst in einem weiteren Schritt – in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre – wird der Wunsch nach ästhetischer Anerkennung durch die US-amerikanischen Medien offensichtlich.³ Vor allem sind es westeuropäische Improvisatoren, die diesen Prozess vorantreiben:

In der Befreiung von den traditionellen jazzmusikalischen Ordnungsprinzipien, von den harmonisch-metrischen Schemata und dem rhythmischen Regulativ des *beat*, begannen sich jüngere europäische Musiker gleichzeitig auch von dem quasi gesetzgeberischen Einfluss ihrer einstigen amerikanischen Leitbilder zu lösen. (Jost 1987, 11–12)

³ In der HR-Sendereihe JAZZ FÜR JUNGE LEUTE (ARD-Sendung am 11.08.1960) befragt Moderator Olaf Hudtwalker den AFN Kollegen Charly Hickman über seine Erfahrungen im Umgang mit europäischem Jazz in den USA. Hickman beklagt vehement die Ahnungslosigkeit der US-amerikanischen Jazzkritiker über die Situation des Jazz in Europa.

Diese verschieden gelagerten Formen der Abnabelung vom Mutterland des Jazz spielen in die Mechanik der westdeutschen medialen Jazzpräsentationen hinein. Zwar wird dieser Hergang gerne erst mit den Erfahrungen der europäischen Free-Jazz-Entwicklung in direkten Zusammenhang gebracht, die entsprechenden Strukturen entwickeln sich jedoch bereits nach 1955. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Konzeption des Jazzorchesters Edelhagen (1957 beim Westdeutschen Rundfunk), das sich aus wichtigen westeuropäischen Improvisatoren zusammensetzt und im neu geschaffenen Klangkörper der Big Band ein eigenes Repertoire entfaltet und pflegt. Diesen Balanceakt zwischen US-amerikanischer und europäischer Jazz-Wahrnehmung belegt der Hassert-Film mit seinen fünf visualisierten Band-Titeln.

2) *Zur medialen Situation in Hörfunk, Film und Fernsehen*

»Nach einer ziemlich wirren Übergangsperiode in den späten vierziger Jahren hat sich um 1950 die Situation des Jazz in Deutschland geklärt« (Dauer/Longstreet 1957, 170). Vor allem im Kontext der Hörfunk-Sendungen lässt sich an Dauers Ausführungen anknüpfen: Die medialen Präsentationsformen zum Thema Jazz gewinnen in jener Dekade im Bereich des öffentlich-rechtlichen Rundfunks an enormer Bedeutung. Die Hörfunk-Sendereihe *Der Jazz-Almanach* des NWDR, die im April 1948 beginnt, demonstriert anhand ihrer neunzig Manuskripte (Hoffmann 2008) die ausführliche Präsentation des US-amerikanischen Jazzrepertoires; aber schon hier taucht die Thematik der europäischen Jazzrezeption in immerhin elf Sendungen auf, darunter das organisatorische Konzept einer

westdeutschen Jazzclub-Einrichtung oder die Berichterstattung zu den Europa-Tourneen von Louis Armstrong (1949) und Duke Ellington (1950). Gleich mehrere Ausgaben des *Jazz-Almanach* thematisieren – mit dem Blick auf die organisierte westdeutsche Szene – die clubeigenen Positionskämpfe von Hot-Jazz-Anhängern, Swing-Fans und Modern-Jazz-Befürwortern. Hier ruft der Autor und Düsseldorfer Hot-Club-Präsident Dietrich Schulz-Köhn zu »Toleranz« (Schulz-Köhn 1949) und gegenseitigem »Respekt« (Schulz-Köhn 1950) auf. Die Manuskript-Sammlung des *Jazz-Almanach* verweist auf die Struktur der NWDR-Jazzsendungen im Zeitraum 1948–1952: Eine regelmäßige Jazz-Sendereihe ist von 1.00–2.00 Uhr am frühen Sonntagmorgen platziert. Dieser extremen Positionierung stehen ab 1953 die Sendezeiten des Süddeutschen Rundfunks (74 Stunden im Jahr) und des Südwestfunks (81 Stunden im Jahr) gegenüber.⁴ Die Auswertung der regelmäßigen Sendereihen ergibt für die ARD und alle Westberliner Sender 1955 einen Jahresmittelwert von 844 Stunden, der nur vier Jahre später (1959) auf insgesamt 1393 Stunden ansteigt.⁵ Die Vorschau auf regelmäßige Sendungen ausländischer Stationen erhebt für das Jahr 1955 ein jährliches Sendevolumen von 1204 Stunden, 1959 werden 1795 Stunden ausgestrahlt.⁶

⁴ Siehe die Programmdateien zu den Sendungen des SWF und SDR in *Jazz Podium* (1952), Nr. 12, S. 8–9 und *Jazz Podium* (1953), Nr. 1, S. 8.

⁵ Siehe Anon. 1955a und Anon. 1955b: Der Mittelwert von 844 Stunden Hörfunk für regelmäßige Jazzsendungen im Jahre 1955 basiert auf den Angaben für die ARD und weitere Westberliner Rundfunkanstalten. Der Mittelwert von 1393 Stunden Hörfunk für regelmäßige Jazzsendungen im Jahre 1959 basiert auf den Angaben für die ARD und weitere Westberliner Rundfunkanstalten (Vgl. Anon. 1959a). In der Tendenz bestätigen die Auswertungen der Jahre 1957 (654 Stunden im Jahr) (Vgl. Anon. 1957) und 1958 (693 Stunden im Jahr) (Vgl. Anon. 1958a) den skizzierten Trend für regelmäßige Jazzsendungen: Das heißt, die von *Jazzpodium* vorgenommene Auswahl berücksichtigt nur die Hälfte der sendenden ARD-Radiostationen in den Jahren 1957 und 1958.

⁶ Siehe Anon. 1955b: Der Mittelwert von 1204 Stunden Hörfunk für regelmäßige Jazzsendungen im Jahre 1955 basiert auf den Angaben für die von *Jazzpodium* ausgewählten ausländischen Sender; der Mittelwert von 1795 Stunden Hörfunk für

Diese Datenlage umschreibt, bei aller Schwierigkeit ihrer Dokumentation (siehe Fark 1971, 187), eine enorme Popularisierungswelle im Hörfunk-Bereich, die sich institutionell mit der Gründung von mehreren Jazzredaktionen oder Klangkörpern innerhalb der ARD (u. a. Orchester Edelhagen beim SWF/WDR, Orchester Lehn beim SDR; HR-Jazzensemble) niederschlägt. Vor allem stützt der flächendeckende Ausbau von UKW-Sendestrukturen, die in weit besserer Qualität Programm ausstrahlen können, die quantitative Ausweitung spezifischer Jazz-Sendungen. Somit kommt die neue Perspektive der visuellen Orientierung für die Darstellung des Jazz nicht wirklich überraschend. »Der sich in den fünfziger Jahren vollziehende Wandel im allgemeinen Verständnis und in der Wertung des Jazz spiegelt sich also, wenngleich weniger deutlich als im Hörfunk, auch im Fernsehen« wider. (Fark 1971, 190)

Alle hier vorzustellenden westdeutschen Bilddokumente erscheinen (meist) im letzten Drittel des Jahrzehnts; es werden in jenem Zeitraum ganz unterschiedliche Formate produziert, die Jazz visualisieren. Ein kurzer Überblick mag diese Vielfalt auffächern, auch um die Eigenschaften des Hassert-Films besser einordnen zu können. Die Unterscheidung in Film- und Fernseh-Anfertigungen dient dabei sowohl der produktionsästhetischen als auch der inhaltlichen Darstellung. Die beiden Kurzfilme JAZZ – RHYTHMUS DER ZEIT (BRD 1956) und PRÄLUDIUM IN JAZZ (BRD 1957) entstehen in zeitlicher Nähe zur Band-Darstellung Edelhagens. Zwei bedeutende Protagonisten der damaligen Jazzszene, die Pianisten Wolfgang Lauth und George Maycock, werden mit ihren Improvisationskonzepten vorgestellt. Der starke didaktische Anschein des 1957 mit dem Deutschen

regelmäßige Jazzsendungen für das Jahr 1959 (Vgl. Anon. 1959a) basiert gleichfalls auf den Angaben für die von *Jazzpodium* ausgewählten ausländischen Sender.

Kurzfilmpreis in Silber ausgezeichneten Films JAZZ – RHYTHMUS DER ZEIT beruht auf informativen Texteinblendungen zum improvisatorischen Geschehen. Regisseur Georg Thiess vermischt die Darstellung improvisatorischer Momente der Chic-Combo mit assoziativen Alltagsmotiven, die sich aus der Thematik der einzelnen gespielten Titel ergeben. Die vier Musikstücke sind mit dem Hinweis auf den Kurzfilm zudem als Single-Platte erschienen (Philips Klingende Kostbarkeiten 423192 BE). Wulff sieht in diesem Kurzfilm sogar eine »Enzyklopädie der photographisch-filmischen Stile der Zeit« (Wulff 2014b). Die Ähnlichkeit der formalen Anlage mit dem Paramount Music Short SYMPHONY IN BLACK von Duke Ellington (USA 1935) ist dabei überraschend. Die musikalische Motivlage dient auch bei PRÄLUDIUM IN JAZZ als Ausgangspunkt: Bildthematisch werden Architekturen des Barock und der neuen Sachlichkeit mit den imitatorischen Klängen des Wolfgang-Lauth-Quartetts unterlegt. Die Adaptionen der Kompositionen Johann Sebastian Bachs zeigen Parallelen zu den Konzepten des US-amerikanischen Modern Jazz Quartet. Die beiden Architekturstile verdeutlichen hier die musikalischen Gegensätze: Barocke Kompositionsverfahren und improvisatorische Varianz werden im Spielmodell des Lauth-Quartetts zusammengeführt.

Im Kurzfilm wird neben der Quartett-Besetzung ein Oktett vorgestellt.

Photographisch gesehen ist der Film sehr gut – seine Darstellung von Hochhauswänden, einem stillen Parkweg und Ähnlichem zur Musik des Oktetts macht nachdenklich und lässt den Zuhörer durch die verschiedenen möglichen Gedankenverbindungen sozusagen ›mitimprovisieren‹. (Anon. 1959c, 4100)

Diese Kurzfilme – auch der früher produzierte Film JAZZ – GESTERN UND HEUTE (BRD 1954) – beschreiben musikalische Konzepte und kontrapunktieren sie mit assoziativen Bildfolgen. Darüber hinaus vermitteln sie ein eher distanzierendes Bild der agierenden Berufsmusiker, von denen eine verschwindend kleine Zahl in (West-)Deutschland arbeitet. Nur am Rande tauchen die Spielstätten dieser improvisierenden Musiker auf, Jazzclubs und Jazzkeller, die »seinerzeit einen unverzichtbaren Bestandteil des urbanen nächtlichen Amüsierbetriebes« bilden und »sich im Laufe der 1950er Jahre zur wichtigsten ökonomischen Basis des freischaffenden Jazzgewerbes« (Jost 2014, 1) entwickeln.

Als Gegenwelt zu den aufgeführten Kurzfilmen bieten die Inszenierungen der Jazzmilieus in Schlager-, Musik-, Operetten- und Revuefilmen (Wulff 2014a) eine breite thematische Palette: Jazz als Kulmination »klassischer« Werkbearbeitung (WEHE, WENN SIE LOSGELASSEN, BRD 1958); Jazz als musikpädagogisches Hilfsmittel (LIEBE, JAZZ UND ÜBERMUT, BRD 1957); Jazz als autonome Jugendkultur (DIE GROSSE CHANCE, BRD 1957); Jazz als Revueunterhaltung (WENN FRAUEN SCHWINDELN, BRD 1957); Jazz als Identifikationsmusik gegenüber anderen Musikformen wie etwa der Volksmusik (WEHE, WENN SIE LOSGELASSEN) oder der aufkommenden Rockmusik (UND NOCH FRECH DAZU, BRD 1959). Für Alfons Dauer sind diese Spielfilme »Abfallprodukte des Jazz-Idioms« (Dauer/Longstreet 1957, 170; siehe auch Weihsmann 1988, 597), dabei vermitteln sie eine beachtliche Vielfalt der Motive und überaus unterhaltsame Perspektiven, in denen der Jazz als Milieuhintergrund dient (Hoffmann 2002). Gerade diese unterhaltende Funktion der Filme konterkariert offensichtlich das Bestreben von Aktivisten, den Jazz als eine seriöse Musikform in der Bundesrepublik zu etablieren. Wie wenig Toleranz gegenüber jenen Jazzaktivitäten

beispielsweise im Bundesland Nordrhein-Westfalen herrscht, zeigt die in der Mitte der Dekade beginnende Klagewelle von Konzertveranstaltern und Festivalorganisatoren gegen die ablehnenden Entscheidungen des Kultusministeriums bezüglich der »Beantragung einer Vergünstigungssteuerermäßigung-Begutachtung« (Hoffmann 2003b, 29). Jazz-Konzerte und ihre Ausrichter werden bis weit in die 1960er Jahre mit der geringsten Steuervergünstigung im Veranstaltungswesen bedacht, da laute Begeisterungsrufe und Tanzbewegungen des Publikums während eines Konzertes dem Anspruch einer »kulturell besonders wertvollen« Veranstaltung in den Augen des NRW-Kultusministeriums nicht entsprechen.

Wie schwierig eine solche Trennlinie zwischen kulturellem Anspruch und Unterhaltung zu ziehen ist, belegt der Blick auf die Fernsehproduktionen des Westdeutschen Rundfunks in jener Zeit. Mit der Institutionalisierung des Edelhagen-Orchesters 1957 beginnt nicht nur eine umfangreiche Big-Band-Produktion für den Hörfunk (bis 1972), das Orchester wird auch zunehmend für Fernseh-Unterhaltungsproduktionen des NWRV Köln eingesetzt. Die Unterhaltungsformate sind dabei recht unterschiedlich: Spiel- oder Rateshows, Revue- und Varieté-Auftritte sowie Begleitung von Ballett-Formationen; das Orchester tritt beim COCKTAIL MIT CHRIS HOWLAND (BRD 1958), VARIÉTÉ IM APOLLO (BRD 1959), ZEITVERTREIB (BRD 1959) und in der von Joachim Fuchsberger moderierten Sendung NUR NICHT NERVÖS WERDEN (BRD 1960) auf. Diese und weitere Bilddokumente bieten reichlich Material für die Analyse der Entertainment-Formen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen. Hervorzuheben ist das sechsminütige Auftreten bei der *Weltreise des armen Gigolo* im Düsseldorfer Apollo; hier werden die Reisesstationen Wien, Budapest, Sofia,

Konstantinopel, Ankara und Teheran parodistisch porträtiert und mit entsprechend banalen Soundklischees verkörpert.

Diese Welt der Shows deckt sich kaum mit den Erwartungen des westdeutschen Jazzpublikums, das auf ihrer Suche nach Authentizität auch die Visualisierung des Jazz begrüßt. Den »optischen Eindruck als Erweiterung der akustischen Aufnahme« zu nutzen, erscheint als ein faszinierender Ansatz. Die Möglichkeit der Beobachtung des Improvisierenden, seine »innere Anspannung« (Anon. 1959c, 4100) zu spüren und die Entstehung des künstlerischen Prozesses im Bild mitzuerleben, dies fordern die Zuschauer und Jazzfans. Diese neue visuelle Perspektive wird vor allem in zwei Sendereihen der ARD angeboten: JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN und JAZZ FÜR JUNGE LEUTE öffnen im Jugendprogramm der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten Südwestfunk und Hessischer Rundfunk eine Informationsgelegenheit für heimische Jazzszenen. Von der Regelmäßigkeit der Jazz-Sendestruktur im Hörfunk weit entfernt, findet JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN⁷ mehrmals im Jahr statt, konzipiert und moderiert von Joachim Ernst Berendt. Nach der Erstausgabe dieser Sendereihe am 11. Januar 1955 vermitteln die regelmäßigen Ausgaben über Jahre einen guten Überblick zu verschiedenen Themen, beispielsweise die Preisträger-Konzerte der Deutschen Amateur-Jazzfestivals 1957 und 1958 oder der Auftritt des Modern Jazz Quartet im Fernsehstudio des SWF. Einen ähnlichen medialen Vermittlungsansatz entwirft der Hessische Rundfunk; vermutlich im März 1959 (Anon. 1959c, 4100) beginnt die von Olaf Hudtwalker moderierte Sendereihe JAZZ FÜR

⁷ Für die SWF-Sendereihe *Jazz – gehört und gesehen* liegen folgende Sendedaten für den untersuchten Zeitraum vor: Folge 1: 11.05.1955, Folge 2: 16.03.1955, Folge 8: 09.08.1958, Folge 9: 25.10.1957, Folge 10: 11.02.1958, Folge 11: 10.11.1958, Folge 12: 13.12.1958, Folge 13: 02.03.1959, Folge 14: 30.10.1959.

JUNGE LEUTE:

Die Sendung bestand in der Regel aus einigen live im Fernsehstudio eingespielten Titeln, etwa von Formationen um Albert Mangelsdorff, Joki Freund, Günther Kronberg, Emil Mangelsdorff, Hans Koller, Pepsi Auer, Klaus Doldinger, Fritz Münzer, Michael Naura, Gunther Hampel und anderen, die von Interviews mit Musikern und kurzen Gesprächen mit einigen im Studio anwesenden Zuschauern aufgelockert wurden. (Schwab 2004, 274)

Beide Sendereihen offerieren den US-amerikanischen, vor allem aber den westeuropäischen Berufsmusikern der verschiedenen Ensembledtypen eine durchaus akzeptable mediale Plattform. Hinzu kommen hier die jährlichen Poll-Gewinner, die in speziellen Session-Besetzungen, den All Star Bands, konzertieren, sowie die Auftritte der Preisträgergruppen von Amateurfestivals. Somit werden sowohl neue Gruppen für das Fernsehen zusammengestellt als auch über bestehende Formationen und ihre Auszeichnungen ausführlich berichtet. Trotz aller bloß punktuellen Präsenz im Jazzgeschehen bieten beide Jazz-Reihen einen immensen Fundus für die Dokumentation improvisierter Musik der Bundesrepublik. Ein Fernsehdokument, das aus der Formatierung dieser Sendereihen herausragt, ist die von Regisseur Günther Hassert 1957 für den Westdeutschen Rundfunk konzipierte Visualisierung einiger Titel des neuen Edelhagen-Repertoires. Erhalten sind fünf Big-Band-Titel und ein atmosphärischer Einstieg, bei dem die Bandmitglieder im Stimmzimmer ihre Instrumente vorbereiten. Das aufgeführte Repertoire scheint identisch mit der Auswahl der Kompositionen und Arrangements, die das Jazzorchester zum Auftakt der Produktionen für den Hörfunk eingespielt hat; so konnte die Francy-

Boland-Komposition *Elmo*, die ohne Tonspur archiviert war, durch die Hörfunk-Fassung wieder mit Musik unterlegt werden. Diese aktuelle Vertonung greift auf ein Verfahren im Kontext der Soundie-Produktion zurück: Nach den Tonaufnahmen wird die visuelle Komponente erstellt, die Künstler imitieren den Gestus der Improvisation auf ihren Instrumenten. Hassert greift in dieser Fernsehproduktion auf die Bildtraditionen der US-amerikanischen Musical Shorts (Hoffmann 2012) zurück, vor allem die visuellen Konzepte der 1930er Jahre werden von ihm in eine moderne Bildsprache transformiert, indem die Bild-Akzentuierungen den vorgegebenen formalen Strukturen der musikalischen Abläufe folgen (Hoffmann 2014). Eine ähnliche Bildsprache bietet die Studioproduktion des belgischen Fernsehens »Free and Easy« von Quincy Jones und seiner Big Band im Jahre 1960.⁸

Die starke mediale Entwicklung der westdeutschen Hörfunk- und Fernseh-Jazz-Reihen, die sich innerhalb der 1950er Jahre vollzieht und hier nur mit wenigen Beispielen umrissen wird, soll im Folgenden anhand des Arbeitsprofils von Kurt Edelhagen erneut reflektiert werden. Denn seine Jazzorchester-Tätigkeiten beim Südwestfunk und der Wechsel zum Westdeutschen Rundfunk vermitteln nur skizzenhaft den Querschnitt der Bandleader-Arbeit jener Dekade. Im Anschluss soll die visuelle Konzeption des Hassert-Films ausführlich erörtert werden.

⁸ Siehe Quincy Jones and Big Band: Free and Easy-Tour. Studioproduktion, Belgisches Fernsehen RBTF JAZZ POUR TOUS Februar 1960, Jazz Icons TDK DVWW-JIOJ 2006.

3) »Der Jazz-Kapellmeister Kurt Edelhagen«

»Bis die Lippen bluten« lautet im Herbst 1952 die martialische Unterzeile der Titelgeschichte »Der Jazz-Kapellmeister Kurt Edelhagen« im Hamburger Nachrichtenmagazin *Der Spiegel*. Dabei fängt die andere Überschrift des Titelblatts (Anon. 1952a, Titelblatt) vortrefflich die aufgezeigte Widersprüchlichkeit der diversen Strömungen im westdeutschen Jazz ein: »Eisgekühlter Hot«. Sie illustriert einerseits die Formen im neu aufkommenden Cool Jazz der frühen 1950er Jahre, verweist andererseits auf die entwickelten Strukturen westdeutscher Hot-Clubs mit ihrer in traditionellen Stilen aufspielenden Amateurmusikerschaft, die mit Begeisterung und Ausschließlichkeit die historischen Aufnahmen afroamerikanischer Künstler nachahmen und den schwarzen authentischen Jazz imitieren. Vervollständigen wir diese Überschrift, dann deutet der Kapellmeister auf die Funktionalität im Unterhaltungsmusikmetier hin, die der Kern der Dichotomie westdeutscher Szenen ist: Hier die Suche nach eigener Kreativität – eingefangen in neuen Bandkonzepten und stilistisch weiterführenden Improvisationen – und dort die Alltäglichkeit des Entertainment-Betriebes, die jede Form der Individualität von Sound und Konzept zugunsten der Produktion einfacher melodischer und harmonischer Strukturen ablehnt. »Unser Geschäft ist Tanzmusik«, zitiert das Nachrichtenmagazin den Bandleader Kurt Edelhagen, »von der Tanzmusik müssen wir leben, damit wir Jazzmusik spielen können.« (Anon. 1952a, 28) Ein Kennzeichen verbindet die getrennten Areale von Jazz, Tanzmusik und später den Spielfilmmusiken: Es ist die ausgiebige Orchesterschulung und – daraus resultierend – der hohe, austrainierte Ensemblestandard, der die Edelhagen-Aufnahmen auszeichnet und aus dem Gros der westdeutschen

Big Bands stark hervorhebt.

Die Musik des Edelhagen-Orchesters brachte wie kaum eine andere die ideologischen Grundmuster jener Jahre nach 1950 zum Ausdruck: Disziplin, Präzision und Effektivität, Tugenden also, die man hierzulande gerne als ›typisch deutsch‹ apostrophierte und die vorzüglich in die auf Leistung gepolte Szenerie unseres Wirtschaftswunderlandes passten. (Jost 2011, 3)

Für Jost gehört die Arbeit des Bandleaders schon vor dem Beginn der Dekade zu den wenigen in ganz Europa zu beachtenden Big Bands. Auf Orchesterdrill und exzessives Proben angesprochen, wird auch im Nachhinein der Stolz des Bandleaders auf seine »Tugenden« offensichtlich:

Präzision heißt ja bei mir nicht, dass ich mich bewerbe, gemeinsam im Verein mit Krupp das Präziseste herzustellen, sondern dass ich einen gewissen Ausdruckswillen habe und dass ich diesen Ausdruckswillen so bis ins Letzte gehend versuche zu realisieren, wie es nur überhaupt möglich ist. (zit. nach Hoffmann 1999b, 356)

Die Äußerung Edelhagens entsteht nur kurze Zeit nach der überaus erfolgreichen Orchesterreise 1964 in die UdSSR. Die umfangreiche und disziplinierende Orchesterschulung wird bald ein Markenzeichen der Edelhagenschen Arbeit. In dieser Dekade arbeiten Bandleader und Orchester bereits bei drei westdeutschen Rundfunksendern: beim AFN in Frankfurt am Main 1948, beim Bayerischen Rundfunk in Nürnberg 1949 und ab 1952 beim Südwestfunk in Baden-Baden. Im April 1957 beginnt seine Tätigkeit beim Westdeutschen Rundfunk in Köln und endet im Jahre 1972.

Neben den Titelbildern zahlreicher US-amerikanischer Jazzmusikerinnen und Jazzmusiker feiert das *Jazzpodium* 1955 »den westdeutschen Jazzmusiker« Kurt Edelhagen anlässlich seines zehnjährigen Bandleader-Jubiläums:

Dieses Ziel konnte nur durch harte Arbeit erreicht werden, der so manch andere Band aus Bequemlichkeitsgründen aus dem Wege ging. Unbeirrbar verfolgte Edelhagen die selbstgestellte Aufgabe, suchte sich weiterhin geeignete Musiker, mit denen er seine Band ergänzen konnte, und hatte durch intensive Probenarbeit bald einen Klangkörper geschaffen, der aus dem Gros der zu jener Zeit recht zahlreichen Club-Bands herausragte und die Aufmerksamkeit der Fachleute auf sich zog. (Anon. 1955, 4)

Im März 1954 beginnt eine neue wöchentliche Sendereihe des Südwestfunks: *Jazztime Baden-Baden* (Südwestfunk 1954, 21), und bei der Präsentation größerer Jazzensembles setzt Redakteur Joachim Ernst Berendt auf das Hausorchester des Senders. Schon im Januar und März des darauf folgenden Jahres wird die Edelhagen-Formation in den beiden ersten SWF-TV-Folgen von JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN auftreten (siehe auch Fark 1971, 190).

Einen besonderen Aufschwung bedeutete es dann für Kurt Edelhagen, als er einen Ruf des Südwestfunks Baden-Baden erhielt, wo dem Orchester durch die Bemühungen Joachim Ernst Berendts ein Betätigungsfeld eröffnet wurde, das den Wünschen Edelhagens in weitestem Maße entgegenkam: konnte er dort doch seine Ziele im Hinblick auf den Jazz in idealer Weise verfolgen. [...] In der »Jazztime Baden-Baden« des Südwestfunks hat Kurt Edelhagen die Möglichkeit, die Resultate seiner mit Liebe und Energie verfolgten Arbeit auf dem Gebiet des Jazz von heute einem großen Publikum vorzustellen. (Anon. 1955, 4)

Die Kopplung aus Orchesterarbeit und stetiger medialer Präsenz im öffentlich-rechtlichen Rundfunk und Fernsehen, den zahlreichen Einspielungen für die Tonträgerindustrie (Edelhagen 2003) sowie einer ausführlichen Tourneetätigkeit in Westeuropa festigen bis zur Mitte der 1950er Jahre den internationalen Ruf der Edelhagen-Band. Auch US-amerikanische Big-Band-Hörer sammeln entsprechende Einspielungen, verweisen aber auch auf die Vorbildfunktion der Kenton-Formation für das westdeutsche Orchester.

There is no doubt of the tremendous influence that Stan Kenton has had on the musical scene abroad. Kurt Edelhagen [...] has absorbed much of this musical heritage but [...] he has added his own touches to give it a slightly different flavour rather than just a carbon copy. [...] Edelhagen is one of the few leaders abroad whose fame has spread beyond the borders of his own country. (Edelhagen 1955/56)

Mit dem Weggang nach Köln zerbricht diese wegweisende und synergetische Kooperation zwischen Edelhagen und Berendt. Dessen Versuch, den amerikanischen Bandleader Eddie Sauter in Baden-Baden nach Edelhagen zu platzieren, scheitert. Gleichwohl lassen sich ähnliche Mechanismen medialer Positionierung wie bei Edelhagen nun bei Sauter-Konzerten nachweisen (Leyh 1957, 10) – so tritt etwa das Orchester in der 9. Folge von JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN auf. Nach einem Jahr der Zusammenarbeit aber geht Eddie Sauter in die USA zurück. Sein Vorgänger Edelhagen hingegen fügt der durchaus vergleichbaren Orchesterarbeit beim Westdeutschen Rundfunk zwei weitere Arbeitsfelder hinzu:

1. Das ab der zweiten Hälfte der 1950er Jahre für Edelhagen und sein Orchester überaus lukrativ erscheinende Produktionssystem der

westdeutschen Filmindustrie eröffnet dem Bandleader wie seinen zahlreichen Musikern bald enorme Verdienstmöglichkeiten (siehe Wulff 2014a, Eintrag Edelhagen).

2. Die Etablierung eines »Jazz-Informationskursus« an der Kölner Musikhochschule richtet den Blick auf die Entwicklung und Ausbildung einer künftigen Jazzszene (Hoffmann 2008, 226). Viele von Edelhagens Bandmitgliedern bilden 1958 den Lehrkörper des anstehenden Studienganges Jazz.

Diese Investition in eine kreative Zukunft und eine kommende Generation von Jazzmusikern deutet sich bereits im *Spiegel*-Text von 1952 an; Edelhagens Hinweis auf die Ausformung eines autonomen »europäischen Jazz-Stils« ist mit dem trotzigem Kommentar verbunden: »Die Jazzmusik ist nicht Angelegenheit der Amerikaner allein« (Anon. 1952a, 29). Auf dem Weg zu einer stilistischen Eigenständigkeit Europas sieht Wolfram Knauer »fast alle [...] modernen [west-]deutschen Combos«, die »durchaus [...] in der Lage [waren], mit den musikalischen Vorbildern eigenständig umzugehen und keine bloße Stilkopie zu liefern« (Knauer 1996, 146). Ähnlich argumentieren die Liner Notes zum Sampler *Cool Jazz – Made in Germany* (Jazz Realities JR-001), der Aufnahmen der Jahre 1954/55 beinhaltet.

Das stilistische Profil eines westeuropäischen Cool Jazz, das für einige Momente in Einspielungen von Jutta Hipp and her Combo (1954), Hans Koller New Jazz Stars (1954), dem Bill Grah Trio (1954), dem Hans Koller Quartet (1955) und Attila Zoller (1955) hörbar wird, verliert mit zunehmender Stärke der neuen stilistischen Ausrichtung, dem US-amerikanischen Hard Bop, an Substanz und Kontur. Die Orientierung des Edelhagenschen Jazzorchester-Repertoires festigt sich erst mit der

Entwicklung des Ensemblekonzeptes beim Westdeutschen Rundfunk. Für den Tenorsaxofonisten Kurt (Bubi) Aderholt, der den Bandleader über Jahre schon vor dem Wechsel nach Köln in verschiedenen Formationen begleitet hat, erreicht Edelhagen erst in Köln seine stilistische Eigenständigkeit und ein erkennbares Repertoire-Profil:

Wie das in Deutschland so ist, so ein Orchester fand nie seine eigene Linie. Da hieß es vom Publikum: »Spiel doch mal *Skyliner*, oder spiel doch mal wie Glenn Miller, oder mach doch mal Kenton!« Da ist keiner auf die Idee gekommen, zu fragen: Spiel doch mal wie Edelhagen. Aber, die Repertoirelinie dieser Band – wie man sie [als definiertes Band-Repertoire] von Basie und Kenton her kennt –, die ist erst hier in Köln entstanden durch die ständige Arbeit einiger erstklassiger Arrangeure. (zit. nach Hoffmann 1999, 355)

Und der Arrangeur und ehemalige WDR-Big-Band-Leader Jerry van Rooyen verstärkt diesen Anspruch einer eigenen musikalischen Identität des Orchesters:

Edelhagen wollte mit seiner Kölner Band nicht mehr amerikanische Orchester kopieren, denn er war hier immer auf der Suche nach Arrangeuren: Sein Trompeter Jimmy Deuchar hat viel für ihn geschrieben, Francy Boland, Rob Pronk, später Bora Rokovic, die arrangierten nicht wie amerikanische Musiker. (zit. nach Hoffmann 1999, 355)

Wie bei seiner Arbeit beim Südwestfunk trifft Edelhagen auch beim WDR auf eine ähnliche mediale Vermittlungsstrategie: Das Jazz-Profil der Edelhagen-Aufnahmen wird im Gegensatz zum Tanzorchester-Repertoire

auf Schallplatte hauptsächlich über den öffentlich-rechtlichen Rundfunk ausgestrahlt. Wieder ist die Rundfunk-Arbeit Ausgangspunkt und Vermittlungsplattform für einen Orchesterklang, der bald internationale Aufmerksamkeit erzielt. So erinnert sich der ehemalige Bassist der WDR Big Band, Jean Warland: »Langsam gewöhnten wir uns daran, die Sendung des WDR in Brüssel regelmäßig zu hören, denn da spielte eine europäische Band, wie es vorher noch keine andere zu hören gab«. (Hoffmann 1999, 354)

Wie »europäisch« die Arbeit des Orchesters mit seinen über 3200 WDR-Einspielungen ist, die bis 1972 entstehen, kann an dieser Stelle nicht erörtert werden. Aber das – für das Fernsehen – in Szene gesetzte Repertoire der ersten Arbeitswochen bietet einen guten Einblick in die Anfänge des Edelhagen-Konzeptes beim Westdeutschen Rundfunk.

4) *Der Hassert-Film: Der »westdeutsche« Jazz-Film*

Mit der ersten Fernsehproduktion des Orchesters beim Westdeutschen Rundfunk entsteht ein Bilddokument, das bereits die wenige Wochen zuvor beginnende Hörfunk-Aufnahmetätigkeit in Studio 7 dokumentiert. Die fünf für die TV-Sendung am 13.06.1957 in der ARD ausgestrahlten Arrangements geben bezüglich der Unterschiedlichkeit des Repertoires auf den ersten Blick verschiedene Orientierungspunkte: einerseits arrangierte klassische US-amerikanische Song-Kompositionen für die Big Band, andererseits drei Jazzkompositionen, die aus dem direkten Edelhagen-Umfeld stammen. Der aus Bayern stammende Arrangeur Heinz Kiessling und der belgische Pianist Francy Boland werden über viele Jahre für die

Formation beim Westdeutschen Rundfunk schreiben; besonders gilt dies auch für den schottischen Trompeter Jimmy Deuchar. Bei genauerem Hinsehen aber erscheint das Repertoire aus Europa stark an den Vorbildern aus den USA ausgerichtet. Die formale Anlage der Titel *Tubbus* (Deuchar), *Fünf Snobs* (Kiessling) und *Elmo* (Boland) offenbart die Verwendung aktueller oder historischer Vorlagen aus den USA:

- Harmonisch und strukturell ist *Tubbus* in seiner 32-taktigen A-B-A-C-Form an klassische Bopthemen wie jene von Sonny Rollins angelehnt.
- Der Titel *Elmo*, der ein ausführliches Posaunensolo des belgischen Instrumentalisten Christian Kellens beinhaltet, ist ein klassischer zwölftaktiger Blues.
- Kiesslings *Fünf Snobs* zeigen die stärkste Übernahme eines US-amerikanischen Modells; gleich mehrere ausgedehnte Passagen wie die verwendete Satztechnik für die Sectionfeatures belegen u. a. die Anlehnung an Jimmy Giuffres Komposition *Four Brothers*.

Zwei direkte Kompositionsübernahmen aus den USA erreichen in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre trotz ihres historischen Materialbestands eine gewisse Popularität:

- *Avalon*, komponiert 1920, wird durch den Spielfilm THE BENNY GOODMAN STORY (USA 1956, Valentine Davies) wieder entdeckt;
- die Kenny-Dorham-Komposition *Prince Albert* macht 1955 Schlagzeuger Art Blakey und seine *Jazz Messengers* bekannt; sie basiert auf der Form A-B-C-A.

Die Übernahme der formalen Strukturen aller fünf Titel basiert – trotz europäischer Titeloptik – auf US-amerikanischen Mustern. Da hier verschiedene stilistische Modelle wie Blues, Swing, Cool oder Hard Bop Verwendung finden, gleichen sich die Orchester-Arrangements diversen Vorlagen klangtechnisch an. In der Bilderfolge der Hassert-Produktion werden die Strukturen der Kompositionen, fußend auf musikalischen Formteilen, durch Bildschnitttechniken markiert und positioniert. Damit übernimmt der WDR-Regisseur ein klassisches Gestaltungsmittel der US-amerikanischen Musical Shorts, die über eine eigene Bildtradition verfügen (Hoffmann 2012 und 2014). Diese meist zehnmütigen Kurzfilme fassen dabei verschiedene Titel wie heutige Videoclips zusammen. Herrschen in den frühen Musical Shorts (nach 1926) vor allem die Totalen und Halbtotale vor, so verändert sich die Bildperspektive bei den Swingaufnahmen (ab 1932) beträchtlich, und die Detail- und Großaufnahme hebt den jeweiligen Protagonisten in den Vordergrund. Als ein Modell der Musical-Short-Bebilderung in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre dient der Klarinettist Artie Shaw mit seinem Orchester im Vitaphon-Short B 214, produziert 1938 in New York. Dort treten zwei visuelle Faktoren in den Vordergrund: Die Groß- und Detailaufnahmen bleiben dem Solisten und Bandleader Artie Shaw vorbehalten, zudem wird der Orchesterkörper nicht mehr in der Bandstand-Situation nur zentral von »vorne« abgebildet. Die Bläsesätze und die Rhythmusgruppe bilden weiterhin einen quadratischen Block, der erstmals auch von den Seitenflügeln her eingesehen wird. Damit zeigt sich das Orchester im Raum und in einer hoch auftürmenden Kulisse.

Günther Hassert und Kurt Edelhagen gehen 1957 noch einen Schritt weiter. Zwar übernehmen sie einige Bild-Konventionen der Musical Shorts, so die Position des Klangkörpers im Raum und die zentrale Achse zwischen

Bandleader und Orchester. Gleichzeitig vermitteln diese Studioaufnahmen auch eine Art Gegenposition zu bisherigen Darstellungsformen, vor allem zu den Soundie-Produktionen der 1940er Jahre.

Die Platzierung des Edelhagen-Orchesters erfolgt in zwei Rechtecken, die in einem Winkel von 135 Grad zueinander angeordnet sind. Im linken Rechteck spielen erhöht die Rhythmusgruppe und davor die fünf Saxofonisten. Das zweite Rechteck bietet Platz für den höher sitzenden Trompeten-Satz, davor ist der Posaunen-Satz positioniert. Aus diesem schematischen Aufbau fällt ein wenig die Position des Schlagzeugs heraus, das den entstandenen Winkel zwischen den beiden Rechtecken im hinteren Raum ausfüllt. Die Gruppierung in zwei Rechtecke verteilt also das gesamte Orchester auf einer größeren Grundfläche und vermeidet dadurch die Bildung eines einzigen Ensembleblocks, vor dem der Bandleader agiert. Mit den beiden Rechtecken entstehen also gleich zwei »zentrale« Plätze für Solisten oder Instrumentalkombinationen vor den jeweiligen Bläusersätzen. Hassert unterbindet mit diesem Orchesteraufbau den einen umfänglichen Bildausschnitt, der alle musizierenden Ensemblemitglieder »auf einen Blick« einfängt. Vielmehr ersetzt er den frontalen Blick auf das Orchester durch zwei häufig verwendete Sichtachsen, die quer über beide Rechtecke verlaufen und den gesamten Orchesterapparat einfangen. So imitiert er einerseits den Blick des Pianisten auf die beiden gegenüberliegenden Bläusersätze (Trompeten und Posaunen), andererseits schauen die erhöht sitzenden Trompeter ihrerseits auf die Spielroutinen der Rhythmusgruppe. Da Hassert die Musik der Edelhagen Big Band strukturiert präsentieren möchte, übergeht er so eine bekannte standardisierte Einstellung bei der Dokumentation musizierender Großgruppen.

Zweifellos bildet das musikalische Ausgangsmaterial die Grundlage für das Visualisierungskonzept, d. h. die Abfolge der gespielten Choruse bietet den Rahmen für die detaillierte Übersetzung der Bildschnittfolgen. Wie beim Musical Short bestimmen die musikalischen Formteile die Schnittfolgen: So bietet die Kiessling-Komposition *Fünf Snobs* eine interessante Visualisierung großformatiger Ensembles. Die vorhandenen 20 Formteile werden durch 14 Bildschnitte oder Bildimpulse (Beginn von Kamerafahrten an Musikern vorbei bzw. Fahrten auf Musiker zu) markiert. Hier ist die kameratechnische Abbildung ausgereifter und zeigt ein erweitertes Bildvokabular. Die vier Choruse, die in der Reihung Tutti-Soli-Tutti erscheinen, werden unter drei entsprechenden visuellen Aspekten verarbeitet:

- So zeigt der Regisseur im ersten Chorus das Orchester mit seinen verschiedenen Bläsesätzen; diese sind miteinander verknüpft durch lange Kamerafahrten an den einzelnen Satzgruppen entlang.
- Groß- und Detailaufnahmen wählt Hassert für die Soli der Saxofone im zweiten und dritten Chorus. Nach der horizontalen Kamerabewegung der Fahrten im ersten Chorus entsteht jetzt der vertikale Blickwinkel und die stark fokussierte Bildfolge auf den Improvisierenden und sein Instrument.
- Im abschließenden vierten Chorus wird zwar die musikalische Mechanik des ersten Chorus wiederholt, der Blickwinkel dazu aber beträchtlich ausgeweitet. Nun visualisiert der Regisseur das Geflecht der instrumentalen Stimmführungen, indem er mittels einer enormen Tiefenschärfe mehrere Musizierende in einem Fokus in Beziehung setzt und so miteinander verbindet: Die visuellen Bezüge folgen der klingenden Struktur des Arrangements bis ins Detail. Dabei fällt die

geringe Bildpräsenz des Bandleaders auf, der lediglich im letzten Chorus mit wenigen Impulsen die Routine des Orchesters unterstützt.

Das Visualisierungskonzept der *Fünf Snobs* lässt sich im Bezug auf seine Formteil-Struktur auch bei den anderen Titeln der Hassert-Produktion nachweisen. Die Deuchar-Komposition *Tubbus* besteht aus 23 Formteilen, davon werden 12 durch Schnitt, Kamerafahrt oder Schwenk markiert; bei *Elmo* werden von 18 Formteilen 10 gekennzeichnet; bei *Prince Albert* kommen bei 21 Formteilen 10 markierte vor und *Avalon* besteht aus 17 Formteilen, wovon 12 gekennzeichnet sind.

Alle fünf für das Fernsehen produzierten Orchestertitel zeigen konsequent die Übernahme der Bildtradition der US-amerikanischen Musical-Shorts. Aber Hassert entwickelt eine aus wiederkehrenden Motiven konzipierte Bildsprache, die weit über den visuellen Kontext der Musical Shorts hinausgeht:

- a) Eine neue »Perspektive« entsteht durch die Übertragung des Filmkonzeptes in ein Fernsehformat. Auffällig ist die verwendete, enorme Lichtmenge, mit der das Orchester in üppige Helligkeit getaucht wird. Auch die lichttechnische Gestaltung, die »Dunkelheit« bei Bolands *Elmo*, verstärkt den Eindruck der visuellen Plastizität, die sich von der Raumpositionierung der Artie-Shaw-Band stark absetzt. Zudem erleichtert das starke Licht die Darstellung mehrerer Musiker in einer Einstellung.
- b) Der Aufführungsort bildet einen in sich geschlossenen Raum, der keinerlei Möglichkeiten vorsieht, durch Öffnungen eine Außenwelt wahrzunehmen.

c) Den musikalischen Sachverhalt setzt Hassert mit einer Vielzahl von Einstellungen um, die als wiederkehrende Bildmotive die Struktur der Arrangements erläutern und didaktisch vermitteln. Ist die konsequente Akzentuierung der Formteile durchaus in der Tradition der Musical Shorts zu sehen, so zeigt der Regisseur darüber hinaus bestimmte musikalische Prozesse im Bild:

- Immer wieder werden die drei Satzgruppen der Big Band (Saxofone, Posaunen, Trompeten) durch Kamerafahrten vorgestellt. Dieses Hervorheben der Sätze basiert meist auf spezifischen Tutti-Satz-Passagen, die den Eindruck der Geschlossenheit einzelner Klangfarben optisch hervorheben. Gleichzeitig vermitteln diese Kamerafahrten die Spielattitüde einzelner Musiker im Satz und spezifische instrumentale Handhabungen. Hierbei werden teilweise ungewöhnliche Kamerapositionen eingesetzt, die den Improvisierenden von schräg unten zeigen.
- Wenn zwei Improvisatoren auftreten, fängt Hassert oft mit einer Bildeinstellung an, die schon mit dem Beginn des ersten Solos beide Beteiligten zeigt. Die Verlagerung der Tiefenschärfe erlaubt einen fließenden Übergang vom ersten zum zweiten Solisten. Der Zuschauer erlebt mit, wie der zweite Solist seinem Vorgänger zuhört, wie er sich auf seinen Einsatz vorbereitet, wie sich seine ganze Körperhaltung verändert und wie er den musikalischen Faden aufnimmt und fortspinnt.
- Dieses Motiv der Schärfenverlagerung nutzt Hassert auch, um Musiker, die in einem Instrumentalsatz spielen, als einzelne Spieler innerhalb einer Satzgruppe zu positionieren. Dabei wird mit der Großaufnahme des einzelnen Musikers im Satz begonnen, dann

werden sukzessive die anderen Satzmitglieder gezeigt. Diese Bildersequenzen gehen Hand in Hand mit entsprechenden Passagen im Arrangement.

- Als illustratives Motiv taucht immer wieder die Aussicht auf das Orchester aus dem Blickwinkel des Bassisten auf. Diese Perspektive als nicht sitzender Instrumentalist eröffnet das Panorama auf den gesamten (Studio)-Raum mit einer ungewöhnlichen Totale aller musizierenden Kollegen. Die bis dahin gebräuchliche Front-Totale, die ein distanzierendes Wahrnehmen des musikalischen Ereignisses schafft, wird hier durch Nähe vermittelnde multiperspektivische Kameraführung ersetzt.

Hasserts Gegenposition zu den Darstellungskonventionen der US-amerikanischen Musikfilme veranschaulichen diese fünf Einspielungen bis ins Detail: Konsequenterweise vermeidet er den zentralen Blick von vorn auf das Orchester (also die Bandleaderposition) und wählt diesen Mittenplatz nur bei eng begrenzten Ausnahmen, nämlich für solistische Aktivitäten oder Instrumentalkombinationen im Sinne der Spieltradition des New-Orleans-Jazz. Mehrfach verbindet Hassert bildlich den solistischen Beitrag mit dem Ensembleklang des Tutti, indem er nach dem Abschluss der Improvisation auf den Solisten zufährt, über ihn hinwegschwenkt und dabei aus dem Modus der Nahaufnahme in die Totale wechselt, um die dann sichtbar werdende Satzgruppe und ihre kontrastierende Tutti-Energie einzufangen.

Auffallend wenig wird der Bandleader ins Bild gebracht; eine solche visuelle Konzentration auf den agierenden Klangkörper ohne die stetige Präsenz und Impulse gebende Präsentation des Bandleaders wäre in US-amerikanischen Produktionen jener Zeit nicht denkbar.

5) *Ausklang*

In der Visualisierung des Edelhagen-Orchesters durch Günther Hassert wird in Ansätzen ein neues Bild des Jazz gezeichnet, und die bis ins Detail spürbare Nähe zur Musik vermittelt einen intensiven Bezug, den die zahlreichen TV-Konzertmitschnitte jener Zeit nicht aufweisen können. Allerdings lässt sich die Beachtung aller jazzmusikalischen Formalitäten im Hassert-Konzept nur mit einem Produktionsverfahren erreichen, das seit den 1940er Jahren bei der Soundie-Herstellung alltäglich ist: Die akustische Einspielung bildet den Ausgangspunkt, die nachfolgende visuelle Anfertigung erfolgt im Playbackverfahren. Dies bedeutet jedoch einen immensen Arbeitsaufwand: Die Perfektion der visuellen Inszenierung korrespondiert mit der Spieldisziplin des Orchesters – eine wechselseitige Beziehung, die Sinnbild ist für den enormen Ehrgeiz Edelhagens zu Beginn seiner WDR-Tätigkeit. Hassert erfüllt also, bei aller Stilisierung der Aufnahmen, den vielfach geäußerten Wunsch der damaligen Jazzfans, die »innere Anspannung« (Anon. 1959c, 4100) der Improvisierenden im Bild festzuhalten, d. h. den schöpferischen Prozess musikalischer Kreativität nicht nur hörbar, sondern auch sichtbar werden zu lassen. Knapp zehn Jahre später zeichnet die Reisedokumentation einer Edelhagen-Tournee durch den Nahen Osten (DER BASS MUSS MIT, BRD 1966) einen anderen, sehr persönlichen und entspannten Eindruck vom Leben eines reisenden Jazz-Orchesters.

Mit seinem Fernsehfilm hat Günther Hassert 1957 ein janusköpfiges Dokument geschaffen, das der musikalischen Orientierung an US-amerikanischen Jazztraditionen eine elaborierte, europäische Bildsprache gegenüberstellt. Diese Bildsequenzen illustrieren musikalische Prozesse,

und sie fangen gezielt den Gestus der Improvisation ein. Strukturen und Konzepte aber verweisen stets auf das gängige Jazz-Bildvokabular der USA, während Hasserts Filmsprache durchaus die Suche nach einer eigenständigen westeuropäischen Jazz-Sprache vermittelt.

Filmographie

ARTIE SHAW AND HIS ORCHESTRA (USA 1938). Regie: Roy Mack, Mit Helen Forrest und Tony Pastor, Vitaphone Release B 214 [Musical Short, s/w].

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 seine Chic-Combo, Spectrum-Film Verlag: Jordan v. Boyadjieff [Kurzfilm, s/w].

LIEBE, TANZ UND 1000 SCHLAGER (BRD 1955). Regie: Paul Martin. Mit Kurt Edelhagen und sein Orchester. Hazy-Osterwald-Sextett, Bill Ramsey, Musik: Heinz Gietz, DVD Universum Film 2011 [Spielfilm, s/w].

DIE NACHT VOR DER PREMIERE (BRD 1959). Regie: Georg Jacoby. Musik: Lothar Olias. Mit Louis Armstrong and the All Stars, Marika Röck, Helmut Zacharias [Spielfilm, f].

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].

SYMPHONY IN BLACK (USA 1935). Regie: Fred Waller. Paramount Music Short: Duke Ellington and His Orchestra [A Rhapsody of Negro Life] [Musical Short, s/w].

VOM LEBENSWEG DES JAZZ (DDR 1956). Regie: Wolfgang Bartsch und Peter Ulbrich. DEFA 0990 [Kurzfilm, s/w].

Fernsehproduktionen

- DER BASS MUSS MIT (BRD 1966). [Titelzusatz: "Mit dem Orchester Kurt Edelhagen. Bericht von einer Reise mit Musik"] Regie: Ernst L. Freisewinkel. [s/w].
- COCKTAIL MIT CHRIS HOWLAND (BRD 1958). Regie: Jürgen Hassert, Ausstrahlung: 25.06.1958 NWRV Köln [s/w].
- 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].
- NUR NICHT NERVÖS WERDEN (BRD 1960). Moderation: Joachim Fuchsberger, Ausstrahlung: 27.08.1960 ARD [s/w].
- DAS ORCHESTER KURT EDELHAGEN (BRD 1957). Regie: Jürgen Hassert, Ausstrahlung: 13.06.1957 ARD [s/w].
- VARIÉTÉ IM APOLLO (BRD 1959). Regie: Günther Hassert, Ausstrahlung: 6.06.1959 NWRV Köln 20.20–21.30 Uhr [s/w].
- 10 JAHRE EDELHAGEN BEIM WDR (BRD 1967). Sendung von Siegfried Schmitt-Joos, Ausstrahlung: 17.11.1967 West-Fernsehen [s/w].
- ZEITVERTREIB (BRD 1959). Orchester Kurt Edelhagen, Ausstrahlung: 10.04 1959 NWRV Köln [s/w].

Diskografie

- George Maycock und seine Chic-Combo* (1956). »Lonely Man Blues«, »Maycock's Bop«, »That's Right – What's Wrong?«, »Walkin Sam«. Vinyl-Single, Format 7inch. Philips Klingende Kostbarkeiten 423192 BE, Minigroove 45.
- Jazz- und Tanzorchester Kurt Edelhagen. Trumpet Blues.* (2000). Turicaphon 73462 LC 0194 Jazz Elite Special.
- Kurt Edelhagen Orchestra* (1956). Golden Era Records [West Coast Audio] Reseda, California 91335, LP-2702 [Aufnahme 1955/1956].
- Kurt Edelhagen and his Band. Kurt Edelhagen Presents* (1957). Polydor LPHM 46052, Aufnahme vom 10.–13. Juli 1957.
- Cool Jazz. Made in Germany: Jutta Hipp, Roland Kovac, Bill Grah, Hans Koller, Attila Zoller, Rudi Shering* (2000). Jazz Realities JR-001.

Literatur

- Anon. (1950) Kenton: Nichts, als die Tür schließen. In: *Der Spiegel* 27, S. 40–41.
- Anon. (1952a) Edelhagen: Präzis wie die Preußen. Eisgekühlter Hot. Bis die Lippen bluten: Der Jazz-Kapellmeister Kurt Edelhagen. In: *Der Spiegel* 43, S. 27–30.
- Anon. (1952b) Jazz-Sendungen in Süddeutschland [SWF/SDR]. In: *Jazz Podium* 12, S. 8 und 19. 1953. Jazz-Sendungen in Süddeutschland [SWF/SDR]. In: *Jazz Podium* 1, S. 8.
- Anon. (1955a) Jazz-Sendungen im Rundfunk. In: *Jazz Podium* 4, S. 13. 1955b. Jazz-Sendungen im Rundfunk. In: *Jazz Podium* 6, S. 24.
- Anon. (1955c) Zu unserem Titelbild: Vom Quartett zur glanzvollen Big Band. 10-jähriges Bandleader-Jubiläum von Kurt Edelhagen. In: *Jazz Podium* 12, S. 4.
- Anon. (1957) Jazzprogramme im Rundfunk. In: *Jazz Podium* 1, S. 20.
- Anon. (1958a) Aus dem Äther gefischt. Funk-Jazzprogramme. In: *Jazz Podium* 7, S. 149.
- Anon. (1958b) Aus dem Äther gefischt. Funk-Jazzprogramme. In: *Jazz Podium* 8, S. 160.
- Anon. (1959a) Radioprogramme. In: *Jazz Podium*, 1, S. 21.
- Anon. (1959b) Jugendstunde: Jazz für junge Leute. Sendung vom 3. März 1959, 17.25–18.10 Uhr, ARD. In: *Hör Zu* 9, S. 57.
- Anon. (1959c) Jazz im Film ... und Fernsehen. In: *Jazz Podium* 4, S. 100.

- Arndt, Jürgen (2014) Schlager, Jazz und Argumente: 1953 und 60 Jahre danach oder: Als der Jazz seine Stimme verlor. In: *Jazz Debates / Jazzdebatten*. Hrsg. v. Wolfram Knauer. (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 13). Hofheim: Wolke, S. 21–40.
- Berendt, Joachim Ernst (1953) Jazzfilm, ein trostloser Fall. In: *Jazz Podium*, 1, S. 8 und 19.
- Fark, Reinhard (1971) *Die mißachtete Botschaft: Publizistische Aspekte des Jazz im soziokulturellen Wandel*. Berlin: Spiess.
- Hoffmann, Bernd (1999a) Zur westdeutschen Hot-Club-Bewegung der Nachkriegszeit. In: *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946*. Hrsg. v. Robert von Zahn. (= Musikland NRW 1). Köln: Emons, S. 64–98.
- Hoffmann, Bernd (1999b) Ein fiktives Gespräch über das Orchester Kurt Edelhagen. *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946*. Hrsg. v. Robert von Zahn. (= Musikland NRW 1). Köln: Emons, S. 352–359.
- Hoffmann, Bernd (2000a) Zu Gunsten der deutschen Jugend. Die Rezeption afroamerikanischer Musik in der Nachkriegszeit. In: *Duke Ellington und die Folgen*. Hrsg. v. Wolfram Knauer. (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 4). Darmstadt, Hofheim: Wolke 2000, S. 59–94.
- Hoffmann, Bernd (2000b) Von der Liebe der deutschen Musikpädagogik zum Jazz-Kunstwerk. Zur Rezeption afroamerikanischer Musik in der schulischen Situation der 50er Jahre. In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Hrsg. v. Helmut Rösing und Thomas Phleps. (= Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26). Karben: Coda, S. 279–293.
- Hoffmann, Bernd (2002) Liebe, Jazz und Übermut. Der swingende Heimatfilm der 1950er Jahre. In: *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften – heute*. Hrsg. v. Thomas Phleps. (= Beiträge zur Populärmusikforschung 29/30). Karben: Coda, S. 259–288.
- Hoffmann, Bernd (2003a) Broadcasting House / Musikhalle – Hamburg 36. Der Anglo-German Swing Club – eine programmatische Skizze. In: *Anglo-German Swing Club Dokumente 1945–1952*. Hrsg. v. Horst Ansin [u. a.]. Hamburg: Dölling & Galitz, S. 507–521.
- Hoffmann, Bernd (2003b) ... als ›wertvoll‹ anerkannt – Jazz in NRW. In: *Musik life. Die Spielstätten für Jazz und Aktuelle Musik in Nordrhein-Westfalen*. Hrsg. v. Reiner Michalke. 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: *Jazzforschung / Jazz Research* 40, S. 175–239.

- Hoffmann, Bernd (2012) Ruß im Gesicht. Zur Inszenierung US-amerikanischer Musical Shorts. In: *Jazzforschung / Jazz Research* 44, S. 159–184. Zuletzt in (2014) *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11, S. 380–427.
- Hoffmann, Bernd (2014) Alltag im Jazz-Himmel. Die Musical Shorts der 1930er Jahre. In: *Musikkulturen und Musikpädagogik. Festschrift für Reinhard Schneider*. Hrsg. v. Andreas Eichhorn und Helmke Keden. (= Musik – Kontexte – Perspektive 4). München: Allitera, S. 101–123.
- Jost, Ekkehard (1987) *Europas Jazz 1960–80*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Jost, Ekkehard (2011) Jazzgeschichten aus Europa. Sendung 15 vom 24. Februar 2011, 22.00–23.00 Uhr, WDR 3, Köln. 9 Seiten Manuskript.
- Jost, Ekkehard (2012) *Jazzgeschichten aus Europa*. Hofheim: Wolke.
- Knauer, Wolfram (1996) Emanzipation wovon? Zum Verhältnis des amerikanischen und deutschen Jazz in den 50er und 60er Jahren. In: *Jazz in Deutschland*. Hrsg. v. Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke, S. 141–157.
- Laade, Wolfgang / Ziefle, Werner / Zimmerle, Dieter (1953) *Jazz-Lexikon*. Stuttgart: Gerd Hatje.
- Lauth, Wolfgang (1999) *These Foolish Things. Jazztime in Deutschland – Ein swingender Rückblick*. Mannheim: Verlag der Quadrate-Buchhandlung.
- Leyh, Teddy (1957) Eddie Sauter Premiere. In: *Jazzpodium* 6, S. 10 und 12.
- Meeker, David (2014) *Jazz on the Screen: A Jazz and Blues Filmography*. Washington, DC: Library of Congress. Online: <http://lcweb2.loc.gov/natl/lib/ih/warehouse/jots/200028017/0001.pdf> (Stand: 31. März 2016).
- Schulz-Köhn, Dietrich (1949) Appell an die Toleranz. In: *Jazz-Almanach*. Sendung des NWDR Köln: 12.2.1949, 1:00–2:00 Uhr. Masch.-schr. Ms. 3 Seiten, 23. Januar 1949. Handschriftliche Eintragung: 12.2.49. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: 39.
- Schulz-Köhn, Dietrich (1950) Kleiner Knigge für Jazz-Fans. In: *Jazz-Almanach*. Sendung des NWDR Köln: 22.4.1950. 1:00–2:00 Uhr. Masch.-schr. Ms. 4 Seiten, 10.4.1950. Handschriftliche Eintragung: 22.4.50. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: 63.
- Schwab, Jürgen (2004) *Der Frankfurt Sound. Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte(n)*. Frankfurt: Societäts-Verlag.
- Strank, Willem / Tieber, Claus (Hg.) (2014) *Jazz im Film. Beiträge zu Geschichte und Theorie eine internationalen Phänomens*. (= Filmwissenschaft 16). Münster/Wien: LIT.

- Südwestfunk (1952) *Aus den Winterprogramm 1951/52. Jazz-Sendungen Hörfunk.* SWR: Baden-Baden, S. 15.
- Südwestfunk (1953) *Aus den Winterprogramm 1952/53. Jazz-Sendungen Hörfunk.* SWR: Baden-Baden, S. 14.
- Südwestfunk (1954) *Aus den Winterprogramm 1953/54. Jazz-Sendungen Hörfunk.* SWR: Baden-Baden, S. 21.
- Südwestfunk (1955) *Aus den Winterprogramm 1954/55. Jazz-Sendungen Hörfunk.* SWR: Baden-Baden, S. 26.
- Südwestfunk (1956) *Aus den Winterprogramm 1955/56. Jazz-Sendungen Hörfunk.* SWR: Baden-Baden, S. 21.
- Südwestfunk (1957) *Aus den Winterprogramm 1956/57. Jazz-Sendungen Hörfunk.* SWR: Baden-Baden, S. 18.
- Südwestfunk (1958) *Aus den 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. Online: <http://ubm.opus.hbz.nrw.de/volltexte/2009/2131/> (Stand: 31. März 2016).
- Weihsmann, Helmut (1988) Jazz und Film: ein kurzer historischer Abriß. Stilistischer Überblick. In: *That's Jazz – der Sound des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in Darmstadt vom 29. Mai bis 28. August 1988.* Hrsg. v. Klaus Wolpert. Darmstadt, S. 589–606.
- Wulff, Hans J. (2011) Jazz zwischen Unterhaltung und Kunst. Eine Tagung zu den Beziehungen von Jazz und Film. In: *H/Soz/Kult: Kommunikation und Fachinformation für die Geschichtswissenschaften.* Online: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=3851> (letzter Zugriff 20.10.2011)
- Wulff, Hans J. (2014a) Der deutsche Schlagerfilm: Kleines biofilmographisches Lexikon der Sänger der Musik- und Schlagerfilme von 1945–1965. Kompiliert von Hans J. Wulff. In: *Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere* 154. Online: http://www.rrz.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0154_14.pdf (Stand: 2. Februar 2015).
- Wulff, Hans J. (2014b) *Mail an den Autor vom 31. März 2014: Anmerkungen zu JAZZ – RHYTHMUS DER ZEIT (BRD 1956).*

Empfohlene Zitierweise

Hoffmann, Bernd: »Eisgekühlter Hot«. Visualisierungen im westdeutschen Jazz der 1950er Jahre. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 395–431, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p395-431>.

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.

Fragmentäre Identitäten.

Kanno Yôko, Orientalismus und eklektische Nostalgien in Anime-Soundtracks

Maria Grajdian (Frankfurt am Main)

1. Einleitung: Die Musikalisierung der Identität

Betrachtet als eines der am meisten globalisierten Produkte der letzten Jahrzehnte, ist das Anime – die japanische Animationskunst – eine Welt voller Romantik und vor allem voller Verlangen nach Romantik. Im Spannungsverhältnis zwischen dem sorgfältig gepflegten Bild der traditionellen japanischen Kultur einerseits und andererseits der Vorstellung, die gegenwärtige japanische Welt sei als eine paradoxe Entität entstanden, beweist die Kunstform Anime, dass die immer wieder in den Vordergrund tretenden Unterschiede zwischen der westlichen und der japanischen Kultur eigentlich Unterscheidungen sind und ferner, dass sie also in Folge eines Prozesses auftreten, der dazu neigt, die subtileren kulturellen Überschneidungen aufzulösen. Durch das Anime als marktwirtschaftliches Produkt, dessen Relevanz in seiner Verkäuflichkeit besteht, findet das japanische Kulturgut weltweite Anerkennung, wobei es gleichzeitig Elemente anderer Kulturen miteinbezieht: Kann man im Anime als erstes authentisches Exportprodukt Japans in der Moderne »not a vulgarisation of Japan, but rather a japanisation of the West, a formal continuation of humanity in a post-historical world« sehen, wie es Alexandre Kojève 1959 prophezeite (zitiert in Tobin J. 2004, 8; Vgl. Azuma 2001)?

Die vorliegende Abhandlung beleuchtet den musikalischen Hintergrund in der japanischen Animationskunst: Anime Soundtracks. Wegen seiner

unlängst errungenen, weltweit als ›Pokemon-Hegemonie‹ bezeichneten Universalität wurde das Anime gemeinsam mit Manga im Jahr 2000 im offiziellen Erziehungsweißbuch der japanischen Regierung als wichtige, repräsentative kulturelle Ausdrucksform des modernen Japan anerkannt: Es sei einerseits ein homogenisiertes, konsumbedingtes, vorgegebenen Normen unterworfenen Medium und andererseits ein progressiver, bedeutungstragender Botschafter japanischen Kulturguts (Iwabuchi 2004, 60). In diesem Sinn werden Anime-Soundtracks als eines der verschiedenen Elemente der japanischen Animationskunst im Folgenden textuell und kontextuell dargestellt, neben Handlung, Figuren, Herstellungsprozess sowie Publikum und sozialkulturellem Status. Obwohl das Anime anscheinend die ästhetische und ideologische Darstellungstradition von japanischen Bilderrollen *emaki-mono* und Farbholzschnitten *ukiyo-e* fortsetzt, die durch Anklänge der lokalen Bühnenkünste – Nô, Kabuki, Bunraku, Takarazuka Revue – sowie der Walt-Disney-Fantasie bereichert wurden, wird es trotz seiner Popularität immer noch als kulturell minderwertig betrachtet (Vgl. Monnet 2006, 201; Takahata 1999, 14; Yamaguchi Y. 2004, 36; Yamaguchi/Watanabe 1997, 56). Dies ist teilweise darauf zurückzuführen, dass das Anime eine Form von Massenunterhaltung ist. Bei deren Analyse können jedoch Aspekte der traditionellen Kultur nicht ausgeschlossen werden. Denn die japanische Welt existiert nicht nur als ein mit dem Jahr 1868 in sich selbst eingefrorenes Universum, sondern konstituiert sich als ein nie zu Vollendung gelangender, spiralförmiger Prozess, in dem die Gegenwart andauernd Bezug auf die Vergangenheit nimmt und die Vergangenheit durch die Gegenwart erneut aufkommt.

Als konkrete Beispiele der Rolle, die Anime-Soundtracks bei der Herstellung neuer Identifikationsparadigmen im spätmodernen Zeitalter spielen, nehme ich zwei Anime-Produktionen – MAGNETIC ROSE (1995)

und COWBOY BEBOP (1998) –, deren musikalischer Hintergrund von der japanischen Komponistin Kanno Yôko¹ hergestellt wurde. Wie im Hauptteil dieser Abhandlung zu zeigen sein wird, tragen sowohl Kanno Yôkos kompositorischer Stil und ihre kompositorische Vision als auch ihre enge Zusammenarbeit mit der von ihr zusammengeführten Band *The Seatbelts*² zum Aufkommen erfrischender musikalischer Welten im Rahmen der japanischen Animationskunst bei, die in einem weiteren Schritt zur Entstehung und Ausbreitung eines neuen Identitätsparadigmas in der Spätmoderne führen kann – aufgrund des internationalen Erfolgs beider Anime-Werke und nicht zuletzt durch die beeindruckenden Soundtracks.

Das Anime erlaubt den Zugang zu einer Welt, die trotz wirtschaftlichen Erfolgs nach westlichen Maßstäben nach anderen kulturellen Standards als die von jüdisch-christlichen Traditionen bestimmte westliche Welt lebt. Religiös oder nicht, verfügen die meisten Westler über eine monotheistische Vision der Welt, die aus klaren Gegensätzen besteht und in der es einen Gott, eine Wahrheit, eine richtige Antwort auf alle Fragen gibt, die auf eine einzige Weise richtig ist oder sein kann, in der Gerechtigkeit letztendlich triumphiert und Tugend belohnt wird, in der vernunftgesteuertes Verhalten positiver eingeschätzt wird als Intuition oder Emotion, die von einer scharfen Trennung zwischen Realität und Fantasie, Träumen und Aufwachen bestimmt ist. Diese Dinge werden als solches unbewusst, nicht

¹ Geboren 1964, ist Kanno Yôko eine der wichtigsten japanischen Komponistinnen der Gegenwart, bekannt vor allem für ihre Soundtracks für Videospiele, Anime-Filme und -Fernsehserien, Action-Filme und Fernsehwerbung (Stevens 2007, 148).

² *The Seatbelts* waren eine japanische Blues- und Jazz-Band, zusammengestellt und geführt von der Komponistin Kanno Yôko. Die Band stellte den gesamten Soundtrack zur Anime-Fernsehserie COWBOY BEBOP her und produzierte insgesamt sieben Alben und eine Live-DVD. Sie kennzeichnet sich durch einen sehr vielfältigen Stil: Big-Band-Jazz, Blues, Balladen (instrumental, vokal), Hard Rock, Country, Funk, elektronische Musik, Hip-Hop, experimentelle Musik (Stevens 2007, 157).

hinterfragbar hingenommen. Die Spur eines Fragezeichens über deren Gültigkeit erscheint erst beim Begegnen mit etwas, was offensichtlich jene Dinge nicht als natürlich voraussetzt und sie sogar auf glaubwürdige Weise, selbst wenn unbeabsichtigt, in Frage stellt – wie Anime es tut. Denn das Anime stellt andere Visionen der Wahrheit, Vernunft, Wirklichkeit sowie des Universums mehr oder weniger verständlich und kohärent dar (Drazen 2003, 65; Levi 1997, 78). Häufig erwähnten westliche Anime-Fans, dass der Charme des Anime in seiner Unvorhersehbarkeit, seiner ausgefallenen Unheimlichkeit liegt, so dass sogar dem erfahrenen Zuschauer der Atem wegbleibt und man über das vorher Unauffällige nachzudenken beginnt. Für viele westliche Anime-Fans gestaltet sich das Anime als die Chance, das Eigene durch die Augen eines Fremden zu sehen, was dazu führt, dass man sich nie wieder das Eigene wie zuvor anschauen kann.

Die technische Unterlegenheit des japanischen Anime verglichen mit Disney-Zeichentrickfilmen wird durch High-Tech-Aussehen, erstaunliche Fantasiewelten, vielfältige und multidimensionale Figuren (unter anderem naive, schwache Männer und selbstbewusste, aber aufreizende Frauen), vermenschlichte Roboter und nicht zuletzt durch authentische Spannung, dass Gutes bösen Menschen passiert und umgekehrt, ausgeglichen (Napier 2005, 221; Richie 2001, 202). Mehr als Live-Action-Filme erinnert das Anime an eine Welt, die das Nachgeahmte kreativ in den Alltag miteinbezieht und diesen spielerisch verbessert, weil sie das Individuelle ins Universelle transzendiert. Wie in Nô, Kabuki, Bunraku und Takarazuka-Revue handelt es sich auch beim Anime um Essenzialisierung der Wirklichkeit und Menschlichkeit.

Dieser erstaunlich klare und ehrliche Blick in die Spiele und Sehnsüchte, die das faszinierende und widersprüchliche japanische Universum ausmachen,

ermöglicht das Hineintauchen westlicher Zuschauer in die unbekannte oder bisher ignorierte, unter Klischees begrabene ›japanische Seele‹. Am Ende von Andersons »imagined communities« und im Licht von Hobsbawms' »invented traditions« entfalten sich faszinierende Anime-Welten, die letztendlich nicht sehr unterschiedlich vom vertrauten Zuhause sind: Über die von der Gesellschaft aufgezwungenen Pflichten, Einschränkungen und Verantwortungen hinaus sehnt sich jeder *Salary Man*³ und jede *Office Lady*,⁴ jeder seinem Unternehmen treue Angestellte, jede in den Hinterhof des Alltags verbannte Hausfrau sowie jeder für Prüfungen büffelnde Oberschüler nach etwas wesentlich Schönerem und Tieferem (Vgl. Sugimoto 1997, 74). Es ist nur menschlich, dass im Laufe der Jahre solche Sehnsüchte verloren gehen und hinter ernüchternden Erfahrungen unwiderruflich verschwinden. Selbst wenn es schwer ist, das Heilige und Ewige des Menschen am Leben zu halten, selbst wenn es wesentlich einfacher ist, das Wertvolle und Gute zu vergessen und den Kampf aufzugeben, erinnern sogar die einfachsten Anime-Produktionen durch ihre Handlungen und Figuren daran, dass Träume und Ideale schön und notwendig sind, dass die Menschen gut und liebenswürdig sind, dass es letztendlich noch Hoffnung auf Rettung dieser Welt gibt. Und im Namen dieser Hoffnung lohnt es sich zu träumen, zu kämpfen, zu lachen, zu weinen, zu lieben – schließlich zu leben.

³ Der Begriff ›Salary Man‹ *sararîman* bezieht sich auf männliche Angestellte in japanischen Unternehmen (Sugimoto 1997, 33).

⁴ Der Begriff ›Office Lady‹ (*OL*) bezieht sich auf weibliche Büroangestellte in japanischen Unternehmen (Sugimoto 1997, 98).

2. Das zärtliche Selbst: orientalistische Zwischenspiele und emotionaler Eklektizismus

In der Folgezeit der dreifachen Katastrophe vom 11. März 2011 scheint die Suche nach Nationalidentität und individueller Abgrenzung in ihrer historischen Kontextualisierung ein recht umfassendes Unterfangen in Japan geworden zu sein, und zwar auf kultureller, sozialer, wirtschaftlicher und politischer Ebene. Ein wichtiges Element innerhalb dieser allgemeinen Bewegung ist die wiederholte Berechnung der Rolle, die kulturelle Artefakte und ihre Position im Rahmen der japanischen Identität in der Spätmoderne spielen. Denn einheimische Populärkultur ist ein Grundparameter zur Bestimmung identitätsbildender Paradigmen als ein multidimensionales Phänomen mit globalen Eigenschaften und lokalen Wurzeln. Bei der gleichzeitigen Betrachtung des allgemeineren Sozialdiskurses über Anime als einem zentralen Genre der japanischen Populärkultur und über Identität als ein kontroverses Thema, das bereits erschöpfend behandelt wurde, fokussiere ich in den folgenden Abschnitten auf zwei Anime-Werke – einen Anime-Film (MAGNETIC ROSE) und eine Anime-Fernsehserie (COWBOY BEBOP) – und ihre jeweiligen Soundtracks. Während die Darstellungsweise kosmischer Handlungen mittels spezifischer Zeichen- und Musikstrategien in diesen Anime-Werken mehrdimensional und interdisziplinär analysiert wird, wird der Frage nachgegangen, inwiefern Anime-Soundtracks zur Gestaltung – Entstehung, Ausbreitung und Implementierung – eines neuen Identitätsparadigmas auf globaler Ebene beitragen.

2.1. *Jenseits des Orientalismus*: MAGNETIC ROSE (1995)

Als 1995 die dreiteilige Anime-Kurzfilmproduktion *Memories* veröffentlicht wurde, erschütterte sie die japanische Öffentlichkeit durch unerwartete ideologisch-ästhetische Zusammenhänge trotz mäßiger Erfolge an den japanischen wie internationalen Kinokassen. Der Anime-Kurzfilm MAGNETIC ROSE ist der erste Teil dieser Serie. Neben MAGNETIC ROSE [Kanojo no omoide, wörtlich: »Ihre Erinnerungen«], der die Abenteuer einer internationalen Raumschiffbesatzung beschreibt, die auf den SOS-Ruf eines kleinen Asteroiden antwortet, setzen sich die anderen zwei Kurzfilme mit aktuellen, sensiblen Themen auseinander: Im zweiten Kurzfilm STINK BOMB [Saishû-heiki, wörtlich: »Die stinkendste Waffe«] handelt es sich um die sarkastische Erzählung von den katastrophalen Effekten einer außer Kontrolle geratenen biologischen Waffe, die durch einen sehr schlimmen Gestank die gesamte Bevölkerung Japans vernichtet. Im dritten Kurzfilm CANNON FODDER [Taihō no machi, wörtlich übersetzt: »Die Kanonen-Stadt«] geht es in allegorischer Weise um eine kleine, vollkommen isolierte Stadt, deren Alltagsleben ausschließlich daraus besteht, eine riesige Kanone zu pflegen, die die Stadt gegen einen mächtigen, jedoch unsichtbaren und als solchen nie aufgetretenen Feind beschützen soll (Clements/McCarthy 2001, 328a). Eine wichtige Hintergrundinformation ist die Tatsache, dass alle drei Filme auf Manga-Werke des Produzenten Ôtomo Katsuhiro (geboren 1954) basieren, dessen Debüt-Anime-Film AKIRA aus dem Jahr 1988 den Durchbruch des Anime als japanische Animationskunst im Westen bedeutete, trotz, wiederum, sehr mäßigen Erfolgs an den japanischen Kinokassen.

In der folgenden Analyse konzentriere ich mich auf die aufwühlende Musik von Kanno Yôko, die die Dramaturgie und visuelle Gestaltung eines

alternativen Universums unterstützt, die Anime-Regisseur Morimoto Kôji (geboren 1959) mithilfe der bekanntlich progressiven Animationsstrategien des Anime-Studios Studio 4°C realisiert hat. Dabei aktualisiert Kanno Yôko mit warmem Feingefühl und tiefgründiger Einsicht die spektakuläre, eindringliche Musik Giacomo Puccinis in eigener kompositorischer Fassung. Der Soundtrack besteht hauptsächlich aus melodischen Strukturen, die stark an die Opernwelt Giacomo Puccinis erinnern, mit komplexen Orchestrierungen, die die Handlungsentwicklung widerspiegeln und potenzieren sowie die tiefgründige, komplizierte innere Welt der Figuren in ihrer Entfaltung musikalisch begleiten. Im Unterschied dazu setzt der Anime-Kurzfilm STINK BOMB, in der Regie von Okamura Tensai und veröffentlicht von Madhouse Studio, eine von Miyake Jun komponierte Musik ein, die vorwiegend Elemente von Jazz und Funk verwendet und somit den chaotischen, sarkastischen Charakter des Films zusätzlich betont. Im eklatanten Kontrast hierzu enthält die von Nagashima Hiroyuki komponierte Musik vom letzten Kurzfilm CANNON FODDER, in der Regie von Ôtomo Katsuhiro und veröffentlicht vom Studio 4°C, eine bunte Mischung von Brass-Band und symphonischen Fragmenten sowie verschiedensten avantgardistischen Kompositionstechniken.

Gleichzeitig mit der kritischen Betrachtung von Kanno Yôkos kreativen Kompositionsstrategien bei der Übernahme von Giacomo Puccinis stilistischen Charakteristika setzt sich die vorliegende Abhandlung mit der von Fans wie Spezialisten hervorgehobenen »Ehrlichkeit« in Kanno Yôkos Musik auseinander. Diese so genannte »Ehrlichkeit« wird allgemein als Kannos Geheimwerkzeug auf dem Weg zur Popularität und zum finanziellen Erfolg angesehen. Ein weiterer Punkt ist in diesem Zusammenhang das Herausfinden von Interpretationsmöglichkeiten jenseits orientalistischer Versuchungen für das Einsetzen der Arie »Un bel di,

vedremo« (aus *Madame Butterfly*, in Maria Callas' Interpretation aus dem Jahr 1955) entlang des Anime-Films MAGNETIC ROSE.

Wie bereits erwähnt, bezieht sich die Musik im Anime-Kurzfilm MAGNETIC ROSE auf einen stark von Giacomo Puccini beeinflussten Kompositionsstil, zu dessen Charakteristika Elemente wie großzügige, weitatmige melodische Bögen, ruhige rhythmische Strukturen, reichlich gefärbte instrumentale Distributionen, balancierte Aufteilung von dynamischen, emotional intensiven Passagen und lyrischen, melodischen Abschnitten gehören. Kanno Yôko zielt jedoch nicht darauf ab, eine epigonenhafte Partitur zu liefern. Ausgehend von Elementen, die man als typisch für Puccinis Musik bezeichnen könnte, stellt Kanno eine musikalische Landschaft zur Schau, die weit über eine stilistische Nachahmung hinausgeht. In diesem Sinn werden jene vorher erwähnten, für Puccini typischen Merkmale durch verschiedene kompositorische Strategien bereichert und in einen universelleren Kontext eingeführt. Dazu zählen im Fall von MAGNETIC ROSE die folgenden drei kompositorischen Strategien.

Erstens handelt es sich um einen höchst eklektischen Stil, in dem Puccinis Charakteristika mit anderen musikalischen Stilen kombiniert werden: Das Spektrum reicht von Heavy-Metal bis hin zu Ethno-Pop, von westlichen Klassikern bis hin zu östlichen Modalismen, von Jazz und Blues bis hin zur Volksmusik. In einem Gespräch im Jahr 2006 äußerte sich die Komponistin, dass ihr diese von außen als »eklektisch« bezeichnete kompositorische Haltung gar nicht bewusst sei, sondern dass sie vielmehr den emotionalen Zwiespalt eines Komponisten im spätmodernen Japan widerspiegele, der zum einen auf das eigene kulturelle Erbe zurückgreife und zum anderen aus wirtschaftlichen Gründen nach internationaler Anerkennung strebe.

Zweitens übernimmt Kanno eine synkretistische Herangehensweise mit Betonung der einheitlichen Behandlung der visuellen und der auditiven Ebene. Im Anime-Betrieb wird der auditiv-musikalische Hintergrund meist in der letzten Phase der Post-Produktion hinzugefügt und bearbeitet. Dies bereitet Synchronsprechern, Komponisten und Toningenieuren häufig massive Schwierigkeiten, die visuelle und die auditive Dimension aufeinander abzustimmen (Grajdian 2008, 37). Im vorher erwähnten Gespräch bezog sich Kanno Yôko mehrfach darauf, dass sie in Absprache mit einzelnen Regisseuren immer versuche, die eigene kompositorische Vision der zeichnerischen Vision des Regisseurs anzupassen, ohne jemals die Funktion der Musik als Pendant zu den Bildern zu vergessen. »Synkretismus« erscheint in diesem Fall eher als eine großzügige Kommunikation zwischen Ausdrucksebenen im Kunstwerk, und weniger als eine bewusste Aufeinanderlegung von Darstellungstechniken im künstlerischen Diskurs.

Drittens wird eine leitmotivische Struktur angestrebt – mit der Arie »Un bel di, vedremo« aus *Madame Butterfly* in der Interpretation von Maria Callas aus dem Jahr 1955. Die Funktion der Arie »Un bel di, vedremo« und von *Madame Butterfly* als Oper lässt sich hauptsächlich aus zwei Gesichtspunkten deuten: Die Handlung spielt in Nagasaki, einer der progressivsten Städte Japans und dem einzigen offenen Tor zum Rest der Welt während der langen Isolation Japans (1603–1868). Die Entwicklung sowie die Auflösung der Handlung könnten, auf der anderen Seite, als eine der wichtigsten Schritte im Orientalisierungsprozess Japans angesehen werden (Mathews 2000, 33). Für die vorliegende Analyse spielt die Verwendung der Maria-Callas-Version eine ebenfalls fast symbolische Rolle, denn sie vertritt den Ethos einer gesamten Generation von Künstlern und »Content-Erstellern« noch vor der Digitalisierung, wie Kanno Yôko

ausdrücklich im erwähnten Gespräch betonte. Genauso wie Eva Friedel, die weibliche Hauptfigur aus *MAGNETIC ROSE*, die nach dem Mord an ihrem Verlobten Carlo Rambaldi spurlos verschwunden ist und anscheinend auf dieser verlassenen Raumstation verweilt, umgeben von ihren eigenen Erinnerungen in Form von Hologrammen, akzentuiert die Stimme Maria Callas' mit der Arie »Un bel di, vedremo« die einzelnen Momente des Kontakts zwischen der Raumstation, die das SOS-Signal verschickte, und dem Raumschiff, das diesem SOS-Signal nachgeht. Wie der Ruf einer unsichtbaren Sirene leitet die Stimme Evas in den dramatischen, doch hoffnungsvollen Tönen Puccinis die zwei Raumschifffahrer Heintz und Miguel immer tiefer in ihre jeweiligen Illusionswelt, die zum einen von den eigenen Vergangenheitstraumata geprägt ist und sich zum anderen durch die Konfrontation mit der überwältigenden Welt von Eva Friedel entfaltet (Vgl. Drazen 2003, 78). Die Spannung zwischen der kräftigen Stimme Maria Callas' und der zerbrechlichen Figur Chôchô-sans scheint einmal mehr das Verhältnis zwischen dem, was in der Vergangenheit üblicherweise als »West« und »Ost« bezeichnet wurde, widerzuspiegeln – ein Spannungsverhältnis, das hier jedoch dadurch umgekehrt wird, dass die Musik gegenüber den Anime-Bildern in den Hintergrund tritt.

Mit anderen Worten, wie dies im Gespräch mit der Komponistin und später in einem weiteren Interview mit dem Regisseur Ôtomo Katsuhiko deutlich wurde: »Un bel di, vedremo« ist eine Arie der Hoffnung. Die kleine Japanerin wartet voller sehnsüchtiger Liebe und Hingabe auf den großen, mächtigen Westler. Diese aus *Madame Butterfly* bekannte soziale Konstellation prägte maßgeblich die Wahrnehmung des Verhältnisses zwischen Japan und dem Westen in den letzten 100 Jahren. Es ist, in historischer Übertragung, der hoffnungsvolle Blick der japanischen Intellektuellen in der frühen Moderne der Meiji-Zeit (1868–1912) auf die

technisch-industriellen Errungenschaften der westlichen Moderne, in denen sie glaubten, konkrete Lösungen für den politisch-wirtschaftlichen Bankrott des bis 1868 vollkommen abgeschotteten Japans zu finden (McClain 2002, 43).

Knapp 100 Jahre später – 1995 – verwandelt sich die Arie »Un bel di, vedremo« im Anime-Werk *MAGNETIC ROSE* in ein Lied der leidenschaftlichen Rache. Durch dieses Lied – ihren größten Erfolg – verführt die Hauptfigur Eva Friedel, eine einst sehr populäre Opernsängerin, die ihren Verlobten aus Eifersucht ermordet hatte, Mitglieder der Besatzung und bringt sie um, indem sie sie in eine Illusionswelt, bestehend aus eigenen Traumata und zusammengebastelten Begierden, lockt. Es ist, könnte man behaupten, eine zugespitzte Version der gegenwärtigen historischen Bestrebungen Japans, verstärkt nach der dreifachen Katastrophe vom 11. März 2011, den Begriff der »Superpower« erneut und vor allem als kulturelle Bewegung auf internationaler Ebene zu definieren. In einer durchaus japanischen Version des Kulturimperialismus bemüht sich Japan – bzw. die japanische Regierung – im Rahmen der so genannten *Cool Japan*-Bewegung, Elemente des japanischen Kulturgutes international zu verbreiten und zu implementieren (Iwabuchi 2004, 62). Bei der Auswahl dieser kulturellen Elemente handelt es sich bislang ausschließlich um Artefakte, die erst in der japanischen Moderne (nach 1868) unter westlichem Einfluss entstanden sind: Dazu zählen beispielsweise Anime (Zeichentrickfilme) und Manga (Comics), Kino-Filme und J-Pop (japanische Populärmusik), niedliche Mode und minimalistische Architektur sowie verwestlichte japanische Kochkunst wie Kartoffelsalat-Sushi oder Hello-Kitty-Pizza.

Der Grund der Auswahl dieser kulturellen Produkte besteht in der Tatsache, dass sie in der Wahrnehmung westlicher Konsumenten unterschwellig vertraut genug wirken, jedoch gleichzeitig fremd oder exotisch, und dadurch Neugierde und Konsumdrang auslösen. Und – wie sowohl die Komponistin Kanno Yôko als auch der Regisseur Ôtomo Katsuhiko mehrfach betonten – war *MAGNETIC ROSE* wie die gesamte Trilogie hauptsächlich an westliche Zuschauer gerichtet.

In ihrem pragmatischen Bestreben nach authentischer Kompositionsentfaltung pflegt Kanno Yôko einen ironischen Umgang mit kulturellen Artefakten, indem sie sich eine unverblühte Zurschaustellung von ideologischen Klischees und ästhetischen Stereotypen vornimmt, innerhalb einer spielerischen, ehrlichen Auseinandersetzung mit dem Selbst als Widerspiegelung des Anderen und als Umkehrung des Anderen, letztendlich als Transzendierung des Anderen (Grajdan 2011, 18). Dieses kompositorische Unterfangen bezieht sich auf eine kreative Wiederholung musikalischer Strukturen im Zeichen kultureller Differenz: nämlich ein modifizierendes Zitieren im kompositorischen Prozess, in dem Ironie als Basis dient und Ehrlichkeit als Überbau fungiert – in marxistischer Redeweise –, was schließlich zum wirtschaftlichen Erfolg kultureller Werke führt. Der Einsatz von ideologischen Klischees und ästhetischen Stereotypen wird zu einem grundsätzlichen Mittel im Vermarktungsvorgang, innerhalb eines schöpferischen Spiels mit vertrauten Strukturen bei gleichzeitiger Verwendung von befremdenden Mustern in ungewöhnlichen Zusammenhängen.

Insgesamt erhielt *MAGNETIC ROSE* sehr gute Fachkritiken und wurde von der Anime-Zeitschrift *Animage* unter den 100 besten Anime-Produktionen aller Zeiten als Nummer 68 eingestuft (Clements/McCarthy 2001, 345b).

Als realistisch inszenierte, aufwühlende und gespenstische Geschichte über Liebe, Verlust, Liebeskummer und Horror erscheint MAGNETIC ROSE sowohl in visueller als auch in auditiver Hinsicht als ein Meilenstein in der Geschichte der japanischen Animationskunst. Sie wurde von vorherigen Werken des Regisseurs Ôtomo Katsuhiro wie AKIRA und RÔJIN Z (1992) vorbereitet und eröffnet den Weg für dessen symphonisch gestaltete Werke wie STEAMBOY (2004). Was den Anime-Soundtrack angeht, fungiert MAGNETIC ROSE als eine wichtige Station nach einigen unwesentlichen Werken, zu denen Kanno Yôko den musikalischen Hintergrund komponierte, auf dem Weg zum unvergesslichen COWBOY BEBOP, dessen ebenfalls von Kanno Yôko komponierter Soundtrack unter Fans und Spezialisten bis heute als bester Anime-Soundtrack aller Zeiten gilt. In diesem Sinn überwindet der Anime-Soundtrack von MAGNETIC ROSE die orientalisierenden Herausforderungen in Puccinis Musik durch die ironische Verkehrung verfremdender Klänge und stellt eine Welt ehrlicher Kunstvisionen zur Schau, in der Fremdes und Eigenes nicht miteinander konkurrieren, sondern zärtlich ineinander verschmelzen.

2.2. Stilistischer Pragmatismus vs. nostalgischer Eklektizismus: COWBOY BEBOP (1998)

Nach MAGNETIC ROSE erschien die Anime-Fernsehserie COWBOY BEBOP (1998, Watanabe Shin'ichirô; geschrieben von Nobumoto Keiko und produziert von Studio Sunrise) als ein weiterer Schritt im Kontext dessen, was man als die effiziente politische »Verwaltung der Emotionen in der japanischen Popularkulturindustrie« bezeichnen könnte (Vgl. McGray 2002,

48).⁵ Dieser Anime-Produktion gelang es ebenfalls, die japanische wie internationale Öffentlichkeit durch unerwartete ideologisch-ästhetische Zusammenhänge und erstaunliche Erfolge an den Kinokassen tiefgründig zu erschüttern, und zwar auf zwei Ebenen: Auf thematischer Ebene verstörten die schockierende, unverblümete Zurschaustellung von Gewalt und Verzweiflung und deren visuelle Umsetzung; auf musikalischer Ebene war es die bunte stilistische Mischung, die Diskussionen auslöste. Der verantwortlichen Komponistin Kanno Yôko war es hier – in einer bislang ausschließlich von Männern dominierten Industrie – gelungen, durch eine sogenannte »gendered sincerity« die bestehenden Klischees und Standards in Frage zu stellen und neue emotionale wie künstlerische Standards zu erstellen und durchzusetzen.

Entlang der 26 Episoden (»sessions«) wird eine vollständige Handlung im Jahr 2071 präsentiert, die die Abenteuer und menschlichen Schicksale einer Gruppe von Kopfgeldjägern (»cowboys«) in ihrem Raumschiff (»Bebop«) darstellt. Der allgemeine Stil von COWBOY BEBOP orientiert sich an US-amerikanischer Musik und deren Gegenkultur; insbesondere sind dies die Beat- und Jazz-Bewegungen der 1940er–60er Jahre sowie die frühe Rock-Ära der 1950er–70er Jahre, kombiniert mit westlicher Country-Musik und arabisch anmutenden Klängen in einem bunten visuell-akustischen Universum – was zum lokalen wie internationalen Erfolg dieser Anime-Fernsehserie, sowohl kulturell als auch wirtschaftlich, beigetragen haben muss.

Während die visuelle Dimension von COWBOY BEBOP sowie die Gestaltung und Strukturierung seiner komplexen Figuren ein in sich äußerst spannendes

⁵ Zwei weitere Manga-Versionen wurden bei Kadokawa Shoten veröffentlicht (Clements/McCarthy 2001, 199).

und tief greifendes Thema darstellt, fokussiere ich in den folgenden Ausführungen auf den Soundtrack dieser Anime-Fernsehserie. Gleichzeitig mit der kritischen Betrachtung von Kanno Yôkos hybridisierenden Kompositionsstrategien setzt sich dieser Beitrag mit der von Fans wie Wissenschaftlern hervorgehobenen »gendered sincerity« in Kanno Yôkos Musik auseinander. Der »ehrliche Charakter« der Musik in COWBOY BEBOP wird im Fachdiskurs auf das Geschlecht der Komponistin zurückgeführt, die in der männlichen Anime-Welt und insbesondere im *Shônen*-Genre (dem COWBOY BEBOP angehört) hervorsticht, das Spannungsverhältnis zwischen Kommerziellem und Künstlerischem auflöst und den »junk culture«-Vorwurf selbstbewusst transzendiert. Dadurch werden Männlichkeit und Weiblichkeit gleichermaßen wie Popular- und Hochkultur auf den gemeinsamen Nenner einer konstruktiven Auffassung des Eigenen als ausgeglichenes, harmonisches, zärtliches Miteinander mit dem Anderen gebracht.

COWBOY BEBOP wurde von der Anime-Fernsehserie NEON GENESIS EVANGELION (*Shin-seiki Evangerion*, wörtlich: *Das Evangelium eines neuen Jahrhunderts*, 1995–1996, Regie: Annô Hideaki, Musik: Sagisu Shirô, produziert bei Gainax Studio) stark beeinflusst, die durch schockierende Gewalt- und Sexszenen die japanische wie internationale Zensur herausforderte. Darüber hinaus reproduziert COWBOY BEBOP auf außergewöhnlich sensible Weise die Atmosphäre konstanter Ängstlichkeit aus NEON GENESIS EVANGELION, die das Gefühl ständiger Unsicherheit in der japanischen Gesellschaft zu jener Zeit widerspiegelte: nämlich das Erwachen der Bevölkerung aus dem Glauben, Japan sei eine saubere, gewaltfreie Welt in einem perfekt funktionierenden System. Die Kopfgeldjäger in COWBOY BEBOP sind typische Vertreter einer verstörten

Welt: Spike Spiegel ist ein fauler, blasierter, auf dem Mars geborener, 27-jähriger Kopfgeldjäger, dessen Lebensphilosophie auf dem anscheinend alten Samurai-Ideal der Unmittelbarkeit beruht und der sich selbst als tot betrachtet, wobei ihm der Tod als Erwachen aus einem Traum erscheint. Jet Black ist ein fleißiger, 36-jähriger ehemaliger Polizist, der sich mit seiner Leidenschaft für Bonsai-Bäume, Kochkünste und Jazz-Musik – insbesondere Charlie Parker – selbst als eine Art Renaissance-Mensch betrachtet. Die 23-jährige Faye Valentine ist die Personifizierung der Untugend: Korrupt, kaltblütig, spielsüchtig und kleptomanisch, nutzt sie ihren außergewöhnlich starken Sex-Appeal zum Erwerb all dessen, was sie will. Hinter dieser Fassade versteckt sich allerdings ein verängstigtes Mädchen, das während eines Raumschiff-Unfalls in den Tiefkühlschlaf versetzt wurde und 54 Jahre später in einer unbekanntem, fremden Welt aufwachte – ohne Erinnerungen, ohne Vertrauen, ohne Freunde. Edward Wong Hau Pepelu Tivrusky IV ist ein seltsames, häufig albernes, etwa 13-jähriges, auf der Erde geborenes Mädchen; mit ihrem aus einer Tomatenkiste selbst gebastelten Computer ist sie der beste Hacker aller Zeiten – aber trotz ihrer Zuneigung zum COWBOY BEBOP-Team verlässt sie es letztendlich für unbekannte Ziele, vermutlich auf der Suche nach einer sich entziehenden Vergangenheit. Ein ist ein Pembroke Welsh Corgi, ein außergewöhnlich intelligenter Daten-Hund, der das Telefon sowie das Internet benutzen und viele weitere Sachen tun kann, die normale Hunde üblicherweise nicht können dürften. Vicious Vicious ist ein Mann aus Spikes Vergangenheit: Die beiden waren Partner im Syndikat der Roten Drachen, aber sie verliebten sich in die gleiche Frau, Julia – eine schöne, irgendwie altmodisch-romantische Figur mit langen, blonden Haaren und einem roten Regenschirm –, und das führte zu ihrer ewigen Fehde; ehrgeizig und

skrupellos versucht Vicious Vicious mit allen Mitteln, seine Macht zu sichern.

Die Abenteuer und Sorgen des COWBOY BEBOP-Teams sind diejenigen alltäglicher Akteure, selbst wenn sie in einer Welt leben, in der das gesamte Universum in ein menschliches Habitat verwandelt wurde. Sie geben es nicht zu, nicht einmal sich selbst gegenüber, aber sie sehnen sich nach Liebe und Geborgenheit sowie nach klaren Verhältnissen vor dem Hintergrund einer häufig dunklen oder ungelösten Vergangenheit. Es ist die Suche nach dem tiefen Selbst einer Generation, die sich auf sich alleine gestellt fühlt, ohne befriedigende Orientierungstafeln und klare Wegweiser. Die alten Modelle verrosteten in intellektuellen Traktaten über Menschlichkeit, Vernunft und Fortschritt, während diejenigen, denen diese als Vorbilder dienen sollten, in Verwirrung und Einsamkeit sanken (Vgl. Bauman 1997, 124; Riesman 1950, 128).

Es ist eine Tatsache, dass das, was sich als ›flüssige‹ oder ›hybride‹ (Geschlechter-)Identität bezeichnen lässt, von Japan aus in den Rest der Welt hineinwirkt. In Japan entwickelt sich diese ›flüssige‹ Geschlechteridentität in die Richtung einer kulturell sanktionierten Androgynität, so dass, wenn alles ›flüssig‹ wird – das Geschlecht wie die Wahrnehmung und Akzeptanz des Geschlechts –, die Zentren der Begriffe und der Phänomene zerfallen und die Grenzen zwischen den Kategorien ineinander fließen (Bauman 2000, 58; Wittgenstein 1984, 223; Vgl. Eagleton 1990, 138). Auf diese Weise werden sogar die großen Helden der Moderne – wie die symbolischen Figuren in COWBOY BEBOP – charismatische Frankenstein-ähnliche Gestalten, zusammengesetzt aus westlichen Stereotypen, jedoch ohne den japanischen Geist als vereinigende Kraft. Dies erinnert wiederum an vergangene Wunden – wie die Niederlage

im Pazifikkrieg – und an deren ironische Wiederholung in Kunstprodukten, die sich bemühen, das Japanische noch tiefer zu verstecken, wie dies in COWBOY BEBOP der Fall ist: Während die Handlung die Schicksale der fünf Mitglieder des Raumschiffes Bebop auf ihrer Jagd nach Kopfgeldern entlang des gesamten Solarsystems mittels funktionstüchtiger Warp Gates beschreibt, dreht sich jede Episode um ein einzigartiges musikalisches Thema innerhalb des bemerkenswerten Soundtracks Kanno Yôkos, gespielt von der Band The Seatbelts. Die Titel mancher Episoden sind angelehnt an den Namen wichtiger Alben oder Lieder – beispielsweise *Sympathy for the Devil* (Session 6), *Bohemian Rhapsody* (Session 14), *My Funny Valentine* (Session 15) – oder spielen direkt auf ein Genre an – beispielsweise *Asteroid Blues* (Session 1), *Ballad of Fallen Angels* (Session 5), *Heavy Metal Queen* (Session 7), *Waltz for Venus* (Session 8), *Jupiter Jazz* (Sessions 12–13), *Black Dog Serenade* (Session 16), *Mushroom Samba* (Session 17), *Boogie Woogie Feng Shui* (Session 21), *The Real Folk Blues* (Sessions 25–26). Das Lied »Live in Baghdad« aus *Heavy Metal Queen* orientiert sich stark an westlichem Heavy Metal, wobei sein unsinniger englischer Text die befremdliche Atmosphäre in COWBOY BEBOP noch verstärkt.

ever eaten crabtree?
missing in the wanting!
any else comb tease?
missing in the wanting!

ever on a phone tree?
missing since the fourteenth.
Annie has cow cheese,
missing in the wanting.

On this, by this,
bend this, shin this.
I don't intend to be so bold,
B&B, if only I had money.

Chaka Khan, canine,
tell us, cold eel!
can you have an eye out?
tell us, oh dear!

E-X-U-P
E-X-U-P
E-X-U-P
E-X-U-P

Mehr als in vergleichbaren Anime-Fernsehserien für ein männliches Publikum – wie beispielsweise BLACK JACK (2004–2006, Tezuka Makoto; erschienen bei Tezuka Productions, 62 Episoden) oder DEATH NOTE (2006–2007, Araki Tetsurô; veröffentlicht bei Madhouse Studio, 37 Episoden) –, die in den darauf folgenden Jahren eine alternative Mischung aus westlichen Artefakten und japanischen Emotionen zur Schau stellen sollten, tendiert der Anime-Soundtrack von COWBOY BEBOP eher in die Richtung einer auf den ersten Blick willkürlichen Aufnahme westlicher ideologischer Prototypen in japanische ästhetische Strukturen (Vgl. Levi 2001, 43; Schilling 1997, 128). Während beispielsweise Black Jack und Light Kagami aus den oben genannten Anime-Fernsehserien zwei Gegenmodelle moderner Helden darstellen und dadurch die vollständige Verflüssigung der Identität durch die Hinterfragung des Weiblich-Männlich-Paradigmas im Rahmen sozialer Beziehungen verursachen, markiert COWBOY BEBOP einen wichtigen Schritt in diesem Prozess, wenngleich ohne eine klare Haltung. Die Verwirrung der Moderne vollzieht sich in den Soundtracks solcher Anime-Fernsehserien als die ›Rache‹ des Individualismus und schlägt aggressive Männlichkeit als charismatische Männlichkeit im Rahmen der spätmodernen Krise der Männlichkeit vor. Dementsprechend sollten BLACK JACK und DEATH NOTE als Anime-Werke eine neue Form der Androgynität durch die Mischung von harten westlichen Klängen und lyrischen

japanischen Texten vorstellen, während COWBOY BEBOP durch den Einsatz westlicher Klänge und den Gebrauch unsinniger englischer Texte eine Form von spätmoderner unentschlossener Männlichkeit (>indecisive maleness<) schafft, um in Reaktion auf die Krise der (Geschlechter-)Identität im Japan der späten 1990er Jahre eine neue Männlichkeit (>new male<) herauszubilden. Die später aufkommende Androgynität aus BLACK JACK und DEATH NOTE geht demzufolge weniger auf historische Prototypen zurück und setzt sich künstlerisch mit den ideologischen Paradigmen einer neuen Ära auseinander, in der ästhetische Herausforderungen und individuelle Kompromisse die unvermeidbare Regel geworden sind.

Das zynische Ende – die kalte Auflösung der Kopfgeldjägergruppe und der Tod der Hauptfiguren – erscheint als logische Folge einer kosmischen Abenteuer- und Liebesgeschichte zwischen einem ausdruckskräftigen Mann (Spike Spiegel) und dem verträumten Mädchen Julia, verfolgt von Spikes Erzfeind Vicious Vicious. In einer auffälligen Darstellung der Dunkelheit und der in Dämmerungs- und Nachtszenen aufgebauten Stimmungen sowie durch den Einsatz starker Licht- und Schatteneffekte werden individuelle Schicksale und Persönlichkeiten auf der Sinn- und Selbstsuche beleuchtet – dies wird klar in der dramatischen Szene, in der Spike Spiegel vor dem letzten Kampf mit Vicious Vicious langsam durch eine gotische Kirche geht, begleitet vom aufwühlenden Lied »Rain« (Text: Tim Jensen, Komposition Kanno Yôko, Gesang: Steve Conte): Die Mahnung, dass der Einzelne auch in totalitären Systemen und unter schwierigsten historischen Umständen moralische Entscheidungen treffen kann und muss, ist wohl die wichtigste Botschaft des Films.

I don't feel a thing
and I stopped remembering
the days are just like moments turned to hours

Mother used to say
if you want, you'll find a way
but mother never danced through fire shower

Walk in the rain, in the rain, in the rain
I walk in the rain, in the rain
is it right or is it wrong
and is it here that I belong

I don't hear a sound
silent faces in the ground
the quiet screams, but I refuse to listen

If there is a hell
I'm sure this is how it smells
wish this were a dream, but no, it isn't

Walk in the rain, in the rain, in the rain
I walk in the rain, in the rain
am I right or am I wrong
and is it here that I belong

Walk in the rain, in the rain, in the rain
I walk in the rain, in the rain
why do I feel so alone
for some reason I think of home

Die *Enfants terribles* des Anime, mit denen sich ein Großteil der japanischen und westlichen Zuschauer identifizieren, sind die Gegenseite eines verallgemeinerten, gesellschaftlichen *Ennui*. Das japanische *Mal de siècle* und die daraus entstandene Ernüchterung erscheinen als eine Umkehrung des Voltaire'schen Gedanken aus *Candide*, dass die beste Welt nur als Utopie existiert: Die Welt der Menschen ist zwar eine schlechte, imperfekte Welt, aber sie ist die einzige, die den Menschen zur Verfügung steht; deshalb sollte man versuchen, daraus das Beste zu machen bzw. sich damit abzufinden (Vgl. Lyotard 1993). Orwells Imperium trifft auf Huxleys

Welt – das Universum ist nicht dialektisch, dem Schönen und Sauberen werden nicht das Hässliche bzw. Schmutzige gegenübergestellt, sondern das Unmögliche, das Begehrte, das Ersehnte (Vgl. Giddens 1990, Meštrović 1997, Žižek 1998). Es handelt sich dabei um die besessene Suche nach dem Ursprung, nach der Verantwortlichkeit sowie nach der Referenz. Es ist der Versuch, die Phänomene bis in ihre unendlichen Ursachen auszuschöpfen. Veränderung bedeutet Mut und Vision, Kampf gegen die Trägheit der Phänomene und der Geschichte.

Mit dem Anwachsen seiner Verletzlichkeit im Laufe der Moderne – die Atomkriegsgefahr, unheilbare Epidemien, unlösbare Umweltkatastrophen – suchte sich der Mensch eine angstfreie Insel: Mehr noch als die offizielle Kultur fungiert die Populärkultur als rettende, wenn auch zerbrechliche Schutzhütte. Mehr noch als die westliche Populärkultur gestaltet sich das Anime – ontologisch konfus und axiologisch widersprüchlich, gleichzeitig global und lokal – als eine solche Schutzhütte: Selbst wenn die Figuren, Handlungen, Situationen, Gespräche, die sie beleben, eher unreale Schöpfungen der Imagination als das Wiedergeben realer Gegebenheiten des Lebens sind, so bleiben es doch die Träume, Gefühle und Sehnsüchte, die ihnen die Emotion der Wirklichkeit einflößen. Es sind eben diese welt- und wirklichkeitsschöpfenden Träume, Gefühle und Sehnsüchte, die das Außergewöhnliche des Anime herausbringen, die das Technisch-Formelle oder Inhaltliche beschatten. Es handelt sich dabei um jene kreative Naivität, die von Kant als existentielle Haltung, als der Aufstand des innersten Ehrlichkeitsdranges des Menschen gegen die anerzogene, kultivierte Praxis der Heuchlerei charakterisiert wurde (Vgl. Drazen 2003, Takahata 1996). Die Begeisterung japanischer sowie westlicher Fans gegenüber dem Anime spricht dafür. Der spielerische Charakter, die Sorge um Details und die bewusste Vernachlässigung der Perfektion, die narrative Dynamik, die

Vielschichtigkeit der Figuren, die unkonventionelle Temporalität, die Stilisierung der Form und vor allem die Echtheit und Ehrlichkeit der Ausdrucksweise verleihen dem Medium Anime Individualität und Kraft (Masaki A. 2002, Miyazaki H. 1996, 2002). Der warme Humor, der strahlende Optimismus und ehrliche Humanismus, der seine Lehren nicht aus Traktaten, sondern aus dem Alltag menschlicher Akteure extrahiert, das Spiel mit Ernstem, das künstlerische Auffangen des Aleatorischen und dessen Bearbeitung in allgemein gültigen Strukturen, die Frische der Geisteshaltung sowie das Unkonventionelle emotionaler Ausbrüche, die Verwandlung der Dornen der Existenz in aufblühende Rosen – daraus entstehen das Licht und die Magie des als ideologische Message der Moderne eingestuften Anime-Mediums.

3. Anstelle von Schlussfolgerungen: Die Macht der Ehrlichkeit

An der ideologisch-ästhetischen Kreuzung zwischen Orientalismus, Eklektizismus und Nostalgie trifft die sogenannte »gendered sincerity« von Kanno Yôko auf stilistischen Pragmatismus mit erstaunlichen marktrelevanten Ergebnissen. In der originellen Kunstform des Anime wehrt sich Japan nicht mehr gegen die ihm auferlegten Klischees und Widersprüche, sondern nimmt diese mit Selbstbewusstsein an und baut eine neue Identität auf, die spätmodernen Ansprüchen und Idealen entspricht. Diese Zusammenstellung von stilistischem Eklektizismus auf ästhetischer Ebene und pragmatischer Nostalgie auf ideologischer Ebene kombiniert Neo-Traditionalismus mit Gegen-Orientalismus und der berüchtigten Intellektualisierung der Populärkultur, wie dies später beispielsweise in der

elfteiligen Anime-Fernsehserie DIE ERZÄHLUNGEN DES PRINZEN GENJI: EINE JAHRTAUSENDCHRONIK (2009, *Genji Monogatari Sennenki*), produziert von Tezuka Productions unter der Führung des Kultregisseurs Dezaki Osamu, oder im Anime-Film DIE ERZÄHLUNG DER PRINZESSIN KAGUYA (2013, *Kaguya-hime no monogatari*), produziert vom Studio Ghibli unter der Führung des ebenfalls als Kultregisseur anerkannten Takahata Isao, wesentlich deutlicher erscheinen wird. Diese beiden Werke setzen die Reihe ähnlicher Anime-Produktionen im Nachkriegs-Japan fort, die mittels der allgemeinen Thematik aus Murasaki Shikibus Roman oder aus einer alten Legende eine ästhetisierende Vision der Wirklichkeit darstellen, gekoppelt mit nostalgisierenden Ideologien einer vergangenen Welt.

Diese mehrdeutige Instrumentalisierung popularkultureller Phänomene zwecks einer Renaissance des klassischen Japan-Bildes in Zeiten des allgegenwärtigen, fast symptomatischen Kulturimperialismus erinnert daran, dass das Anime Japan in der Welt vertritt – und somit die Welt der Zukunft mitgestaltet. Zwischen Asienphilie und Asienphobie – *Ajia he no hen'ai* bzw. *Ajia kyôfushô* (Kusanagi 2003, 23f.) – bestätigt Japan als *Otaku*-Mekka in seiner Mannigfaltigkeit die Tatsache, dass sich die Utopie der gegenseitigen Anerkennung aus der Illusion einer in sich stimmigen Geschichte und der Hoffnung auf eine widerspruchsfreie Gestaltung des modernen Individuums speist. Wie Hoffnung oder Freiheit ist Liebe ein Ideal und eine Ideologie in ihrer gleichzeitigen Abwesenheit und Unerreichbarkeit. Die Anime-Widersprüche konfrontieren den Zuschauer mit der Zersplitterung der Kultur und ihre Trennung vom Leben in der modernen Welt, mit dem Abgrund zwischen den Diskursen der Erkenntnis, der Ethik und der Politik, der, wie Habermas glaubt, durch die Künste und

die von ihnen vermittelte Erfahrung überwunden werden könnte (Vgl. Baudrillard 2001, Habermas 1981, Lyotard 1979). Gleichzeitig fungiert das Anime als Gegenkraft zu jetzigen Verflüssigungstendenzen identifikatorischer Mechanismen durch die solide Basis seiner Ideologie der Aufwertung des Lebens als das Wichtigste, was man besitzt. Hinter dem Verlangen und der Suche nach einer dialektisch totalisierenden und vereinheitlichenden Erfahrung Hegel'scher Prägung steht die Frage, ob es in der zeitgenössischen Welt überhaupt noch ein gemeinsames, homogenes Ziel der Geschichte und ein einziges, in sich stimmiges Subjekt geben kann. Die Anime-Welt stellt eine klare und ehrgeizige Konkretisierungsform der Illusion dar, dass ein ursprüngliches Subjekt und eine lineare Geschichte möglich sind, die beide ihre Wurzeln in einer mythischen Vergangenheit finden und ihre Früchte in einer ›reinen‹ Zukunft erfahren werden: »これこれが夢物語でなく、アニメによってジャパニズ・ドリームが狙える根拠なのである。« (Tada 2002, 62).⁶ Das Anime präsentiert das Konsolidierungsprojekt der Identität als dynamisches, flexibles Zusammenspiel mehrerer alternativer Identitäten sowie den Gegenvorschlag zu einem auf feste Ziele angewiesenen, identitäts(aus)bildenden Programm.

Die Macht des Anime besteht in ihrer konkreten Form und ihrem abstrakten Inhalt. Als die westlichen kulturellen und identifikatorischen Modelle in Folge der aufklärungsbedingten Rationalisierung ihre Überzeugungskraft verloren, versprach die Ferne die Ersatzlösung: Japan, China oder Korea verwandelten sich plötzlich in Quellen alternativer, befriedigender Lebensstrategien, die in der Diffusion orientalischer und asiatischer Kultur im Westen der letzten Jahre sichtbar werden – Oriental-Chic im Westen, Japan-Chic in Ostasien oder eben Asien-Chic in Japan (Aoyagi 2000, 315;

⁶ Dies ist der Beweis, dass es keine Illusion ist, sondern mit Anime auf das ›Japanese Dream‹ [den japanischen Traum] gezielt werden kann.

Tobin 1992, 17). Kulturell-politischer Orientalismus ist ein abstraktes Thema geworden, denn neo-asiatischer Stil bezieht sich auf individuelle kulturelle Identität und nicht auf Nationalverhältnisse, auf das Definieren, Erfinden und Modellieren eines neuen Menschen. Dieses Definieren, Erfinden und Modellieren verwenden zwar altmodische, wiederkehrende Elemente orientalistischen Diskurses, rekontextualisieren sie aber und beladen sie mit neuen Bedeutungsdimensionen: Begriffe und Syntagmen wie passiv, unverständlich, kindisch, vergänglich, Opferrolle, Mangel an Selbstwillen werden nach wie vor zur Definition orientalischer Figuren verwendet; sie werden allerdings jetzt als zentrale Attribute in ein neues, globales Verhaltens- und Denkmodell des westlichen ›coolen‹, mobilen und dynamischen Individuums eingebaut. Sie fungieren als eine Verbindung zwischen dem Flux verschwommener, neo-asiatischer Werte sowie neo-asiatischer Regierungsstile und dem verwirrenden Verlust an Individualismus und Selbstdetermination im Westen (Vgl. Izawa 2000, 149f). Dies wurde von einem westlichen Anime-Fan im Gespräch Mitte Juni 2007 folgendermaßen zusammengefasst:

Western fans take pleasure in anime [productions] precisely because they do not feel responsible for participating in the culture which creates it. Although [Western] anime fans realize how similar their stories are to American stories, they eagerly watch an anime movie because it comes from ›far away‹. Watching anime gives Americans a chance to reflect on their own culture, but it also lets them deny that they are doing so. That anime is Japanese in origin tells us that [Westerners'] feelings about their own culture are deeply bound up with [Westerners'] evolving relationship to Japan.

Das Ende des *Ancien Régime* (der Hirohito-Ära) im Jahr 1989 in Japan bedeutete dementsprechend eine neue Auseinandersetzung mit dem Selbst und dem Anderen im Kontext des neu entfalteten Techno-Orientalismus und kulturellen Imperialismus als Sehnsucht nach der heilen Welt der 1960er Jahre, die stabile Werte der soliden Modernität sowie Trajektorien und Ziele aufzeigte (Vgl. Morley/Robins 1995). Westliche Fans erkennen das Anime als Widerstand gegenüber dem Eigenen, das mit Wut und Ignoranz verneint wird, während japanische Fans durch das Anime die japanische Seele *yamato damashii* rekonstruieren.

Like a bow too tautly strung, the Japanese islands stretch athwart the northeast of Asia. They are steep with mountains, thick with forests and thin of soil divided by swift-running rivers and covered by a fretting of overworked fields. They are not the kind of land that produces philosophers or individualists. This is a turbulent country with taut dynamic people – excessively kind and excessively cruel, makers of delicate poetry and revolting wars, born as artists, living as bondsmen, dying as gods. Switzerland and Belgium are in the true sense of the word countries. Britain is a tradition, Russia is a mood. America is a way of life. Japan is a spirit, insular and protesting. [...] It is not quietly stubborn like the Chinese spirit, which even beneath its layer of communism is ever the repository of a culture. The Japanese is oddly young. He is childlike in his refusal to admit defeat. He is childlike also in his plastic ability to assimilate new ideas and adjust them to sudden changes in his situation. [...] In their last battles [of the Second World War respectively Pacific War], the Japanese fought with a concentrated fury which the rest of the world had either forgotten or never experienced. (Gibney 1953, 3)

Das Anime als *Junk-Kultur* zeigt, dass Moral ein rein soziales Konzept ist, keine transzendente Vision des Universums. Denn, selbst wenn Loyalität und Mut eine Anime-Figur als Held definieren, werden sie sie nicht retten

können. Die ernüchternde Botschaft aller Animes ist, dass der Welt einfach egal ist, was mit den einzelnen Individuen passiert. In dieser Hinsicht gibt das Anime ein wesentlich ehrlicheres Bild über Japan ab, als verkomplizierte, verkünstelte Zen-Philosophie oder Nô-Symbolik (Bornoff 2002, 48; Drazen 2003, 78). Wichtige Anime-Autoren wie Takahata Isao, Miyazaki Hayao, Ôtomo Katsuhiro, Oshii Mamoru, Annô Hideaki, Watanabe Shin'ichirô, Shinkai Makoto, Kon Satoshi, die das Anime stilistisch im Laufe seiner Geschichte grundsätzlich gestalteten, nahmen intensiv Elemente der Alltagskultur auf (wie die neue, dynamische Mädchenfigur in der Hauptrolle), gleichzeitig bezogen sie allerdings eigene ästhetische und ideologische Ansprüche mit ein, so dass das Anime-Phänomen als soziokulturelles Produkt jenseits marktwirtschaftlich-politischer Zwänge weitergeführt wird.

Die intensive Spannung zwischen Komposition und Technik, Realismus und Fantasie, Konformismus und Revolutionarismus, Handlung und Charakterzeichnung findet sich im spätmodernen Anime durchgehend wieder. Der individuelle Mensch erhebt sich über seine Funktion innerhalb des kollektivistischen Systems, denn das Anime steht als ambivalentes Symbol für ein neues Japan, das tief in einer ruhmreichen Vergangenheit verwurzelt ist: Einerseits ist das neue Japan eine imaginierte Gemeinschaft, die aus ausgewählten Artefakten westlicher materieller Kultur besteht, und eine Nation, deren innere Widerstandskraft die Annäherungsversuche des Westens überwinden würde; andererseits konstituiert sich das neue Japan als Depot und Erbe antiker asiatischer Kulturtraditionen und trägt die Verantwortung, Asien und das Asiatische im Zeitalter globalisierender, kultureller Korruption zu bewahren (Robertson 1998, 289; Vgl. Oshii 2004). Die Verflüssigung solcher Konzepte wie Selbst, Fremde, Moderne oder Identität steht im direkten Zusammenhang mit der Zerstreung solider

Geschichts- und Gesellschaftsstrukturen, die in Zeiten politischen Engagements und wirtschaftlichen Antriebs als Basis dienten. Nicht zufällig setzt das Anime die ästhetische Ideologie des Farbholzschnittes *ukiyo-e* fort: Wie die vormodernen Bilder der vergänglichen Welt versuchen auch die Anime-Produktionen, das Menschliche in seiner Flüchtigkeit festzuhalten, dem verflüssigten Selbst eine augenblickliche Solidität zu verleihen, die Unsicherheit der Zukunft durch die versteinerte Vergangenheit und konkrete Gegenwart aufzugreifen (Vgl. Satô 1992, Tada 2002). Es ist vielleicht der Goethe'sche Aufruf »Verbleibe doch, du bist so schön!«, der mit einer durchaus japanischen Bestrebung gekoppelt wird, das Heute zu überspringen: eine zu schnell modernisierte Welt, die von der Vormoderne durch eine zu kurz ausgefallene Moderne direkt in die Postmoderne hinüber gesprungen ist.

Manchmal blicken die Anime-Figuren hinter ihren animierten Alltag in den Alltag ihrer Zuschauer wie in eine umgekehrte Reise diesseits des Spiegels und entdecken dort Hoffnung und Unterstützung, Vertrauen und Mut. Der Glaube an Selbst bzw. an die eigenen Träume, die Liebe zu den Anderen bzw. die Liebe der Anderen sowie der freudige Blick in die Zukunft können selbst aus einem schmerzhaften, langweiligen, ziellosen Leben eine Explosion aus Licht und Erfüllung hervorbringen. Andersherum begleiten die Anime-Zuschauer die Anime-Figuren durch ihre Kämpfe, Siege und Niederlagen, ihre wörtlich nicht aufzufassenden Emotionen und Erlebnisse – und dann wieder sanft zurück in die Wirklichkeit (Levi 1997, 78).

Dabei werden sie mit der wichtigen Botschaft ausgestattet, an Selbst, Liebe und die Zukunft mit Mut und Ausdauer zu glauben und trotz allem in deren Namen zu kämpfen. Natürlich vergessen die Anime-Zuschauer – Japaner oder Westler – zu häufig diese Botschaft, denn eher scheint das Vergessen

als die Erinnerung die Basis menschlicher Entwicklung zu sein. Somit übernimmt das Anime die Funktion, das Lebendige der Erinnerung über die Bequemlichkeit des Vergessens zu erheben. Tezuka Hiroshi, der jüngere Bruder Tezuka Osamus,⁷ drückte dies in einem Gespräch folgendermaßen aus:

Das Gute des Menschen, sein Wertvolles, dessen Unsterbliches – daran glaubte mein Bruder. Ich kann über Anime oder über meinen Bruder als Anime- oder Manga-Künstler nichts aussagen; aber ich glaube, ich täusche mich nicht, wenn ich behaupte, dass er an die Kontinuität des Lebens durch Liebe und Verzeihen glaubte und für die Erfüllung menschlicher Ideale kämpfte. Das war vielleicht sein Verhängnis.

Ist das Anime nur Medium und keine Message? Die meisten Außenseiter werden nie weit genug die Sprach- und Kulturbarrieren überwinden, um Japan aus dem Blickwinkel eines durchschnittlichen Japaners zu sehen. Darin besteht vielleicht Japans Potential inmitten der Globalisierung: Es gibt ein Japan für Japaner und es gibt ein Japan für den Rest der Welt. Diese zwei Japan-Versionen überlappen sich teilweise in der Jugend- oder Popularkultur und grenzen sich teilweise, wie im Fall von Sumô-Ringen, Vorstadtvierteln oder Variety-Shows, von außen definitiv ab (Vgl. Ruh 2006, 42). Zwischen der Plastizität und Dauerhaftigkeit japanischer Kultur entspringt die Fähigkeit, fremde Einflüsse trotz eines festen, intakten kulturellen Kerns zu absorbieren und anzupassen. Auf die damalige Frage Singers – »Warum konnte diese begabte und aktive Nation so wenig produzieren, was von anderen Ländern in einem allen fremden Einflüssen

⁷ Tezuka Osamu (1928–1989) war der wichtigste Manga- und Anime-Autor der Nachkriegszeit, der auf entscheidende Weise die Ideologie und Ästhetik der visuellen japanischen Popularkultur prägte.

offenen Zeitalter als akzeptabel befunden wurde?« (Singer 1991, 25) – antwortet Japan heute mit dem so genannten *National-Cool* als Alternative zur *Soft Power* (Vgl. Clammer 2000, Nye 2004, Yamanouchi/Sakai 2003): kulturelle Macht als Folge wirtschaftlichen Wachstums, die sich wiederum in die Ursache wirtschaftlichen Wachstums in Zeiten der Flaute verwandelt. Selbst wenn es stimmt, dass eben Japans Insularität es davon abhielt, seine erhebliche, wirtschaftliche *Soft Power* voll auszunutzen, verunsichern wiederholte Globalisierungswellen sowie ökonomische Rezessionen und politische Wirren Japan in seinen fundamentalen Werten und unterminieren traditionelle Ideale – von Geschäftsführungskultur bis Familienleben. Japans Geschichte auffallender Wiederauferstehungen suggeriert jedoch eher eine Wiedergeburt denn den Niedergang als Ergebnis heutiger Identitätskrisen – nicht zuletzt auf Grund ihrer immensen Reserven an potentieller *Soft Power*. Eines Tages wird sich doch beweisen, dass das Medium eigentlich die Message war.

Literatur

- Azuma, Hiroki (2001) *Dōbutsuka suru posutomodan: Otaku kara mita Nihon-shakai* [Die animalisierende Postmoderne: Die japanische Gesellschaft, betrachtet aus der Perspektive des Otaku]. Tokyo: Kōdansha.
- Aoyagi, Hiroshi (2000) Pop Idols and the Asian Identity. In: *Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture*. Hrsg. v. Timothy Craig. Armonk/New York: M. E. Sharpe, S. 309–326.
- Baudrillard, Jean (2001) *Das System der Dinge – Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, übersetzt von Joseph Garzuly. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag.
- Bauman, Zygmunt (1997) *Postmodernity and Its Discontents*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Zygmunt (2000) *Liquid Modernity*. Cambridge/Oxford: Polity Press.

- Bornoff, Nicholas (2002) Sex and Consumerism: The Japanese State of the Arts. In: *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*. Hrsg. v. Fran Lloyd. London: Reaktion Press, S. 41–68.
- Clammer, John (2000) Received Dreams – Consumer Capitalism, Social Process and the Management of the Emotions in Contemporary Japan. In: *Globalization and Social Change in Contemporary Japan*. Hrsg. v. J. S. Eades, Tom Gill und Harumi Befu. Melbourne: Trans Pacific Press, S. 203–223.
- Clements, Jonathan & McCarthy, Helen (2006) *The Anime Encyclopedia: A Guide to Japanese Animation since 1917*. Berkeley: Stone Bridge Press.
- Drazen, Patrick (2003) *Anime Explosion: The What? Why? and Wow! of Japanese Animation*. Berkeley: Stone Bridge Press.
- Eagleton, Terry (1990) *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford/Cambridge: Basil Blackwell Publishers.
- Gibney, Frank B. (1953) *Five Gentlemen of Japan: The Portrait of a Nation's Character*. New York: Farrar, Straus & Young.
- Giddens, Anthony (1990) *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Grajdian, Maria (2008) *Das japanische Anime: Versuch einer wissenschaftlichen Annäherung*. Sibiu: Lucian Blaga University Press.
- Grajdian, Maria (2011) Kiyoku, tadashiku, utsukushiku: Takarazuka Revue and the project of identity (re-)solidification. In: *Contemporary Japan* 23/1, S. 5–25.
- Habermas, Jürgen (1981) *Theorie des kommunikativen Handelns: 1. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung; 2. Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp.
- Iwabuchi, Koichi (2004) How ›Japanese‹ is Pokémon? In: *Pikachu's Global Adventure – The Rise and Fall of Pokémon*. Hrsg. v. Joseph J. Tobin. Durham/London: Duke University Press, S. 53–79.
- Izawa, Eri (2000) The Romantic, Passionate Japanese in Anime: A Look at the Hidden Japanese Soul. In: *Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture*. Hrsg. v. Timothy Craig. Armonk/New York: M. E. Sharpe, S. 138–153.
- Kusanagi, Satoshi (2003) *Amerika de Nihon no anime ha, dô mirarete kita ka?* [Wie wurde in Amerika das japanische Anime betrachtet?] Tôkyô: Tokuma Shoten.
- Levi, Antonia (1997) *Samurai from Outer Space – Understanding Japanese Animation*. Chicago/La Salle (Illinois): Open Court.

- Levi, Antonia (2001) *New Myths for the Millennium*. In: *Animation in Asia and the Pacific*. Hrsg. v. John A. Lent. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S. 33–50.
- Lyotard, Jean-François (1979) *La condition postmoderne – Rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit.
- Lyotard, Jean-François (1993) *Moralités postmodernes*. Paris: Galilée.
- Masaki, Akira (2002) *Obake to mori no shûkyôgaku: »Tonari no Totoro« to issho ni manabô* [Die Religionwissenschaft des Gespenstes und Waldes: Lernen wir zusammen mit »Mein Nachbar, Totoro«!] Tôkyô: Shunjûsha.
- Mathews, Gordon (2000) *Global Culture/Individual Identity – Searching for home in the cultural supermarket*. London/New York: Routledge.
- McClain, James L. (2002) *Japan: A Modern History*. New York: W.W.Norton.
- McGray, Douglas (2002) Japan's gross national cool. In: *Foreign Policy*, May/June 2002, S. 44–54.
- Meštronić, Stjepan G. (1997) *Postemotional Society*. London: Sage Publications.
- Miyazaki, Hayao (1996) *Shuppatsu-ten, 1979–1996* [Ausgangspunkte, 1979–1996]. Tôkyô: Tokuma Shoten/Studio Ghibli.
- Miyazaki, Hayao (2002) *Kaze no kaeru basho: Naushika kara Chihiro made no kiseki* [Der Ort, an den der Wind zurückkehrt: Der Weg von Nausicäa bis Chihiro]. Tôkyô: Rocking On.
- Monnet, Livia (2006) »Such is the Contrivance of the Cinematograph: Dur(anim)ation, Modernity and Edo Culture in Tabaimo's Animated Installations. In: *Cinema Anime: Critical Engagements with Japanese Animation*. Hrsg. v. Steven T. Brown. Hampshire (UK): Palgrave Macmillan, S. 189–225.
- Morley, David / Robins, Kevin (1995) *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London/New York: Routledge.
- Napier, Susan J. (2005) *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. New York: Palgrave.
- Nye, Joseph S. (2004) *Soft Power: The Means to Succeed in World Politics*. New York: Public Affairs.
- Oshii, Mamoru (2004) *Subete no eiga ha anime ni naru* [Sämtliche Filme verwandeln sich in Animes]. Tôkyô: Tokuma Shoten.
- Richie, Donald (2001) *A Hundred Years of Japanese Film – A Concise History with a Selective Guide to Videos and DVDs*. Tôkyô/New York/London: Kôdansha International.

- Riesman, David (1950) *The lonely crowd*. New Haven: Yale University Press.
- Robertson, Jennifer Ellen (1998) The Politics and Pursuit of Leisure in Wartime Japan. In: *The Culture of Japan as Seen through Its Leisure*. Hrsg. v. Sepp Linhart und Sabine Frühstück. Albany: State University of New York Press, S. 285–301.
- Ruh, Brian (2006) The Robots from Takkun's Head: Cyborg Adolescence in FLCL. In: *Cinema Anime: Critical Engagements with Japanese Animation*. Hrsg. v. Steven T. Brown. Hampshire (UK): Palgrave Macmillan, S. 139–157.
- Satō, Kenji (1992) *Gojira to yamato to bokura no minshushugi* [Godzilla, Yamato and our democracy]. Tôkyô: Bungeishunjū.
- Schilling, Mark (1997) *The Encyclopedia of Japanese Popular Culture*. New York/Tôkyô: Weatherhill.
- Singer, Kurt (1991) *Schwert, Spiegel und Edelstein – Strukturen des japanischen Lebens*, übersetzt von Wolfgang Wilhelm. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Stevens, Carolyn (2007) *Japanese Popular Music: Culture, authenticity and power*. London/New York: Routledge.
- Sugimoto, Yoshio (1997) *An Introduction to Japanese Society*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press.
- Tada, Makoto (2002) *Kore ga anime bijinesu da* [This is the anime business]. Tôkyô: Kôsaidô.
- Takahata, Isao (1996) Erosu no hibana [Eine Explosion des Eros]. In: *Hen Shuppatsu-ten 1979–1996* [Ausgangspunkte 1979–1996]. Hrsg. v. Miyazaki Hayao. Tôkyô: Tokuma Shoten, S. 571–580.
- Takahata, Isao (1999) *Jûniseiki no animêshon: Kokuhô emakimono ni miru eigateki, animeteki naru mono* [Zeichentrickfilme des 12. Jahrhunderts: Film- und Anime-mäßige Sachen, die man in den als Nationalschatz betrachteten Bilderrollen sieht]. Tôkyô: Tokuma Shoten/Studio Ghibli.
- Tobin, Joseph J. (1992) Domesticating the West. In: *Re-Made in Japan – Everyday Life and Consumer Taste in a Changing Society*. Hrsg. v. Joseph J. Tobin. New Haven/London: Yale University Press, S. 1–41.
- Tobin, Joseph J. (2004) Introduction. In: *Pikachu's Global Adventure – The Rise and Fall of Pokémon*. Hrsg. v. Joseph J. Tobin. Durham/London: Duke University Press, S. 3–11.
- Yamaguchi, Yasuo (2004) *Nihon no anime-zenshi: sekai o seishita nihon-anime no kiseki* [The whole history of Japanese animation: The wonder of the Japanese animation encompassing the world at large] Tôkyô: Ten-Books-Shuppansha.

- Yamaguchi, Katsunori / Watanabe, Yasushi (1997) *Nihon animeshon eigashi* [Die Geschichte der japanischen Animationskunst-Filme]. Ôsaka: Yûbunsha.
- Yamaguchi, Yasushi/ Sakai, Naoki (2003) *Sôryoku sentaisei kara gurôbarizêshon he* [Vom System des totalen Kriegs zur Globalisierung]. Tôkyô: Heibonsha.
- Wittgenstein, Ludwig (1984) *Werkausgabe Band 1 (Philosophische Untersuchungen; Tractatus logico-philosophicus)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.
- Žižek, Slavoj (1998⁷) *The Sublime Object of Ideology*. London/New York: Verso.

Empfohlene Zitierweise

Grajdian, Maria: Fragmentäre Identitäten. Kanno Yôko, Orientalismus und eklektische Nostalgien in Anime-Soundtracks. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 432–468, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p432-468>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Musik-Tanz-Video: Ein Werkstatttext.

Steffen A. Schmidt (Zürich / Berlin)

Die Fragestellung dieser Untersuchung entstand im Zuge meiner Forschung zur Beziehung von Musik und Tanz. Ist man nicht direkt involviert in die Arbeit zwischen Komposition und Choreographie bei ihrer Entstehung (und selbst dann bleiben die Ergebnisse meist schemenhaft), so bildet Ton/Filmmaterial den wichtigsten Ausgangspunkt für eine Analyse bestehender Arbeiten. Vergleiche von Noten- und Tanztexten, wie sie grundsätzlich u. a. bei Feuillet, Laban und Benesh möglich wären, haben sich bislang nur als Ausnahmen erwiesen. Tanzfilme arrivieren dadurch zu bedeutenden wissenschaftlichen Quellen.

Oftmals sind die Filme jedoch so gestaltet, dass Lücken entstehen, Brüche, die für die Kontinuität von Musik und Tanz wesentlich sein könnten. An solchen Stellen wird die Frage nach der Dokumentation bedeutsam, aber nicht nur: Auch bei einer bewusst anderen Form als der Dokumentation, etwa bei der Videochoreographie, stellt sich die Frage nach dem, was sichtbar wird und was nicht. Inwieweit ist ein Film aussagekräftig über die Choreographie und ihre Musik, kann er als Dokument der Choreographie bewertet werden? Welche Bedeutungsverschiebungen ereignen sich im Übergang von der Performance zum Film? Dieser Frage soll im Folgenden genauer nachgegangen werden. Um die Fragestellung genauer zu fokussieren, soll in einem ersten Schritt Claudia Rosinys Beschreibung einer »DV 8«-Studioadaptation als Ausgangspunkt dienen.

In ihrer grundlegenden Untersuchung zum Videotanz untersucht Rosiny (1999) eingereichte Tanzfilme für das Festival »Dance Screen«. Mit diesem Festival wurde das wachsende Interesse an einer neuen Kunstform auch im

deutschsprachigen Raum dokumentiert, eine Kunstform, die ihren Anfang um 1945 mit den Arbeiten von Maya Deren nahm und international durch Videotänze etwa Merce Cunninghams Aufmerksamkeit erhielt.¹ Wie Rosiny zeigt, waren zu Beginn, bei Einrichtung des Festivals vor allem experimentelle Arbeiten gefragt. Erst später traten die Kategorien A »Bühnenaufzeichnung und Studioadaption« sowie Kategorie C »Dokumentation« zur bis dato herrschenden Kategorie B »Videochoreographie«. Bereits 1990 wurde eine Arbeit der Kategorie A prämiert (ohne den 1. Preis zu gewinnen), David Hintons Film von »DV 8s« DEAD DREAMS OF MONOCHROME MEN (UK 1989). Welche die ästhetischen Richtlinien dieser Kategorien waren, wird nicht präzisiert, spielt für diesen Zusammenhang auch keine ausschlaggebende Rolle. Rosinys Analyse der genannten Arbeit mag als Ausgangspunkt dienen, um eine genauere Fragestellung zu entwickeln, inwieweit sich Aspekte der Dokumentation und der Videochoreographie verbinden lassen.

Als Bühnenaufzeichnung oder als Studioadaption besteht eine Nähe zur Dokumentation. Das Spannungsverhältnis zwischen Bühnenfassung und Adaption für Video wird in DEAD DREAMS OF MONOCHROME MEN besonders relevant. Die filmische Expressivität entspricht dem Bühnenstück, ist aber speziell auf die Studioadaption ausgerichtet: »Von den Räumen werden außerdem nur Ausschnitte gezeigt. Durch diese Begrenzungen des Bildraums wirkt auch der Bewegungsraum eingengt. Vermittelt werden äußere, aber auch innere psychische Merkmale der Eingeschlossenheit.« (Rosiny 1999, 43) Kadrage und Kamerabewegung scheinen unmittelbare Ausdrucksträger dessen zu sein, worum es in der

¹ Allerdings wären mit Sicherheit Vorläufer zu nennen wie René Clairs ENTR'ACTE zu Francis Piacabias *Relâche* (1924) sowie das *Ballet mécanique* von Fernand Léger (ebenfalls 1924).

Choreographie geht: Eingeschlossensein. Die Aussparung der gesamten Choreographie ist damit ästhetisch legitimiert und nachvollziehbar. Der Film bezieht seine formale Gestaltung aus der Verstärkung eines choreographischen Inhalts.

Rosiny liefert mit dieser Beschreibung ein Kriterium, das eine Relation von Film und Tanz aufstellt. Dokumentiert wird nicht der faktische Raum, sondern ein expressiv amplifizierter, der als Interpretant der Choreographie fungiert. Hier soll versucht werden, dies auf die Beziehung von Musik und Tanz auszudehnen. Zwar erwähnt Rosiny den Einsatz von Musik, etwa am Beispiel auch musikalisch bedeutender Tanzvideofilme wie ROSELAND (Belgien 1990, Walter Verdin; Musik: de Mey) oder ROZA (Belgien 1992, Peter Greenaway; Musik: Bartók), geht aber nicht genauer auf das Wechselspiel ein. Dies wäre jedoch bedeutend etwa für eine Betrachtung von Arbeiten, bei denen die Musik wichtigen Anteil hat, inwieweit sich filmische Techniken aus der Musik herleiten, und einen Zusammenhang mit dem Tanz stützen, oder vielleicht sogar konstituieren. In zukünftigen Untersuchungen wäre hier sogar noch das Wechselspiel von Tanzfilm und Videoclip genauer zu untersuchen, das womöglich wichtige Hinweise für ästhetische Denkformen geben könnte. Vorerst setzen genau folgende Betrachtungen an der allgemeineren Frage an, inwieweit sich das Wechselspiel von Musik, Tanz und Video durch die Filmperspektive konstituiert, durchaus verbunden mit einem wissenschaftlichen Interesse, das die Beziehung der drei Zeit- und Bewegungskünste genauer untersuchen will, dabei aber die dokumentarische Qualität zu Choreographie und Musik nicht aus den Augen verliert.

Literatur zu dieser Problematik ist rar gesät. Cooks Untersuchungen zur Multimedialität (Cook 1998) widmen sich grundsätzlicheren Verhältnissen.² Hans Emons (2005) favorisiert in seiner Veröffentlichung *Für Auge und Ohr* die Beziehung Musik und Film. Dass Emons den Tanz nur am Rande thematisiert, gehört zu jenen wissenschaftlichen Konventionen, die als selbstverständlich eingeschrieben sind. Seine Ausgangsfrage ist die Thematisierung der Musik als Musik für das Auge – und nicht als deren Interpretation oder Notentext – und fragt nicht, inwieweit der Tanz ein Instrument musikalischer Visualisierung sein könnte (Emons 2005, 12). Ein Blick in die Tanzgeschichte hätte dabei genügt, um bedeutende Stationen eines »musikalischen Körperhörens«, das durchaus als musikalische Visualisierung verstanden werden kann – von Isadora Duncan, Bronislawa Nijinska und Mikhail Fokin über Pina Bausch und John Cranko bis Steve Paxton – ausmachen zu können (Vgl. Schmidt 2014). Aber die Aussparung besitzt ihr Eigenrecht in einer Komplexitätsminderung. Ästhetische Systeme haben ihre Geschichte. Und das Zusammenwirken von Musik, Tanz und Film bedeutet nicht nur eine Begegnung unterschiedlicher technischer Modalitäten, sondern auch ihrer kulturellen Bedeutungsträger. Dennoch ist auf das Fehlen des Tanzes als Aspekt musikalischer Visualisierung in wissenschaftlichen Untersuchungen hinzuweisen. Vermutlich konnte der Tanzfilm, abgesehen von den großen Spielfilmproduktionen wie *THE RED SHOES* (USA 1948, Michael Powell & Emeric Pressburger) oder *DIRTY DANCING* (USA 1987, Emile Ardolino), nie eine derartige Popularität erreichen, dass er in den Fokus allgemeinen Interesses vorgestoßen wäre.

Meine Fragestellung berührt sich daher nur ansatzweise mit der von Emons und Rosiny: Steht dort das Verhältnis Klang und Filmbild, bzw. Tanz und

² Genauere Ansätze liefert Jordan 2001.

Film im Zentrum intermedialer Ästhetik, so hier die Beziehung von Musik und bewegtem Körper (Tanz) und wie der Film diese Relation behandelt, geleitet durch ein Interesse an der historischen Forschung, der nach dem dokumentarischen Wert des Films fragt. Dadurch entsteht auch ein engerer Praxisbezug, der weniger auf eine spezielle Ästhetik abzielt, sondern die »Brauchbarkeit« prüft. Die darin wirksame implizite Ästhetik wird nicht im Einzelnen reflektiert. Was aber wichtig ist, ist die Frage, inwieweit die Verfilmung das Projekt zwischen Musik und Tanz konzeptuell reflektiert, bzw. in das Konzept eingreift. Was darunter zu verstehen ist, wurde bereits mit Rosiny angedeutet und soll Gegenstand der folgenden Betrachtung sein.

An drei Beispielen von Tanz-Musik-Filmen ist das dokumentarisch konzeptuelle Ineinandergreifen zu diskutieren. Die Beispiele – Klaus Lindemanns Film zu Crankos BEFRAGUNG (BRD 1967), Walter Verdins Video-Compendium zu Paxtons Goldberg-Improvisationen (Belgien 1992) und Teshigawaras Mittelteil der Choreographie ABSOLUTE ZERO in der Verfilmung von Jan Schmidt-Garre von 2002 – eröffnen aufgrund der unterschiedlich gelagerten Projekte verschiedene Zugänge und Lösungen, die hier beschrieben werden sollen.

Mit dieser methodischen Einstellung werden ästhetische Vorentscheidungen getroffen, die es zu berücksichtigen gilt:

1. Der Film berücksichtigt den Aspekt einer Dokumentation von Musik und Choreographie, erfüllt aber dennoch eigenständige ästhetische Funktionen.
2. Die Dokumentation wird befragt hinsichtlich wissenschaftlicher Verwertbarkeit einerseits, wie andererseits der Stil des Dokumentarischen im Hinblick auf die konzeptuelle Gestaltung von

Musik und Tanz analysiert wird. Mit dieser Frage konstituiert sich eine umfassendere Fragestellung nach einer Historizität des Videotanzes / Tanzfilms.

Anders als bei Emons und Rosiny wird hier ganz gezielt dem Film eine vermittelnde Rolle zugewiesen, wobei aber die Projekte wiederum einen besonderen Dokumentationsstil erfordern, der ihr Konzept reflektiert und damit historisch positioniert.

I.

Die Dokumentation von Tanz ist ein kompliziertes Unterfangen. Einfaches Abfilmen mit einer Einstellungstotale ist nach kürzester Zeit ermüdend und trägt nicht der minutiösen Körperarbeit Rechnung, die der Tanz oft vollzieht. Einstellungswechsel sind daher wichtig, allerdings auch stets gefährlich. Da Tanz ein Geschehen ist, das die ganze Bühne mit unterschiedlichen Gestaltungen umfasst, bürden Detaileinstellungen wie Großaufnahmen und das Close-up ein Risiko, da anderes aus den Augen verloren wird. Bei Musik- und Theaterverfilmungen besteht stets noch die Möglichkeit, das Ungesehene im hörbaren Bereich zu erfahren, die Tanzkunst aber ist (meist) still und bei visuellem Verlust vom vollständigen Verschwinden bedroht (man stelle sich bei Musikfilmen vor, dass nur jene Instrumente zu hören sind, die auch im Bild erscheinen). Oft lässt sich beobachten, wie bei dokumentarischen Tanz-Verfilmungen die Kamera den SolistInnen folgt, während das Corps de ballet – obwohl sicher ist, dass es agiert, aber unsicher ist, wie es agiert – unsichtbar wird. In solchen Löchern entsteht der Verlust eines Gesamtzusammenhangs, der für den Tanz

aufgrund seiner durchkomponierten Qualität schwer wiegt und daher ästhetisch begründet sein sollte. Ist er es nicht, verkommt der Film zum eigenmächtigen Medium, das die anderen Künste überflüssigerweise dekontextualisiert und womöglich eine spezifische Gattungsproblematik des Tanzfilms nicht erkannt hat. Ohne hier einzelne Beispiele bringen zu wollen, muss man feststellen, dass diese Filmpraxis sehr verbreitet ist und eine Verwendung des Films als Quelle wissenschaftlich dokumentarischen Arbeitens extrem erschwert. Aber nicht nur das. Oft huldigt diese Filmpraxis dem Starkult, oder erzeugt durch unmotivierte Schnitte Unruhe stiftende Beliebigkeit. Gelungene Beispiele dagegen ragen heraus, etwa die Verfilmung von Nijinskas Wiedereinstudierung von *Les Noces* beim Royal Ballet (1966). Hier dürfte allen AkteurInnen bewusst gewesen sein, dass die Rekonstruktion einen solchen Wert besitzt, dass die Dokumentation durch den Film wesentlich ist. Aber die Choreographie war auch ein dankbarer Gegenstand, denn durch die permanente Gruppenpräsenz gibt es keinen Starkult – was übrigens ein entscheidendes Kriterium eines ebenso innovativen wie folkloristisch orientierten Tanzes ist, der sich in einer Verfilmung unmittelbar konzeptuell niederschlägt.

Wenn umgekehrt Löcher im Ablauf ästhetisch begründet erscheinen und sich sinnvoll zum Ganzen verhalten, kann dadurch ein Aspekt von Tanz, vielleicht auch von Musik, aufgedeckt, verdeutlicht und die Wahrnehmungsinstanz des Betrachtenden reflektiert werden. Denn durch die Verfilmung von Tanz und Musik wird mit dem Film eine betrachtende Instanz, ein Blick konstituiert, der die Wahrnehmung der anderen Medien impliziert wie zugleich bewusst steuert. Es handelt sich demnach um eine gestaffelte Betrachtung, deren Ausgangspunkt – in meinem Fall – die Musik ist und die zunächst vom Tanz dann vom Film perspektiviert wird, damit wiederum der Film selbst vom betrachtenden Subjekt als Reflex der

Beziehung Musik, Tanz, Film wahrgenommen wird. Auf diese Weise konstituiert sich ein vielfältig gestaffeltes ästhetisches Subjekt, das anders als Irina Kaldrak in ihrer Untersuchung zu digitalen Performances postuliert, nur in einer Betrachtung sich aufweisen lässt, sondern das vielmehr die einzelnen Instanzen verknüpft zu einer intermedialen Brechung der Blick- und Hörregime. Dies im Einzelnen theoretisch auszuloten, bedürfte einer zwar lohnenden, aber langwierigen Untersuchung. Die drei folgenden Beispiele skizzieren dieses Problem und seine verschiedenen Lösungsansätze an der Oberfläche.

Lindemann, Zimmermann, Cranko.

Klaus Lindemann wurde bei der Verfilmung von Cranko-Choreographien zweimal tätig. BEFRAGUNG war der erste Film, PRÉSENCE, ein Jahr später und choreographisch eng darauf bezogen, der zweite. Beide Arbeiten basierten auf Kompositionen Bernd Alois Zimmermanns. Auch für Musikverfilmungen von Zimmermann trat Lindemann verschiedentlich hervor. Die *Sonate für Violoncello solo* von Zimmermann wurde Gegenstand eines eigenständigen Musikfilms, den N. Richter analysiert hat: »Nahaufnahmen, jähe Bildwechsel, hervorragend doppelte und dreifache Überblendungen« (nach Emons 2004, 114) waren filmische Techniken, die den Klang transformierten. Der Regisseur und sein Team (Kamera führte Hans Canal) erweisen sich somit als seltene Experten auf allen Gebieten. Dementsprechend skeptisch war auch Lindemanns noch 1977 geäußerter Kommentar über die Möglichkeit, Musik adäquat darstellen zu können. (Emons 2004, 117) Mit der Beziehung zum Tanz aber war ein Mittler

gegeben, ein Medium, das die Musik visuell übersetzte. Durch eine Verfilmung der Choreographie konnte somit auch ein Zugang zur Musik gewonnen werden, der dem Film allein versagt bliebe. Mit der Dokumentation von BEFRAGUNG wird daher ein Experimentierfeld von einiger Bedeutung beschritten, das für Emons' Fragestellung eine wichtige Ergänzung bietet. Und dies zu einer Zeit, als die mediale Präsenz John Crankos an ihrem Höhepunkt angelangt war, denn der Begründer des »Stuttgarter Ballettwunders« wurde als analoges Wirtschaftswunder ausgiebig im Fernsehen dokumentiert (im Kölner Tanzarchiv finden sich zahlreiche Beiträge des ZDF, die zeitweise wöchentlich ausgestrahlt wurden.)

Die Verfilmung von BEFRAGUNG erweist sich als eine am filmischen Expressionismus orientierte Arbeit, die mit der ästhetischen Anlage der Choreographie korrespondiert. Im meist dunklen Schwarzweiß gehalten werden Kontraste häufig punktiert verdichtet, dunkle Flächen dominieren, was auch der Licht- und Kostümgestaltung (Kostüme von John Neumeier) der Choreographie entspricht. Der dunklen Privatkleidung der ProtagonistInnen stehen die hellen Trikotanzüge des Corps de ballet mit Gazemasken gegenüber. Die Beziehung zwischen den drei Solistinnen und dem Corps de Ballet erweist sich für die Choreographie als zentral.

Von einer Dokumentation im engeren Sinne zu sprechen, erscheint ebenso problematisch wie sinnvoll. Filmische Eigenmächtigkeiten bei der räumlichen Inszenierung treten massiv hervor, wenn etwa Marcia Haydee bei ihrem Solo (2. Satz der Cellosonate) in einer Bodenpartie kreisförmige Bewegungen vollzieht und die Kamera ebenso zu kreisen beginnt, allerdings anders als die Tänzerin und zudem die räumlichen Dimensionen durch den Schnitt verzerrt (weicher Schnitt in größerer Entfernung), bzw. durch

Kamerafahrt ins Wanken bringt. Während sich Haydee am Boden gegen den Uhrzeigersinn wälzend dreht, fährt die Kamera in verschiedenen Winkeln mit dem Uhrzeigersinn heran und entfernt sich wieder. Das Gefühl von Raumverlust und Schwindel wird von der Expressivität der Musik getragen, sogar massiv verstärkt. Gemeinsam mit der Musik wird ein Expressives von allen drei Kunstformen eingelöst – ohne aber dabei, dies ist die Besonderheit des Beispiels – weder den Tanz als eigenständige und lückenlose Bewegung zu verlieren, noch die Musik zur Untermalung zu degradieren, fast im Gegenteil. Die Kamerafahrt wirkt an dieser Stelle als Schnittpunkt zwischen Musik und Tanz und verdeutlicht den stattfindenden Orientierungsverlust als expressive Qualität. Der anschließende Schnitt vollzieht ein Loch: Haydee ist mit schützender Hand vor dem Gesicht im Close-up zu sehen. Das Bewegungs-Loch im Verlauf dokumentiert hier den Verlust von Raum- und Zeitgefühl, der durch die vorgehende Passage bewirkt worden war.

Die Expressivität des Films wird vor allem durch die unterschiedlichen Standpunkte der Kamera erfahren: An anderen Stellen ist sie in manchen Momenten Teil der Choreographie, sie agiert z. B. mit dem Corps de ballet, indem sie mit ihm den Kreis verengt und an die Szene heran fährt; ein anderes Mal ist sie Beobachterin, ein drittes Mal, wie beim Haydee-Solo-Beispiel ein utopischer Blick von oben, der aber an der Gesamtbewegung Anteil hat und mit Musik und Choreographie die Qualität des Orientierungsverlusts interpretierend überträgt. Als Stil der Dokumentation verhält sich die Kamera engagiert, sowohl hinsichtlich der Stimmung des Gesamtprojekts (Schwarzweiß), als auch in bestimmten Momenten expressiver Darstellung.

Lindemann entwickelte einen individuellen Stil, der als »engagierte Dokumentation« beschrieben werden kann, auch hinsichtlich der konzeptuellen Verbindung von Musik und Tanz. Stilistisch kann die Verfilmung als eine Adaption von Elementen des Film noir betrachtet werden, der nicht nur Eigenschaften des »low key light« aufnimmt, sondern auch die gesellschaftliche Düsternis reflektiert, die bei damaligen Aufführungen von der BEFRAGUNG ausging. Vergleiche mit Peter Weiss wurden von der Presse angestellt, von gesellschaftlicher Angst sprach Cranko selbst und mit ihm die KritikerInnen der Uraufführung (Vgl. Schmidt 2010, 27–38; Schmidt 2012). Ebenso schwingt hier die Rezeption von B. A. Zimmermann mit hinein, der seit seiner Oper *Soldaten* (UA 1965) sein abstraktes multimediales Denken zugunsten einer metaphysischen Gesellschaftskritik aufgegeben hatte. Lindemanns Film reflektiert die damalige Aktualität und kann daher als tatsächliche Dokumentation betrachtet werden, die dem kulturellen Phänomen Musik und Tanz mehrschichtig Rechnung trägt.

Was Lindemann aber nur wenig berücksichtigt, ist die massive Bedeutung des Corps de ballet. Cranko könnte hier durch die Rekonstruktion von Nijinska für das Royal Ballet 1966 inspiriert worden sein. Verschiedene skulpturale Bauten des Corps weisen auf eine vergleichbare Denkweise. Dies aber widerspricht der individuellen Hervorhebung der SolistInnen, der Lindemann folgt. Eine sowohl für das Dokumentarische, als auch für das Expressive sinnvollere Regie, auch in Bezug auf die Musik, hätte das Corps stärker und transparenter zugleich berücksichtigt.

II. *Verdin, Paxton, Bach / Gould*

Paxtons Improvisationsprojekt zu Bachs Goldberg-Variationen, 1986 bis 1992 in Live-Performances aufgeführt, betont deutlich das interpretatorische Element, die Einspielungen Glenn Goulds. In seinem Erläuterungstext spricht er von den Besonderheiten des Interpreten und sucht ihn jenseits der technisch brillanten Wiedergabetechnik. So nimmt er Bezug auf Goulds leises Mitsingen. Aber Paxtons Fragestellung geht über die Interpretation hinaus. Er fragt auch nach dem Anteil der Improvisation in Bachs Komposition und mutmaßt zu Recht das Vorhandensein improvisatorischer Elemente in Bachs eigenem – ungehört vergangenem – Klavierspiel. Die Fixierung von Notentext und klanglicher Wiedergabe durch die CD ist ein wesentlicher Aspekt des Projektes und wird angemessen problematisiert. Mit Verdins Dokumentation wird auch Paxtons Tanz fixiert. Wie wird in der Verfilmung die Spannung zwischen Komposition, technischer Klangwiedergabe, tänzerischer Improvisation und Videotechnik mit dem kritischen Bewusstsein vermittelt?³

Das Projekt ist tatsächlich eine große Herausforderung an die Frage, wie performative Aspekte des Tanzes durch Filmtechnik transportiert oder transformiert werden können. Zweifellos verliert der Performer die Qualität auratischer Präsenz.⁴ Aber was gewinnt er in der Verfilmung? Verdin löst diese Frage, indem er sich verstärkt auf die Seite der musikalischen Komposition stellt: Strukturen der Wiederholung in verschiedenen Stimmen

³ Zum Projekt s. <http://www.walterverdin.com/STEVE.html> (Stand: 21.11.2015), genauer ausgeführt in Schmidt 2012.

⁴ Zur Frage der Präsenz in Performance und Film vgl. Fischer-Lichte 2004.

werden durch Schnittwiederholung in den Tanz eingefügt, die Improvisation wird zum Spielball von Kompositionstechniken, die von Musik und Film analog ausgeführt werden (Var. 3: Stimmenimitation wird durch geschnittene Wiederholung transformiert). Verdin trifft damit eine folgenschwere Entscheidung, die aber dem Projekt angemessen scheint. Nicht die Improvisation wird zum bestimmenden Faktor, sondern die Rekomposition zwischen Musik und Tanz, wobei sich der Filmer hier oszillierend mal auf die Seite des Performers, mal auf die Seite der Klangwiedergabe bzw. Komposition schlägt.

Sicherlich hätte die Möglichkeit bestanden, durch Screensplitting Paxtons unterschiedliche Inszenierungen ein und derselben Musikstelle zu zeigen. Damit wäre dem improvisatorischen Gehalt sicherlich genauer Rechnung getragen worden. Verdin aber zeigt mit seinem Film etwas anderes, was Teil des Projektes ist, nämlich ein Hören der Musik durch den Körper sowie mit ihm und durch das Videobild.

Nur vereinzelt wird die improvisatorische Praxis erfahrbar, etwa in Variation 27, dem »canone alla nona«, bei der Verdin Paxton in alternativer – ›kanonischer‹ – Improvisation durch das Bild flimmern lässt. Faszinierend dabei Abweichung und Ähnlichkeit der Improvisationen, die beide als Hauptelement durch die stilistisch mehrfach gebrochene Drehung / Pirouette und durch ein gestisches Moment der Erschöpfung bestimmt sind, darin aber einen ganz anderen Spannungsaufbau verzeichnen. Verdin inszeniert die Variation mit stehender Kamera und fixiert den Raum, der choreographisch variierend durchquert wird; so dass für einen Moment eine ganz andere Einlösung des Projekts aufleuchtet, die aber Teil des umfassenden Video-Compendiums ist und sich damit auch der Komposition als Compendium der Variationskunst annähert.

Verdin war mehrfach für den Tanzfilm bedeutsam tätig geworden, so auch bei ROSELAND von Wim Vandekeybus, wozu Rosiny (1999, 45) zur Methode Verdins anmerkte: »In allen seinen Arbeiten ist ein eigener Stil erkennbar, der durch eine dynamische Kameraarbeit und eine an den russischen Revolutionsfilm anknüpfende Montageform der Kollision und Rhythmik geprägt ist.«

Tatsächlich verbünden sich Montage und Rhythmik oft mit der Interpretation Bachs und gehen ein Spiel gegen die (wie gezeigt an der Variation 3) oder mit der Choreographie ein, wie in Var. 6 deutlich wird: Fast barock anmutend werden filmische Reverse-Techniken als krebsgängige Gestalten erfahren und ermöglichen es dem Tänzer, umgekehrt zu tanzen.

In diesem Projekt stellt sich aufgrund der bewusst angewendeten filmischen Manipulation die bereits oben aufgeworfene Frage, die von Irina Kaldrak am Beispiel interaktiver Performances zwischen Künstler und technischer Installation untersucht wurde. Welches Subjekt wird hier in Bezug auf die filmtechnische Darstellung entworfen?

Bei Lindemann stand das expressiv inszenierte verstörte Subjekt im Vordergrund, das durch Crankos choreographische und Zimmermanns kompositorische Perspektiven beschworen wurde. Es entsteht eine intermediale Einheit, in die die Position der/des Betrachtenden eintauchen kann.

Bei Verdin wird das tänzerische Subjekt widersprüchlich. Einerseits wird es verzerrt in der technischen Reproduzierbarkeit zwischen Musikkomposition und Video, auf der anderen Seite wird dem narzisstischen Subjekt der Raum von hörender Selbsterfahrung gestattet, aber nicht vollständig. Dem

Betrachtenden wird ein visuelles Compendium zuteil, das die improvisatorische Qualität des präsenten Körpers durch die Vielzahl von Schnitt und Perspektive transformiert in eine Spielfläche verschiedener Hörweisen (des Performers und des Regisseurs), die zwischen performativer Dynamik der Interpretation und struktureller Konstruktion der reproduzierten Komposition changieren. Filmische Techniken der Wiederholung dienen der choreographischen Verfremdung und der musikalischen Rekomposition des Körpers. Lust und Mangel werden als Drama des zerstückelten Körpers (Wenner) inszeniert und erzeugen ein postdramatisches Subjekt, das sich zwischen ignorantem Usermodus (gegenüber dem musikalischen Werk) und sensibler Selbsterfahrung (gegenüber der differenzierten Interpretation) konstituiert (Vgl. Wenner 2001, 361–379). Deutlich reflektiert das Video die Ästhetik der 1990er Jahre als intellektualisierende Clipästhetik. Die hier entstehenden Löcher in der Kontinuität der Bewegung sind dieser Ästhetik geschuldet, die aber konzeptuell mit dem zeitlichen Loch zwischen realer Aufführung (Live-Performance) und Post-Production korreliert. Das Projekt durchstreicht den Dokumentcharakter und wird dadurch zum Dokument dessen, was nicht dokumentiert sein kann. Die Löcher und Brüche werden transparent in einer intermedialen Kritik am Uneingeholten zwischen Performance und Komposition.

Mit den zwei Beispielen werden Videochoreographie und dokumentarische Funktion in zwei unterschiedlichen Konzepten deutlich, die beide gleichermaßen mit dem Projekt zu tun haben und damit den subjektiven filmischen Standpunkt reflektieren und gleichzeitig das Projekt historisch dokumentieren. Bei Lindemann wird das engagierte Dokumentieren deutlich, das den expressiven und kinetischen Konzeptcharakter mehrschichtig in der Kriminalfilmästhetik der 1950er und 1960er Jahre

gewährleistet. Bei Verdin hingegen wird ein deutlicher Kontrapunkt thematisiert, der zwischen Musik und Tanz eine eigene Stimme erhebt und bewusst LÖcher kreiert, die einen Riss zwischen musikalischer Komposition und improvisatorischer Praxis thematisieren. Während das Goldberg-Projekt die Brüche bewusst inszeniert und auf eine durchgehende narrative Position verzichtet, setzt Lindemann auf ästhetische Einheit, die durch den Film amplifiziert wird und den choreographisch narrativen Charakter bewahrt.

III.

Wie verhält sich zu den beiden vorausgegangenen Subjektkonstruktionen des modernen verunsicherten Subjekts (BEFRAGUNG) und des kontrapunktisch lustvoll zerstückelten Narziss (SPIRALGOLDBERG) das letzte Beispiel, Schmidt-Garres Verfilmung des Mittelteils von Teshigawaras ABSOLUTE ZERO (D 2002, Jan Schmidt-Garre)?⁵

Saburo Teshigawaras Choreographie nimmt durch die Musikauswahl ganz explizit Bezug auf die Geschichte des Ausdruckstanzes, dem der Tänzer sich verpflichtet fühlt. Die Kompositionen für Klavier von Georges Gurdjief und Th. de Hartmann in den 1920er Jahren strahlten in ihrer exotistisch-esoterischen Qualität eine Affinität zum Ausdruckstanz aus. Ein spezieller Bezug besteht zu Alexander Sacharoff, der mit den Klavierstücken und seinen Tänzen religiöse Gehalte und Rituale inszenierte (Vgl. Brandstetter 1995, 75ff).

⁵ Zu sehen unter: <http://www.parsmedia.com/films/absolute-zero/> (Stand: 1.10.2015).

Teshigawara verwendet eine Auswahl von Hymnen für Klavier solo, die die Komponisten gemeinsam um das Jahr 1926 geschrieben haben und deren religiöser Bezug ganz offensichtlich klanglich in einer choralen Getragenheit, Kirchenliedern ähnlich, bar jeglicher Virtuosität, besteht. Die viel gerühmte Choreographie für einen Mann und eine Frau (Kei Miyata) nimmt nicht synchron auf die Musik Bezug, vielmehr handelt es sich um ein paralleles Fließen, das eine intermediale Beziehung allein durch den Fluss konstituiert, der dynamisch variabel gestaltet ist.

Die Kompositionen stammen aus dem III. Band der Gesamtausgabe. Die Folge der Stücke lautet:⁶

1. Poco vivace (Nr. 9 der ersten Serie der Hymnen, Gebete und Rituale); 29.IX, 1926, ohne Taktstriche notiert.
2. Freuden-Hymnus: Maestoso (Nr. 13 der 1. Serie)
3. »Alleluja«- Larghetto (Nr. 33, 2. Serie), wird wiederholt.
4. »Rejoice, Beelzebub« – Solemne (Nr.15, 1. Serie)
5. Vesper-Hymnus – (Nr. 48, 3. Serie), wird wiederholt.
6. »Tibi Cantamus« No. 1 – (Nr. 98, 3. Serie), wird wiederholt.
7. wie 2.
8. wie 1.

Der Bezug zwischen Musik und Tanz besticht durch die Musikalität der TänzerInnen, weniger in einer synchronen Ausdeutung, als vielmehr in einem jeweils autonomen Fließen von Bewegungen. Teshigawara setzt mit

⁶ Die Kompositionen werden gespielt von Alain Kremski, der eine Gesamteinspielung der Klavierwerke Gurdjieffs und de Hartmanns vorgelegt hat.

einer Hebung des Armes an, die vom Tempo deutlich hinter der Musik zurück bleibt. Seine Choreographie aber steigert sich mit einem langen, mehrminütigen Bogen in ihrer Dynamik, mit der er die Musik zunächst ein- und dann überholt.

Garres poetischer Entwurf zum Tanzfilm findet sich im Booklet der DVD (s. u.). Hier geht es um die freiwillige Unterordnung des Filmes gegenüber der Choreographie, die auch für die Musik wirksam werden könnte. Gegenüber den vorangegangenen Beispielen tritt mit diesem Beispiel am deutlichsten der Aspekt des Dokumentarischen zutage, es ließe sich im engeren Sinne von einer Dokumentation sprechen. Der filmische Beginn ist dann auch geradezu entwaffnend dokumentarisch, denn eine statische Kamera zeigt die Totale der Tanzbühne, die karge punktartige Beleuchtung des Bodens, der an ein Flugfeld erinnert, das umgebende Dunkel, die hell gekleidete Frau rechts am hinteren Rand, der Mann in dunkler Kleidung in etwas zentralerer linksseitiger Position. Die Bewegungen sind minimal, die fließende Langsamkeit zeugt von einer hochbewussten Körperarbeit, die bereits von der Tanzkritik oft lobend besprochen wurde. Distanziert und neutral nimmt die Kamera Bewegung (Mann) und Stillstand (Frau) des Beginns auf, bis sie kurz vor Ende des einleitenden Abschnitts (Ende der 1. Komposition) mit einem langsamen Schwenk nach unten eine mimetische Beziehung mit dem Tanz aufnimmt. Ein folgender Schnitt auf den Tänzer hin ermöglicht die genauere Betrachtung der nun sich dynamisch steigernden Bewegungen. In diesen Verlauf, am Ende einer Bewegungsphrase, schneidet der Film auf die Frau, die nun ihre langsamen Bewegungen beginnt. Der Mann ist aus dem Spiel. Was tut er? Bewegt er sich, bleibt er still? In einem späteren Schnitt auf den Mann wird der kontinuierliche Bewegungsfluss wieder aufgenommen, als hätte er nie aufgehört. In einer späteren Einstellung werden beide TänzerInnen vereint

im Großbild sichtbar. Der Wechsel von Bewegung und Stillstand der Personen ist essentieller Bestandteil der Choreographie, die einen übergeordneten Bewegungsraum kreiert.

Zweifellos liegt für die filmische Dramaturgie hier das Schema des Dialogs zugrunde, das in einer anderen, verlangsamten zeitlichen Dimension, gemäß dem Tanz, durchgeführt wird. Aber der Tanz ist kein Dialog, er ist auch keine Sprache. Das gleichzeitige Bewegen ist ihm genauso eingeschrieben wie das gleichzeitige Musizieren verschiedener Stimmen. Indem der Film sprachlich theatraler Rhetorik folgt und nicht der musisch tänzerischen, entstehen kinetische Löcher, die über entscheidende Details den Betrachter im Unklaren lassen.

Zwar folgt der Filmschnitt der Bewegung (Schnitt erfolgt am Phrasenende der Bewegung) sowie dem dramatischen Bogen einer sich insgesamt steigenden und dann abflauenden Bewegung im Wechsel zwischen Mann und Frau, aber er folgt nicht der Gesamtbewegung, der er zu Beginn der statischen Totale zu folgen verspricht. Noch massiver fallen die Schnitte gegen die Musik aus, die aufgrund der leichten Verzögerung der Tanzbewegung in das Ausklingen der Akkorde fallen, sie krachen förmlich in den musikalischen Ausschwingvorgang. So stellt sich die Kamera bewusst zur Dynamik des Tanzes, nicht aber zur Musik, und dies wohl kaum bewusst kontrapunktisch.

Garres Kamera-Schwenks beweisen eine hohe Anpassungsfähigkeit an das Tempo der Choreographie. Auch die Kamera macht sich die bewusste Langsamkeit zunutze und markiert zudem Veränderungen in der filmischen Inszenierung. Zwischenräume werden sichtbar, indem betont an den Personen vorbeigefilmt wird; Winkel werden genutzt, um den choreographischen Raum zu präzisieren. Zudem ist das Dialogprinzip, dem

der Film folgt, auch in der Choreographie angelegt. Dennoch wird an der genannten »Schnittstelle« die Problematik deutlich, das dialogische Prinzip, das aus dem Tonfilm, abgelauscht vom Sprechtheater, bzw. von der Literatur, übernommen wurde, auf den Tanz zu übertragen, an einer Stelle, in der die räumlich musikalische Qualität des Tanzes substantiell ist.

Folge des filmischen Subjektentwurfs ist die Versprachlichung, gewissermaßen die Versubjektivierung durch eine zunächst neutral erscheinende – quasi-dokumentarische – Bildinszenierung, die die räumlich durchfließende Bewegung in einen montierten Bewegungs-Dialog überführt.

Aus der Anwendung des dialogischen Prinzips entstehen eben jene Lächer in der Bewegung, deren ästhetische Berechtigung (für mich) nicht nachvollziehbar wird. Im 2. Teil der Choreographie wechselt die Kamera vom Tänzer auf die Tänzerin. Sicher, der Wechsel ist begründet hinsichtlich der Ablösung der Hauptrolle. Was aber gerade in Anbetracht der Bewusstheit von Bewegungsführung während der gesamten Choreographie wichtig zu sehen wäre, ist gerade der Übergang, der eine Sichtung beider Personen – zumindest für einen Moment – notwendig gemacht hätte. Die Kamera übernimmt den gestischen Wurf von ihm auf sie, die Weitergabe der Bewegung als ein Sprechen. Aber so wenig eine Bewegung beendet ist, wenn ihre Bedeutung endet, sondern Bewegung hier in ihrer Kontinuität selbst als Bedeutung gedacht ist, wird sie im Schnitt regelrecht abgeschnitten. Dadurch entsteht eine bemerkenswerte Eindimensionalität, die dem Bewegungs-/Bedeutungsfluss des Performativen kaum gerecht wird.

Ebenso ereignen sich die Schnitte generell mit einem kaum entwickelten Bewusstsein für musikalische Dynamik, die zum Fluss der Choreographie –

trotz asynchronem Verlauf, und dies ist das Besondere – wesentlich beiträgt. Die Schnitte brechen diesen Fluss und werden fast akustisch spürbar; ich würde sie daher als »krachende Schnitte« bezeichnen.

Schluss

Die Komplexität einer Verbindung der drei Kunstformen dürfte ein Grund dafür sein, warum kaum darüber nachgedacht wurde. Es existieren Studien zum Videotanz (Rosiny) oder zum Musikfilm (Emons). Eine Verbindung aller drei Kunstformen, die zu einem ästhetisch überzeugenden Ergebnis sowohl als Dokument oder Dokumentation, wie auch als Videofilm, führen würde, und die Kriterien liefern könnte, um Tanz/Musik-Filme im Rahmen von Festivals zu beurteilen, übersteigt womöglich die Kompetenz derer, die von der Gesellschaft als interdisziplinär Geschulte ausgebildet und hervorgebracht werden. In der Regel dominieren die optischen Codes von Film und Tanz, die Musik dient der Untermalung. Sie motiviert nicht die Bilder oder Bewegungen, mag die Musik auch noch so sehr die Bewegung an sich motivieren. Gerade für den Tanz ist dies als eine herrschende Tendenz auszumachen. Die Musik ist einfach da. Derartige Praktiken ignoranter Naturalisierung wären auf ihre ästhetische Dimension zu befragen.

Was aber dennoch als vielleicht nicht unwesentliches Ergebnis dieser kurzen und oberflächlichen Untersuchung festgehalten werden kann, ist die Unterschiedlichkeit von filmischen Inszenierungen, die den Projekten zwischen Musik und Tanz einen Stempel der Wahrnehmung aufdrücken. Bei Lindemann und Schmidt-Garre wurde das filmisch narrative Paradigma

äußerst präsent, bei Verdin hingegen bewusst zerstört. Das hing auch mit den Projekten selbst zusammen. Bei Teshigawara allerdings zeigte sich jenseits der narrativen Ebene eine Bedeutungsqualität in der Bewegung selbst, die als Vorsubjektives, Atmendes Gestalt annimmt (so äußert sich auch der Choreograph selbst zu seinen Arbeiten). Gerade diese Qualität filmisch zu integrieren erscheint äußerst anspruchsvoll und sie kann kaum durch ein gängiges filmisches Narrativ bewältigt werden. Damit entsteht – um zur Ausgangsfrage der sich durch den Film konstituierenden Subjekte zurückzukehren – ein narrativ expressives Subjekt, das in der Choreographie nur oberflächlich konstituiert wird. In BEFRAGUNG tritt das Subjekt als ästhetisch zentral behandeltes Problem sowohl tänzerisch, wie musikalisch und schließlich filmisch als geschlossene Einheit hervor und erzeugt eine zwar gebrochene, aber klassisch moderne Einheitlichkeit. Bei Verdin wird das Subjekt vervielfältigt durch die räumlichen (gedreht wurde mit acht Kameras), wie auch konzeptuellen Perspektiven zwischen Musik und Tanz, zwischen Improvisation und Komposition. Bei Teshigawara schließlich gelangen wir an ein Vorsubjektives, das sich formal zwar des Narrativen bemächtigt und daher als Subjekt in Erscheinung tritt; aber durch die Bewegung selbst entsteht das Vorsubjektive, die Verschränkung von Bewegung, Raum und Atmung, hier nicht nur als existentielle Verkündung oder als poetischer Rahmen, sondern als ästhetischer Inhalt.

Literatur

Brandstetter, Gabriele (1995) *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 75ff.

Cook, Nicholas (1998) *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Oxford University Press.

Emons, Hans (2005) *Für Auge und Ohr: Musik als Film*. Berlin: Frank & Timme.

- Fischer-Lichte, Erika (2004) *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Jordan, Stephanie (Hg.) (2001): *Preservation Politics. Dance reconstructed, revived, remade*, London: Dance Books.
- Rosiny, Claudia (1999) *Videotanz: Panorama einer intermedialen Kunstform*. Zürich: Chronos Verlag.
- Schmidt, Steffen A. (2010) Moment und Ewigkeit. In: *Original und Revival*. Hrsg. v. Christina Thurner und Julia Wehren. Zürich: Chronos Verlag, S. 27–38.
- Schmidt, Steffen A. (2012) *Musik der Schwerkraft*. Berlin: Kadmos.
- Schmidt, Steffen A. (2014) Zwischen Visualisierung und Verkörperung von Musik. In: *Visualität, Kultur und Gesellschaft*. Hrsg. v. Jörg Helbig, Arno Russegger und Rainer Winter (= Klagenfurter Beiträge zur Visuellen Kultur 2), Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 162–173.
- Wenner, Stephanie (2001) Ganzer oder zerstückelter Körper. In: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hrsg. v. Claudia Benthien und Christoph Wulf. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2001, S. 361–379.

Filme

- Klaus Lindemann: Befragung. Choreographie von John Cranko. Musik: B. A. Zimmermann: Sonate für Violoncello solo. Einspielung: Siegfried Palm für Wergo (nicht im Handel erhältlich). WDR 1968
- Walter Verdin: Steve Paxton - Improvisationen zu den Goldberg-Variationen von J. S. Bach. Einspielung von Glenn Gould (Var. 1–15: Version 1982; Var. 16–30: Version 1955) (nicht im Handel erhältlich, mit freundlicher Genehmigung des Autors); Brüssel 1992
- Jan Schmidt-Garre: Absolute Zero. Mittelteil der gleichnamigen Choreographie von Saburo Teshigawara. In: Ders.: Bound – gefesselt. Pars media 2002

Partituren

- B. A. Zimmermann: Sonate für Violoncello solo. Edition modern 1960
- Georges Gurdjieff / Thomas de Hartmann: Hymns, Prayers and Rituals. Bd. III der Gesamtausgabe für Klavier, hg. von Linda Daniel-Spitz, Charles Ketcham und Laurence Rosenthal. Schott Mainz 2002.

Einspielungen

J. S. Bach: Goldberg-Variationen. Glenn Gould 1955 und 1982. Sony

B. A. Zimmermann: Sonate für cello solo. Siegfried Palm. Wergo

G. Gurdjieff / Th. de Hartmann: Alain Kremski: Einspielung des gesamten Klavierwerks. Naïve (2003)

Empfohlene Zitierweise

Schmidt, Steffen A.: Musik-Tanz-Video: Ein Werkstatttext. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 469–493, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p469-493>.

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.

Shostakovich / Stalin: A Different Type of Partnership in Film Music

Marcos Azzam Gómez (Salamanca)

Abstract

Dmitri Shostakovich was one of the greatest 20th-century composers, although his style was »moderate« in comparison with other trends. The fact that he also composed a large amount of music for the cinema is often ignored or not given due importance. Our intention in this article is firstly to reflect on a specific stage of his musical and cinematographic career, in which, for different reasons, he was obliged to compose music for political and propagandist films in keeping with the values established by the Soviet government of the time and, in particular, films praising the figure of the »butcher-dictator« Iosif Stalin. We will try to understand and analyse these compositions from various viewpoints and, at the same time, the composer's complex and problematical relationship with Stalin. We also go beyond the title of this article in our analysis of the main aspects of other stages of his compositions for the cinema, in addition to giving a reflective analysis of the reasons why his music for the cinema has scarcely been assessed and, in relating these reasons to the position to which general musicology has relegated music for the cinema, we aim to establish a series of conclusions on the subject.

When one goes more deeply into the music of the Soviet composer Dmitri Shostakovich (1906–1975), it is highly probable that one initially encounters all his symphonies, which are so charismatic and nowadays legendary. Examples include his *Symphony no. 7 (»Leningrad«) in C Major, op. 60* and his *Symphony no. 4 in C Minor, op. 43*, which was known for its cutting modernism (at least within the Soviet context of the time). Then one may come across the quartets with their rhythmical severity, their nervousness, their irony, etc. One day his opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District, op. 29*, will fall into our hands and we will get to know its controversial history resulting from the explicit disapproval of the upper echelons of the Soviet political authorities of the time and which, through the famous article that appeared in the *Pravda* newspaper in 1936 as part of

the history of classical music, was to make the composer's future career so fraught with problems. Next, perhaps we will listen to his violin concertos, his cello concertos, his piano concertos, etc. We could go a step further and take a closer look at the most noteworthy biographical and biographical-artistic works written about him, thus getting to know more about the nature of his creative temperament, the essence of such compositions, his relationship with family and friends, his problems with the political authorities, his complex emotional and psychological nature, the various compositional stages through which he passed as well as other aspects. However, for those of us who go on this long journey during our academic studies in musicology and in subsequent years to find the man who was and continues to be one of our favorite composers, there is something missing. What about his extensive music-cinematographic work? The fact that he also composed a large amount of music for the cinema is often ignored or not given due importance. It should certainly be pointed out that, in this respect, a change has come about over the last ten to fifteen years and that some research (see Titus 2006; Heine 2005) and publications have seen the light and filled this historiographic gap. Examples include the small book *Dmitri Shostakovich. A Life in Film* by John Riley (2005), and *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film* by Alexander Ivashkin and Andrew Kirkman (eds.) (2012), a very recent publication of the proceedings of two symposiums on Shostakovich's life and work held in London in 2006, which included the subject, devoting a section to contributions from Riley himself and other authors.

However, the majority of the literature on the composer, as well as some documentaries and films and references to his work in books dealing with 20th-century music only mention our subject in passing and, in our opinion, do not attach much importance to it. In addition to the frequently negative

view that musicology has of music for the cinema, of which we will speak later, this is also due to the exceptional circumstances of the life of Shostakovich himself. But let us take one thing at a time.

On reading some of the major biographical and artistic works on Shostakovich, for example by authors such as Laurel E. Fay, Krzysztof Meyer or Elizabeth Wilson, it can be observed that the life and works of the great composer cannot be understood without taking into account his complex and fearsome relationship with the dictator and »butcher« Iosif Stalin. What is more, some books have specifically concentrated on this aspect, such as that by Solomon Volkov (2005) *Shostakovich and Stalin. The Extraordinary Relationship between the Great Composer and the Brutal Dictator*, a most interesting volume that is highly recommended.¹ As is well documented, in the second half of the 1930s, during the Second World War, and in subsequent years (especially up until Stalin's death in 1953) as that political and historical concept known as the »Cold War« was coming into existence, Russian cultural life was closely controlled by the government, by Stalin himself, and by that horde of sinister personages with whom he surrounded himself, such as Andrei Zhdanov. Any art that did not focus on Social Realism, on the people, on extolling the virtues of the Communist Revolution of 1917, the figure of Lenin, or of Stalin – we are referring to the concepts of »personality cult« and »political propaganda« – could be censored. Worse still, the arrests, the executions and the notorious purges to which Soviet society of the time was subjected also affected all art forms, including cinema and music, and composers such as Shostakovich,

¹ He is also the author of *Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, a work that changed the perception of Shostakovich's political life and work dramatically, and influenced innumerable performances of his music. (Anyway, the authenticity of the book is still very much disputed, as is well known).

who for years was in the sights of the higher powers to the extent that he suffered from a continuous anguish that even led him to consider suicide, and gave rise to pessimism and worrying emotions that, on more than one occasion, he reflected so well in his works for the concert halls. Stalin played with him for some years like a cat with a mouse, even taking advantage of the composer's international fame for the benefit of his own image or the war effort against Germany (as, for example, in the case of the famous *Symphony no. 7 [»Leningrad«] in C Major* that we have already mentioned). However, after the end of the war and during the early years of the Cold War, Shostakovich crossed that thin red line that Stalin was not prepared to let anyone cross. He was placed on a black list accused of being a formalist and counter-revolutionary, which meant that most of his works would be excluded from the »official« repertoire and that his new ones would not be performed at all. Furthermore, he was dismissed from his professorships at the conservatoires² and condemned to ignominy by society.³ We will never learn all the considerations that led Stalin to spare Shostakovich and allow him to continue working, but among the most important causes was a practical reason: Shostakovich's work in the cinema. Thus, under these circumstances, with serious financial problems and a family to feed, he found, not for the first time, a refuge in the composition of soundtracks for a series of extremely bad films in which the Stalinist personality cult and political propaganda reached its peak, and in which the composer's music fell to perhaps its lowest point. Allow us to give two examples.

² In 1937 he had begun to teach composition at the Leningrad Conservatoire, which provided some financial security but interfered with his own creative work. He also taught at the Moscow Conservatoire.

³ In relation to all these issues see Fay 2000, 161–65.

In ПАДЕНИЕ БЕРЛИНА [translit. PADENIE BERLINA; THE FALL OF BERLIN] (USSR 1950, Mikhail Chiaureli), a shy steel factory worker falls in love with an idealist teacher but has difficulties approaching her. Suddenly their town is attacked by the Germans, who have invaded the Soviet Union. In the capital, Stalin plans the defence of the city and of Stalingrad. After the Soviet victory in Stalingrad, he thinks of conquering Berlin, which will happen at the end of the film. Then Stalin's plane lands in Berlin, and he is greeted by an enthusiastic crowd of soldiers and liberated slave-labourers, holding posters with his picture and waving red flags. Finally, the steel worker and the teacher recognize each other and are reunited, Stalin wishes everyone peace and happiness, the prisoners praise him in numerous languages, and symphonic-choral music of an excessively nationalist and patriotic nature can be heard. This music for the film's final scene is a clear example of this soundtrack as a whole, in which, as we have mentioned, Shostakovich, due to the circumstances, created a composition far below his capabilities and his true style.⁴

ВСТРЕЧА НА ЭЛЬБЕ [translit. VSTRECHA NA ELB'E; MEETING ON THE ELBE] (USSR 1949, Grigori Alexandrov) is set in Altenstadt, divided by the Elbe, and on the East-West German frontier, during the last days of the Second World War, with the chaos being exploited by black-marketeers and the only honest brokers being the Soviets. Despite showing the friendship of a Soviet and an American general, it is a virulent portrayal of the United States as a continuing menace. Like ПАДЕНИЕ БЕРЛИНА [translit. PADENIE BERLINA; THE FALL OF BERLIN] the same can be said in general of its

⁴ »He was forced to write it. This was an order from Stalin. Stalin understood that this was a great composer, a great name«. (A remark from Karen Khachaturian in the documentary SHOSTAKOVICH AGAINST STALIN. THE WAR SYMPHONIES [1997]. EU: Rhombus/ZDF. [1h. 04' 50"]).

music, with its lightness and trite triumphal nature, so let us consider, for example, the scene in which the two armies meet. Here, moreover, the composer uses archetypal characterizations for the situations and the characters, availing himself, among other devices, of musical quotes and loans as he often did in screen music, which, on occasion, as should be taken into account, was charged with an interesting symbolism and an original inclination towards the grotesque although which, in other cases, was much more trivial in nature. To give just a few examples, »La Marseillaise« and the can-can of *Orpheus in the Underworld* by Jacques Offenbach are quoted, among others, in НОВЫЙ ВАВИЛОН [translit. NOVYI VAVILON; NEW BABYLON] (USSR 1929, Grigori Kozintsev / Leonid Trauberg); on numerous occasions Russian folk songs and revolutionary songs can be heard; in ПОДРУГИ [translit. PODRUGI; GIRLFRIENDS] (USSR 1936, Lev Arnshtam) »The Internationale« is used; in ПЯТЬ ДНЕЙ, ПЯТЬ НОЧЕЙ [translit. PIAT' DNEI, PIAT' NOCHEI; FIVE DAYS, FIVE NIGHTS] (USSR 1961, Lev Arnshtam) the main theme from the *Finale* of Beethoven's *Ninth Symphony in D Minor, op. 125 (the Ode to Joy)*; in the film in question – MEETING ON THE ELBE – the extremely well-known »Yankee Doodle«, etc.

This was not the first time that Shostakovich had to manage these creative terms in a context in which collective fear and terror lay in wait on all sides, and in which we must try to understand the situation of so many artists and intellectuals of all kinds under the Stalinist government before, during and after the war. In the late 1930s, many plays for the theatre were censored, free cinematographic production was restricted (even more), and some two million people were exiled, arrested or shot.⁵ It is therefore very

⁵ And this was just the beginning, if we bear in mind that during his leadership of the

understandable that in those years Shostakovich should compose the music for ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА [translit. VOZVRASHCHENIE MAKSIMA; THE RETURN OF MAXIM] (USSR 1937, Grigori Kozintsev / Leonid Trauberg) so as to keep the authorities favourably disposed towards him at a time when fame was no guarantee of security, or, shortly afterwards, the music for ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН [translit. VELIKII GRAZHDANIN; THE GREAT CITIZEN] (USSR 1938, Fridrikh Ermler), which »was the most morally problematic film Shostakovich worked on, [since] it is, in essence, a justification for the purges« (Riley 2005, 39). This is not to mention others such as Зоя [translit. ZOIA; ZOYA] (USSR 1944, Lev Arnshtam), which, during the war years, at least allowed him once again to »keep up appearances« regarding the authorities, as this film was widely praised by the Soviet press and his musical contribution was likewise recognized. During these years of his career, he had to play an active part on the so-called Art Council of the Committee for Cinema Affairs: it should be remembered that Stalin's interest in the cinema went as far as becoming involved in the viewing, censoring and the »artistic advice« given on many of the films that were to finally reach society. He had a small cinema for the purpose, a room converted *ex profeso* in the Kremlin where he would watch them often in the company of some of his closest subordinates. It should be very much borne in mind, as Volkov (2005, 157) points out, that

when talking about Soviet Film we must remember Lenin's famous statement in 1922 that »of all the arts the most important for us is the cinema.« It was Stalin who

Soviet Union, Stalin ordered the deaths of an estimated thirty million people. (See the documentary SHOSTAKOVICH AGAINST STALIN. THE WAR SYMPHONIES [1997]. EU: Rhombus/ZDF. [0h. 00' 02"]).

turned the dictum into reality. Soviet film in his regime came into being as an industry, the main goal of which was not making a profit, as in the West, but the ideological upbringing of the masses. In Stalin's concept, the state became the producer. This combined the Party's propaganda needs with the dictator's personal hobby.

This type of films and their music were the perfect excuse for musicology –»official« musicology, so to speak– to ignore or at least not to examine closely a self-evident fact: Shostakovich composed the music for nearly forty films from the late 1920s until after Stalin's death, and being the latter explicitly criticized by the new government leadership –into the early years of the so-called »Thaw«, and he also composed during the 1960s and early 1970s. Moreover, a series of interesting conclusions can be drawn from his extensive musical production for the cinema, which are expounded below.

In the first place, although it is assumed in general terms that his music for the cinema is much inferior to his music for the concert hall, it must be said that there are several exceptions (some of which are outstanding) in which his music for the cinema practically maintains the same standard as his other compositions: these are films such as ГАМЛЕТ [translit. GAMLET; HAMLET] (USSR 1964, Grigori Kozintsev), НОВЫЙ ВАВИЛОН [translit. NOVYI VAVILON; NEW BABYLON] and an important part of ОДНА [translit. ODNA; ALONE] (USSR 1930–31, Grigori Kozintsev / Leonid Trauberg). Furthermore, although many of the directors with whom he worked were frankly mediocre, this was not always the case as he also worked for the renowned filmmakers Leonid Trauberg and Grigori Kozintsev. The case of НОВЫЙ ВАВИЛОН [translit. NOVYI VAVILON; NEW BABYLON] is particularly noteworthy: it was released in 1929 and represents a paradigmatic example of what Soviet art could have achieved without the

atrocious censure, interference and supervision of the Bolshevik government only a few years later. From both a cinematographic and a musical point of view it is considered a true masterpiece; for some, the last great masterpiece of the silent film era. The film deals with the 1871 Paris Commune and the events leading up to it, and follows the encounter and tragic fate of two lovers separated by the barricades of the Commune. It was directed jointly by the Trauberg/Kozintsev duo and contains moments of genuine sardonic expressiveness that deserve special mention; moreover its music, that of a young Shostakovich of but twenty-two years of age, shows many of the trademark elements of his style. This style can be appreciated in many of the passages of his symphonies or in his chamber music: irony and sarcasm, a sense of humour, a rather grotesque acidity, an obsessive nature, a marked rhythmic and sometimes martial style, a nervous angular nature, an expanded tonality, melodic »banality« understood in an intelligent manner, a sombre mood at times, etc. Moreover, he constructed a lot of the music on the principle of contrast. As Riley (2005, 11–12) points out,

after the *First Symphony* and *The Nose*, the score for *New Babylon* was Shostakovich's third major leap forward, and as so often he uses quotation and allusion extensively [...]. But in *New Babylon* the quotations are more than time savers, quick scene painters or cues for knee-jerk reactions. Already he understood that, when images and music come together, they form a »third genre.« Though each is brilliant individually, the images and music combine to reflect on each other, making it one of the highpoints of Soviet Cinema, of Shostakovich's career (and not just in Film), and of dramatic music in general. [...] *New Babylon* was one of the earliest film scores to be written by a major composer, and it is certainly the most successful. [It] crystallises many of the aims and effects of Shostakovich's music both in and out of the Cinema throughout his career.

The same could almost be said of *ОДНА* [translit. ODNA; ALONE], a 1930–31 film, albeit on a considerably smaller scale. It features a dazzling score for a huge orchestra including a banda (eight brass band instruments), a theremin – Shostakovich was one of the first composers to write for this new electronic instrument – barrel-organ, a soprano, mezzo-soprano, tenor, an overtone singer and choir. He scored *ОДНА* [translit. ODNA; ALONE] with a mosaic of smaller pieces that could be more easily edited, repeated or shuffled as the film progressed towards its final version. And as for *ГАМЛЕТ* [translit. GAMLET; HAMLET], filmed by Kozintsev in 1964, it is hard to understand why this music is not given more importance in the musical literature on the composer (either monographically or on the 20th century in general when his work is discussed), and it is even more surprising that musical-cinematographic literature itself scarcely mentions it.⁶ This full-length film is perhaps the best adaptation of Shakespeare’s play to the big screen ever made, and its music is a Shostakovichian monument *per se* that represents, in its linking to the images, a testimony to the creative and cooperative chemistry between both artists. The result is a film of great plastic beauty (similar in some ways to Carl Dreyer’s most inspired work) that is both interpretative and moving and is always enhanced by the scores that accompany it. To give but one example, in one of the most interesting scenes the ghost of Hamlet’s father appears to his son, two sentinels and Horatio: in the tempestuous twilight the characters are surprised by the majestic and sinister figure of the ghost silhouetted against the sky, in profile alongside the castle, the scene seeking an appropriate contrast between the astonished characters, Hamlet’s impetuosity, and the stylistic

⁶ We will comment on this subject later on as far as both this and other films are concerned.

elegance of the ghost with its long cape billowing in the wind and its imposing presence. Now the music reminds us of some of the composer's best work as it rings out with majestic grandiosity, disturbing tension, and the same elegance which the film maintains as a whole.⁷

Secondly, we believe that some of his creations for the cinema have attracted excessive criticism or are at best undervalued. This is because they are compared with his music for concert halls, but perhaps it is necessary to ask why this comparison needs to be made. If we restrict ourselves to the framework of music for the cinema, we can conclude that some of his compositions in the hands of certain cinematographic composers would not be criticized. Let us bring to mind classic American films of the 1930s and 1940s and the romantic and post-romantic elegance of names such as Max Steiner or Franz Waxman, to name but two. The major problem here may be that some of the films in which he took part are truly awful, especially the propaganda films of the early years of the Cold War but also others from the 1930s, for example ВСТРЕЧНЫЙ [translit. VSTRECHNYI; COUNTERPLAN] (USSR 1932, Sergei Yutkevich / Fridrikh Ermler) or also ДРУЗЬЯ [translit. DRUZ'IA; FRIENDS] (USSR 1938, Lev Arnshtam), the latter from the late 1930s (significantly the worst years of the Stalinist »Great Terror« purges).⁸ It can be observed that it is not only the music that affects the images, script, etc. but that the opposite is also true: in this ineffable reactive process,

⁷ For an exhaustive analysis of the soundtrack from a dramatic-narrative, structural, harmonic and aesthetic perspective, we recommend the excellent work of Heine 2012.

⁸ The first of these, by the way, served once again to maintain a satisfactory image for the government. Indeed this is a film that »had its lyrical moments, and one of its highlights is a charming, tender and perky song, ›The Morning Greets us with Coolness«, written by Shostakovich. Its catchy melody made it the first Soviet hit song to come from the movies. The whole country, from peasants to government leaders, sang [it].« (Volkov 2005, 160)

which is almost alchemistic and which represents, from the point of view of aesthetics, the complex relationship between the cinema and music, the music is heard *differently*. To move on to the following example, in which what in a classic »glamorous« American film (or in the analogous case of so many contemporary European productions that were reflected in the mirror of that cinema) could be understood as fine-music-inspired-by-Tchaikovsky-and-Rachmaninoff (in the style of Richard Addinsell's *Warsaw Concerto* of 1941), here becomes something negative, on the one hand because the film is a bad one, and, on the other, because the soundtrack is created by »the great Dmitri Shostakovich« and it is very difficult not to compare it to his other compositions outside of the field of music for the cinema. We are here referring to a couple of scenes with this same music in НЕЗАБЫВАЕМЫЙ 1919-Й [translit. NEZABYVAEMYI 1919-I GOD; THE UNFORGETTABLE YEAR 1919] (USSR 1952, Mikhail Chiaureli). This film contains all the ingredients that we have been commenting on for other productions such as ПАДЕНИЕ БЕРЛИНА [translit. PADENIE BERLINA; THE FALL OF BERLIN] or ВСТРЕЧА НА ЭЛЬБЕ [translit. VSTRECHA NA ELB'E; MEETING ON THE ELBE]: political propaganda, forced sweetness, distortion of the facts, further extolling of Bolshevik revolutionary values, of Lenin and Stalin (both of them are dramatically represented here), etc. and, this time around, a brief period in the Civil War. Concretely, the plot reconstructs Petrograd's historical Civil War days of autumn 1919, and once more, the script shows a personally attractive heroic Stalin, showing himself on the battlefield more than he ever did in reality. As for the scenes in question, the first of them deserves special attention: Stalin and a group of soldiers are marching past various Petrograd landmarks, but most notably, as Stalin passes the famous Bronze Horseman statue of Peter the Great, he pauses for a moment to create – in Riley's words (2005, 74) – a tableau: his noble profile in the

foreground with his equally visionary predecessor behind him.

On the other hand, and thirdly, what some musicology scholars seem not to take into account when criticizing music for cinema is that it should not be valued in isolation, but rather in connection with the structural syntax, narrative resources, and dramatic conception and development..., which is assumed by its association with the artistic »whole« that amounts to a film. We therefore cannot agree more with Riley (2005, 1) when he notes that

Music critics often base their purely musicological judgements on the concert suites –[suites frequently arranged and edited by the composer Levon T. Atovmyan]– rather than the music as it appears in the films, seemingly unaware that film music and concert music have different criteria, though no Opera critic ignores plot and characterisation. Meanwhile, Film critics often seem oblivious to the soundtrack.

Let us consider for example that he composed the soundtrack of ОВОД [translit. OVOD; THE GADFLY] (USSR 1955, Alexander Faintsimmer), a better film than some of the last mentioned, a period film based on the revolutionary struggle for the unification of Italy combined with a love story (although it also continues the patriotic themes of many earlier films), the music of which is profoundly romantic and lyrical with certain aristocratic features; and perhaps this was the best option to offer the appropriate and correct accompaniment that was required. This music is by the way probably his most popular and most frequently recorded score for the cinema. Furthermore and importantly, although he did not yet enjoy the margin of artistic creativity that he began to enjoy five or ten years after the

death of Stalin,⁹ the fact is that the latter had been dead for two years and, only a few months later, the new leader, Nikita Khrushchev, made the so-called »secret speech« against the figure of Stalin, a clear reflection of the winds of change. In principle, therefore, the obligatory stylistic orientation of his compositions and, even more so, the fact of his being compelled to compose music for the cinema – and his relationship with the Seventh Art continued during the following decades until the final years of his life – cannot have been so forced, and however he decided to commit himself and compose a soundtrack in a very moderate style according to this film's requirements and its characteristics.¹⁰ And the same could almost be said of ПЯТЬ ДНЕЙ, ПЯТЬ НОЧЕЙ [translit. PIAT' DNEI, PIAT' NOCHEI; FIVE DAYS, FIVE NIGHTS], shot in 1961 (this having a rather interesting musical score at certain moments).

Fourthly and finally, certain passages of his compositions for the cinema have also been neglected, if not criticized, as they flirt with a certain comic levity with elements borrowed from fanfares, the circus, sometimes military marches, etc. However, on the one hand the previous point must be taken into account, and, on the other, some of these adjectives are consubstantial to Shostakovich's work, and, if we know how to listen, we can be aware of a great composing intelligence and also know how these elements led towards the grotesque and ironic nervousness that is rather idiosyncratic of the Soviet artist.

⁹ This was clearly wider but not as much as is sometimes thought: the death of the tyrant led to major changes in the public and artistic life of the Soviet Union, but the rulers did not abandon overnight their suspicions regarding art and the social liberties that began to be demanded, although the inhuman context of the Stalinist era virtually disappeared, which is what we wish to stress.

¹⁰ For a more detailed albeit generic analysis of the music and themes of this film, see Riley 2005, 80–82.

Be that as it may, one of the main reasons for the scant attention paid to his music for the cinema was that, after his confrontation with Stalin and all that this meant creatively and emotionally, as we said at the beginning, he was obliged (in the strictest sense of the word) to participate in a series of films in the second half of the 1940s and the early 1950s. Here Shostakovich did not, in some cases, become involved creatively at his previous level, and, subsequently and importantly, when he genuinely put his faith in the possibilities of this new art that was the cinema and, owing to how it related to music, where he understood that a very wide field of technical, stylistic, aesthetic possibilities..., was opening up, both in the silent film era with his participation in *НОВЫЙ ВАВИЛОН* [translit. NOVYI VAVILON; NEW BABYLON] and to a lesser extent *ОДНА* [translit. ODNA; ALONE] (a film, by the way, completed in mid-1930 as a silent film, but with soundtrack added the next year and released in October 1931) and later, as in the late 1950s and the 1960s, there are cases in which his music, in a style much inferior to his true inclinations and written for mediocre films, was composed with an acceptable degree of involvement with the project, with the director, with teamwork, etc. This would reach its peak in *ГАМЛЕТ* [translit. GAMLET; HAMLET] and *КОРОЛЬ ЛИР* [translit. KOROL' LIR; KING LEAR] (USSR 1971, Grigori Kozintsev), in which both the films and the soundtracks as a process of collaboration of the director/composer partnership (exceptionally in this field) were of extremely high quality and very committed. As Dombrovskaja correctly writes,

in spite of the prevailing idea that Shostakovich's film music was a secondary area of his creative work, there are many elements of the films *Hamlet* and *King Lear* that demonstrate otherwise: the composer had a serious and penetrating creative attitude towards cinema, and the

music he wrote for films was just as primal and inspired as his compositions in non-applied genres. A comparison of the music of these films with instrumented non-programmatic works that appeared at the same time –the *Fourteenth Symphony* and the *Ninth, Eleventh and Thirteenth Quartets*– provides graphic evidence of this. (Dombrovskaja 2012, 141)

We are struck by the manner in which various authors who have written about Shostakovich have approached this subject. If for example we consider the well-known work by Meyer (1997), we find something that is repeated by other authors in other books or in certain documentaries: a favourable assessment of his early ventures into cinema with the soundtracks of *НОВЫЙ ВАВИЛОН* [translit. NOVYI VAVILON; NEW BABYLON], *ОДНА* [translit. ODNA; ALONE] and *ЗЛАТЫЕ ГОРЫ* [translit. ZLATYE GORY; THE GOLDEN MOUNTAINS] (USSR 1931, Sergei Yutkevich) albeit without going into detail, and almost total neglect of the remainder of his musical-cinematographic career. The music of the films of the Stalinist era therefore generates criticism and negative comments, although never about his lack of inspiration, but rather about the circumstances that led him to this level of decadence. When we come to the music of films such as *ОВОД* [translit. OVOD; THE GADFLY] we find more of the same, with no attempt made to understand what this music and cinema business is all about, with its own rules and codes. When the subject of his fervent wish for commitment with masterpieces of the cinema such as *ГАМЛЕТ* [translit. GAMLET; HAMLET] and *КОРОЛЬ ЛИР* [translit. KOROL' LIR; KING LEAR], for which he provided scores equal to some of his concert hall compositions, is brought up, the negative comments disappear (perhaps because they cannot be uttered), but these works are passed over too quickly when what they deserve is a pause for thought (such as in some of his

concert hall works) and a musical and musical-cinematographic analysis, albeit broadly speaking. But no. It seems as if devoting too many pages to the music composed for nearly forty films (which is quite a number) would mean openly acknowledging that Shostakovich was also a composer of soundtracks and sometimes (but only sometimes) clearly an involved one, and this is something that some authors seem reluctant to recognize as if this reality had to be concealed in some way, for better or for worse, although the latter is predominant.

What is more striking still is that even in the world of music for the cinema and of a large proportion of the literature that has appeared throughout the 20th century¹¹, the situation is similar: his extensive production for the cinema is not treated in greater detail. It is true that it is mentioned, with his music for НОВЫЙ ВАВИЛОН [translit. NOVYI VAVILON; NEW BABYLON] being the main reference, together with other very general and rather brief comments on other productions of the Stalinist and post-Stalinist era which, as we have mentioned, do not go into enough detail.¹² If we are to fill this historiographic gap, we need to turn to much more specialized works such as *Soviet Film Music: An Historical Survey*, by Tatiana Egorova (1997).

¹¹ This literature mainly dates from the last quarter of the 20th century and is not abundant; this is an eloquent piece of data, if there ever was one, of the scant attention that musicology has paid to the field of music and the cinema (in which new ground can still be broken).

¹² See for example Chion (1997, 61, 310), Colón Perales/Infante del Rosal/Lombardo Ortega (1997, 37, 50–51), Valls Gorina/Padrol (1990, 76, 92, 134), Prendergast (1992, 17, 34). To be fair, we must also take into account other authors such as Comuzio (1992, 569–571), who reserves a quite extensive entry for the artist in his *Colonna Sonora. Dizionario Ragionato dei Musicisti Cinematografici*. But others do not even mention him; see for instance Lack (1999), Lexmann (2006) and Burt (1994).

To begin to conclude, let us establish a final reflection. It is possible that the mediocre music (from which nevertheless several pages can be saved) that he composed for some of the films that we have mentioned which were of such poor quality (albeit of great value to scholars of art sociology and film archaeology), from the end of the Second World War to Stalin's death in 1953, in which he also had to praise the person he perhaps most hated in the world (i. e. Stalin) led him once to comment¹³ to a circle of students and friends that the only circumstance that could lead a serious composer to work for the cinema is to avoid his ruin. He went on to say that the only thing you needed to do was to follow the appropriate indications so as to adjust to the times of the sequences and so on. То ПАДЕНИЕ БЕРЛИНА [translit. PADENIE BERLINA; THE FALL OF BERLIN] and ВСТРЕЧА НА ЭЛЬБЕ [translit. VSTRECHA NA ELB'E; MEETING ON THE ELBE], among others, let us add a final example in МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ [translit. MOLODAIA GWARDIIA; THE YOUNG GUARD] (USSR 1948, Sergei Gerasimov), a film that is far superior to the first two mentioned. We, however, once again find in it a propaganda machine that raises the values of the young partisans, who, almost like martyrs to the cause of confronting the German invader, sacrifice their lives until the advent of definitive victory. The music of Shostakovich confines itself to emphasizing the heroism of the hero, the evil of the wicked and so on, based on a lifeless symphonic style (and too romantic at times), choirs, topical characterizations, etc. In addition, the soundtrack shows the folkloric greatness of the nation.

¹³ See for instance Riley (2005, 62), Meyer (1997, 283), Fay (2000, 171), Volkov (2005, 159), in which the same anecdote is included in different terms.

Having added this last example to some of the previous ones, we wish to express a personal reflection on the *status* of music for the cinema as part of musicology. The examples taken from Shostakovich have been useful but we will also quote other names. During the five or six years that we have been dedicated to our doctoral thesis on music for the cinema, we were able to confirm from our reading, in the research that has been carried out for symposiums, etc., that in various fields of musicology, the film music has not been taken as seriously as it, in our opinion, undoubtedly deserves to be, at least during the greater part of the 20th century. In the last fifteen years or so a certain change in the situation can be appreciated, but even today it is not unusual to find dissenting voices who affirm that music for the cinema should form part of the study programmes of audiovisual faculties rather than those of musicology. Our own modest opinion (and we are not alone) is that it should be shared by both academic disciplines.

All this leads us to recall the strange love/hate relationship and the ambiguity, that is so hard to resolve, that many great composers have felt towards music for the cinema, a kind of fear of negative criticism for working for this medium, for an »inferior art«, the cinema, which for decades since its inception has been seeking a degree of acceptance and legitimacy that had often been denied it. The most commercial tendencies on both sides of the Atlantic have contributed to this a great deal, and much could be added by the recurring question of the »symbolic domination« coined by Pierre Bourdieu. Let us reflect that Arnold Schönberg considered this option during his years of North American exile, as did Manuel de Falla, but finally they declined the offers, alleging technical and aesthetic difficulties.¹⁴ Renowned artists such as André Previn do not like being

¹⁴ For information on the former consult Prendergast (1992, 47–49) and on the latter López González 2005.

reminded of those years of their careers, and we have evidence that Xavier Montsalvatge (an avant-garde and eclectic composer who is very well known in Spain, but less so internationally) directly destroyed the scores of the music he had composed for the cinema in an attempt to leave no sign of his involvement in the Seventh Art. This is not to mention the harsh words that the great Igor Stravinsky once pronounced about this type of music and its *a priori* functional nature. These are but a series of random examples reflecting this fact, but they seem to us to be most eloquent. On the other hand, one should always be grateful for the attention given to this medium by men such as Aaron Copland and for specific works by Sergei Prokofiev and Arthur Honegger, again to quote only a few outstanding names. It is also a relief that the new generations of concert hall composers are collaborating more and more with the cinema from a position of creative sincerity and respect, rather than from one of a mere unimportant commitment. Although there will always be dissenting voices, to a large extent this resolves the »inferiority complex« that dogged film music during a large part of the 20th century, despite the brilliant compositions by names such as Bernard Herrmann and Elmer Bernstein among so many others.

Literature

- Burt, George (1994) *The Art of Film Music*. Boston, MA: Northeastern University Press.
- Chion, Michel (1997) *La Música en el Cine*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.
- Colón Perales, Carlos / Infante del Rosal, Fernando / Lombardo Ortega, Manuel (1997) *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- Comuzio, Ermanno (1992) *Colonna Sonora. Dizionario Ragionato dei Musicisti Cinematografici*. Roma: Ente dello Spettacolo.

- Dombrovskaja, Olga (2012) Hamlet, King Lear and their Companions. In: *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*. Ed. by Alexander Ivashkin and Andrew Kirkman. Surrey/Burlington, VT: Ashgate, pp. 141–164.
- Egorova, Tatiana (1997) *Soviet Film Music: An Historical Survey*. Amsterdam: Overseas Publishers Association.
- Fay, Laurel E. (2000) *Shostakovich. A Life*. New York, NY: Oxford University Press.
- Heine, Erik (2005) *The Film Music of Dmitri Shostakovich in The Gadfly, Hamlet and King Lear* (PhD diss., The University of Texas at Austin).
- Heine, Erik (2012) Madness by Design: Hamlet's State as Defined Through Music. In: *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*. Ed. by Alexander Ivashkin and Andrew Kirkman. Surrey/Burlington, VT: Ashgate, pp. 97–119.
- Ivashkin, Alexander / Kirkman, Andrew (eds.) (2012) *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*. Surrey/Burlington, VT: Ashgate.
- Lack, Russell (1999) *La Música en el Cine*. Madrid: Cátedra.
- Lexmann, Juraj (2006) *Theory of Film Music*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern [and others]: Peter Lang.
- López González, Joaquín (2005) Un Caso Atípico de Arqueología Fílmica: la Relación entre Falla y el Cine a través de su Correspondencia. In: *La Música en los Medios Audiovisuales*. Ed. by Matilde Olarte. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 403–422.
- Meyer, Krzysztof (1997) *Shostakovich. Su Vida, su Obra, su Época*. Madrid: Alianza Editorial.
- Olarte, Matilde (ed.) (2005) *La Música en los Medios Audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Prendergast, Roy M. (1992) *Film Music. A Neglected Art*. New York, NY/London: W. W. Norton and Company.
- Riley, John (2005) *Dmitri Shostakovich. A Life in Film*. London/New York, NY: I. B. Tauris.
- Titus, Joan Marie (2006) *Modernism, Socialist Realism and Identity in the Early Film Music of Dmitri Shostakovich, 1929-32* (PhD diss., Ohio State University).
- Valls Gorina, Manuel / Padrol, Joan (1990) *Música y Cine*. Barcelona: Ultramar Editores.
- Volkov, Solomon (2005) *Shostakovich and Stalin. The Extraordinary Relationship between the Great Composer and the Brutal Dictator*. London: Little, Brown.

Documentaries and Cinema

TESTIMONY: THE STORY OF SHOSTAKOVICH (1988). A film directed by Tony Palmer. UK: Isolde Films (in association with Mandemar Group, ORF, NOS, DR, SVT).

SHOSTAKOVICH AGAINST STALIN. THE WAR SYMPHONIES (1997). EU: Rhombus/ZDF.

CLOSE UP SHOSTAKOVICH. A PORTRAIT (2006). UK: Loft Music.

Select Discography

Hamlet. Dmitri Yablonsky; Russian Philharmonic Orchestra. Naxos (8.557446), 2002.

The Film Music of Dmitri Shostakovich (volume 1). Vassily Sinaisky; BBC Philharmonic Orchestra. Chandos (CHAN 10023), 2002.

The Film Music of Dmitri Shostakovich (volume 2). Vassily Sinaisky; BBC Philharmonic Orchestra. Chandos (CHAN 10183), 2004.

The Film Music of Dmitri Shostakovich (volume 3). Vassily Sinaisky; BBC Philharmonic Orchestra. Chandos (CHAN 10361), 2006.

The Fall of Berlin/The Unforgettable Year 1919. Adriano; Moscow Symphony Orchestra. Naxos (8.570238), 2006.

Odna (Alone). Mark Fitz-Gerald; Frankfurt Radio Symphony Orchestra. Naxos (8.570316), 2008.

New Babylon. Mark Fitz-Gerald; Basel Sinfonietta. Naxos (8.572824-25), 2011.

Empfohlene Zitierweise

Azzam Gómez, Marcos: Shostakovich/Stalin: A Different Type of Partnership in Film Music. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 494–516, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p494-516>.

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.

Claus Tieber (Wien):

Rezension zu Julie Brown und Annette Davison (Hg.):

The Sound of the Silents in Britain.

Oxford: Oxford University Press 2013

352 Seiten, 26,72 Euro

ISBN: 978-0-19-979754-7

Stummfilmmusik ist auch zehn Jahre nach Rick Altmans *Silent Film Sound* noch immer ein weitgehend unerforschtes Gebiet, was naturgemäß auch an den Schwierigkeiten liegt, ein so flüchtiges, transitorisches Phänomen sowohl zu erforschen als auch zu theoretisieren. Zu einem ist das in Archiven auffindbare Material so unvollständig wie ungenau, was die Dokumentation der in den Kinos (und anderen Stätten, an denen Filme gezeigt wurden) zu hörenden Begleitung von Filmprogrammen betrifft. Zum anderen ist die Analyse des verhältnismäßig spärlichen und zum Teil peripheren Materials nicht mit den vertrauten Methoden und Theorien von Film- wie Musikwissenschaft möglich.

Es ist daher nur naheliegend, wenn das Forschungsnetzwerk, aus dem der vorliegende Band entstand, unter dem Titel »Beyond Text« arbeitete und finanziert wurde. Genau darum geht es bei der Erforschung von Stummfilmmusik zwangsläufig: um das Abgehen der Analyse eines fixierten Textes und die Öffnung hin zur Rekonstruktion und Analyse von Prozessen. Der Text einer historischen Aufführung in der Stummfilmära ist eben nicht der Film, sondern die Aufführung selbst, mit all ihren Unwägbarkeiten und improvisatorischen Momenten. Der Text der Stummfilmmusik ist daher auch nicht ein ohnehin nur selten vorhandenes Notenmaterial, sondern dessen Aufführung in Kommunikation mit Film und Publikum.

Solcherart positioniert birgt gerade die Beschäftigung mit einem so alten Phänomen der Filmgeschichte die Möglichkeit für die zuständigen Disziplinen sich selbst neu zu überdenken und wie es so schön heißt: neu aufzustellen. In Zeiten von *performative turns* und der Eventisierung der Kultur wird damit die historische Forschung wieder brandaktuell.

Ganz pragmatisch gesehen ist die Erforschung von Stummfilmmusik nur mittels eines regionalen Ansatzes möglich: Die vorhandenen Dokumente müssen zunächst lokal gefunden und verortet werden, bevor man sie mit anderen Modi der akustischen Begleitung von Filmen vergleichen kann. Bislang waren diese Vergleiche jedoch vorwiegend auf US-amerikanische Modelle bezogen, weil andere schlicht nicht erforscht waren. Erst in den letzten Jahren haben sich – zweifellos auch von Altman inspirierte und motivierte – Forscherinnen und Forscher daran gemacht in ihrer jeweiligen Region sich des Themas anzunehmen. *The Sound of Silents in Britain* demonstriert, was bei derartigen Projekten an Erkenntnissen herauskommen kann und wo die praktischen wie theoretischen Probleme liegen. Dabei gelang es so viele unterschiedliche regionale Forschungen zu vereinen, dass ein Gesamtbild des Filmsounds in Großbritannien als Ergebnis möglich wurde. Ein zweifellos lückenhaftes und fragmentarisches Bild, anderes ist auf Grund der Materiallage nicht möglich, das nichtsdestotrotz Gemeinsamkeiten und Unterschiede verdeutlicht.

Die einzelnen Beiträge des Bandes sind in vier Teilen zusammengefasst:

Im ersten, »Speaking to Pictures«, wird die Rolle des Filmerzählers in Großbritannien und im internationalen Vergleich behandelt. In »Accompanying Pictures« werden die unterschiedlichen Bezüge von Musik und Film thematisiert. »Performance in Cinemas« konzentriert sich auf die performativen Aspekte von Filmvorführungen insbesondere im

Zusammenhang mit Lied- und Tanzdarbietungen im Kino. Beendet wird der Sammelband mit Artikeln zu »Musicians, Companies and Institutions«, somit zur Arbeitssituation der Kinomusiker und den Institutionen, die mit Stummfilmmusik verbunden waren wie etwa Filmgesellschaften.

Dass der gesamte erste Teil den Kinoerzählern gewidmet ist, erstaunt auf den ersten Blick dann doch. Schließlich ist diese Figur im Bereich des *Kinosounds* (Sound hier als Omnibus-Begriff für alle akustischen Signale während einer Filmvorführung) die am besten erforschte und die Erwartungshaltungen (zumindest meine) bezogen sich stärker auf Musik als auf andere akustische Phänomene. Im Detail bieten die einzelnen Beiträge aber dennoch neue Aufschlüsse, die sich eben aus dem regionalen Ansatz ergeben. So kommen Praktiken wie Gedichtrezitationen oder hinter der Leinwand (synchron) gesprochene Dialoge hier zum Vorschein.

Im Bereich der Filmbegleitung werden Fragen wie die der Improvisation bzw. der Publikumserwartungen oder der Einfluss britischer musikalischer Praktiken auf US-Verhältnisse anhand historischen Materials abgehandelt. Dies kennzeichnet die Beiträge durchwegs: Sie sind stets auf ausführlicher und genauer Recherche aufgebaut, machen neues Material damit zugänglich und hüten sich vor allzu schneller Theoretisierung des Gefundenen – Qualitäten, die man in der aktuellen filmwissenschaftlichen Forschung leider nicht allzu häufig findet.

Im Abschnitt »Performance in Cinemas« geht es um Phänomene wie Tanzfilme, Singen im Kino und ähnliches. Die hier versammelten Artikel verweisen auf den Umstand, dass der Untersuchungsgegenstand eben kein einzelner Film, sondern ein Filmprogramm war und dass dieses Programm bestimmten dramaturgischen Mustern folgte, für deren Konstruktion Musik eine zentrale Rolle spielte.

Abschließend sei noch auf Annette Davisons Beitrag zur sozialen Situation der Kinomusiker in Schottland verwiesen, ein Text, der ein weitgehend ignoriertes Thema aufnimmt und damit, so ist zu hoffen, vergleichbare Forschung in Kontinentaleuropa animiert.

The Sounds of the Silents in Britain ist ein wesentlicher Baustein in der Rekonstruktion einer historischen Kunstform: dem Stummfilm mit Live-Begleitung. Der Band macht deutlich, dass diese »Sounds« vielfältig waren und sich von der Stimme des Kinoerzählers über das Singen des Publikums bis zur Musik von Pianisten oder Kinoorchestern spannen. Die Forschung zu Ton und Musik im Stummfilm ist, wie der vorliegende Band belegt, ein Gebiet, das in der Lage ist überholte Paradigmen in Frage zu stellen und neue Modelle für dieses komplexe Phänomen zu entwickeln. Ein Phänomen, das in vielerlei Hinsicht als alles andere als historisch zu betrachten ist, wie aktuelle erfolgreiche Aufführungen von Stummfilmen einerseits und andere Kombinationen von Ton und Bild in anderen Kunstformen belegen.

Empfohlene Zitierweise

Tieber, Claus: Rezension zu: Julie Brown und Annette Davison (Hg.): The Sound of the Silents in Britain. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 517–521, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p517-521>.

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.

Sebastian Stoppe (Leipzig):

Rezension zu Rabenalt, Peter:

Der Klang des Films.

Dramaturgie und Geschichte des Filmtons.

Berlin: Alexander Verlag 2014, 272 S.

ISBN 978-3-89581324-5, 29,90 EUR.

Inhalt: Film von gestern, Film von morgen? – Attraktionen für Auge und Ohr – Filme im Kopf, Bilder aus Musik – Bilder ohne Klang – Helden ohne Sprache – Der Ton macht die Musik – Musikalische Salven eines Panzerkreuzers – Wege nach innen – Eine ungebetene Erfindung – Schritte in den Klangraum des Films – Versteckte Orchester und hörbare Gedanken – Kontra-Punkte – Klingende Komik – Polyphonie und Antithesen – Der integrierte Komponist – Der Hollywood-Sound – Die Spur des audiovisuellen Kontrapunkts – Von Konzertsaal ins Kino, das musikalische Zitat – Filmmusik, wer, warum und wozu? – Richard Wagner und kein Ende... – Der Klang der Wirklichkeit – Alle Regeln sind falsch – Ausklang.

Mit *Der Klang des Films* legt Peter Rabenalt ein Werk vor, welches dem Leser – so der Untertitel – die Dramaturgie und Geschichte des Filmtons näher bringen soll. Rabenalt ist kein Unbekannter in diesem Metier: Er ist Filmkomponist, Dozent für Ton- und Musikdramaturgie und mittlerweile emeritierter Professor für Film- und Fernseh-dramaturgie an der Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf«.

Das Buch besteht aus 23 einzelnen Kapiteln, deren Überschriften mitunter etwas zu kryptisch geraten sind, um sich sofort orientieren zu können. Rabenalt beginnt mit METROPOLIS (D 1927, Fritz Lang) und endet mit einem Ausblick auf das digitale 3D-Kino. Warum er jedoch METROPOLIS im ersten Kapitel ausgerechnet mit AVATAR (USA 2009, James Cameron) vergleicht, bleibt dem Rezensenten ein Rätsel: James Camerons Epos ist ein bildgewaltiger Film und für eine Referenz in puncto Sounddesign gibt es

eine Vielzahl anderer zeitgenössischer Filme, die besser geeignet wären.

In den folgenden Kapiteln geht Rabenalt von METROPOLIS noch einen Schritt zurück zu den Großpanoramen des 19. Jahrhunderts (welche es nahezu unverändert auch heute noch zu bestaunen gibt, etwa in Berlin, Leipzig oder Dresden) über die ersten Kinoversuche von Skladanowsky und den Gebrüdern Lumière und das Kinetoskop von Edison bis hin zu den Originalmusik zu PANZERKREUZER POTESKIN (UdSSR 1925, Sergei Eisenstein). Ton, so deutet Rabenalt hier an, verstärkt den Realismuseindruck des bewegten (oder im Falle der Panoramen sogar des unbewegten) Bildes, es entstehen »Attraktionen für Auge und Ohr« (S. 16). Bei Rabenalt ist die Geschichte des Filmtons eigentlich die Geschichte der Filmmusik. Er verweist auf die romantische Musikepoche des 19. Jahrhunderts, bei der er in den sinfonischen Dichtungen und der Programmmusik die unmittelbaren Vorläufer der Filmmusik ausfindig macht. Filmmusik, so Rabenalt, haucht dem Film Leben ein. Jedes Kino hatte zu damaliger Zeit zumindest einen Pianisten, wenn nicht eine Kinoorgel oder gar ein eigenes Orchester, und es gab so genannte Kinotheken, aus denen die Musiker aus einer Reihe vorrangierter Stimmungsmusiken die jeweils passende auswählen konnten. Auch versuchten sich die Musiker schon früh in der Imitation von Geräuschen, indem man etwa Effektinstrumente wie die Windmaschine oder den Regenmacher verwendete. Einige Filme erhielten sogar eine Originalpartitur (wie etwa im Fall von METROPOLIS); dadurch bekam die Narration eine zusätzliche, vom Filmregisseur erstmals auch kreativ intendierte Ebene. Interessant sind hier Rabenalts Ausführungen zu der illustrativen Funktion von Musik, wenn etwa in METROPOLIS oder PANZERKREUZER POTESKIN die Handlung im Bild durch die Musik auf der Tonebene verdoppelt wird;

sei es durch die Imitation der Dampfsirene in Langs Spielfilm oder die »Geräuschk Musik« Edmund Meisels für Eisensteins Werk (die Meisel jedoch nur speziell für die deutsche Fassung schrieb). Hier zeigt sich eine funktionelle Möglichkeit von Filmmusik, die später im berühmtenberühmten *Mickey-Mousing* seinen Höhepunkt finden sollte.

Nun wäre zu erwarten, dass Rabenalt mit dem Einzug des Tonfilms auch Geräusche und Dialog in seine Tondramaturgie miteinbezieht. Er tut dies im Wesentlichen in einem Kapitel, wo er am Beispiel von *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (D 1931, Fritz Lang) nicht nur die innovativen Möglichkeiten einer eigenständigen Tonebene in Bezug auf Filmdramaturgie erläutert, die sich auf Sprache und Geräusche erweitert, sondern auch darauf hinweist, dass *M* ohne eine eigene Filmmusik auskommt und damit zeigt, dass ein Film nicht unbedingt eine eigene musikalische Ebene haben muss. Rabenalt macht deutlich, dass Filmdramaturgie eben nicht nur auf der Komposition von Bildern beruht, sondern »als audiovisuelles Medium Auge und Ohr gleichermaßen [...] für die Erzählung wie für die emotionale Erregung des Zuschauers in Anspruch nimmt« (S. 89).

Die hier angestellte Analyse ist ein zentraler Moment in Rabenalts Buch, die in der Gesamtbetrachtung positiv herausragt. Rabenalt hält fest, dass der Zuschauer nun Sprache und Geräusche »für die akustische Realität des Abgebildeten« (S. 100) hält und dass es nun einen akustisch unterscheidbaren Handlungs- und einen Darstellungsraum gibt. Doch eine detailliertere Betrachtung von Sounddesign (also die kreative und intentionale Mischung von Dialog, Toneffekten und Musik) findet bedauerlicherweise nur cursorisch statt, dabei differenziert sich das Sounddesign ja gerade nach der Erfindung des Tonfilms mit der

Erweiterung auf Stereoton und Surround-Sound immer weiter aus. Rabenalt behält stattdessen für die zweite Hälfte seines Buches seinen Fokus auf die Dramaturgie insbesondere der Filmmusik, die seiner Meinung nach ein Hybrid ist, weil sie weder dem Handlungsraum (also der filmischen Realität) noch dem Darstellungsraum (also dem Kinosaal) zuzuordnen ist.

Filmmusik ist also nach Rabenalt gewissermaßen eine Vermittlungsinstanz zwischen beiden Räumen, wobei die Musik durchaus auch kontrapunktisch eingesetzt werden kann. Rabenalt greift hier als Beispiel auf BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927, Walter Ruttmann) zurück, dessen Partitur von Edmund Meisel den Film eben nicht komplementär ergänzen will, und auf die kritischen Thesen von Theodor Adorno und Hanns Eisler. Der kontrapunktischen Verwendung von Filmmusik stellt er ausführlich das *music department*-System im Hollywood der 1930er Jahre gegenüber. In einem eigenen Kapitel widmet sich Rabenalt schließlich der Verwendung von bereits existierender Musik am Beispiel von EYES WIDE SHUT (UK/USA 1999, Stanley Kubrick), 2001: ODYSSEE IM WELTRAUM (UK/USA 1968, Stanley Kubrick) und TOD IN VENEDIG (I 1971, Luchino Visconti), um schließlich die Verbindung zwischen Richard Wagner und Film – sowohl im Hinblick auf musikalische Zitate wie etwa den *Walkürenritt* in APOCALYPSE NOW (USA 1979, Francis Ford Coppola) als auch die Verwendung der Leitmotivtechnik – zu diskutieren.

Rabenalt resümiert, »die atmosphärischen Geräusche gingen eine enge Beziehung zu den bewegten Bildern [...] ein, repräsentierten reale Situationen und beförderten realistische Gestaltungsweisen« (S. 240). »So vermitteln die Sinneseindrücke von Auge und Ohr dem Zuschauer die Illusion eines ihn umgebenden endlosen Raumes« (S. 242). Sein Buch bringt dem Leser diese Möglichkeiten des Filmtons anschaulich näher, auch

wenn er hin und wieder zu sehr den bekannten Stand der Forschung rezitiert und somit dem Leser wenig neue Erkenntnisse bringt. Hinsichtlich seines Schwerpunkts auf die Filmmusik bleibt jedoch die Frage, ob das Buch nicht hätte einen anderen, präziseren Titel bekommen müssen.

Empfohlene Zitierweise

Stoppe, Sebastian: Rezension zu: Rabenalt, Peter: Der Klang des Films. Dramaturgie und Geschichte des Filmtons. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 522– 527, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p522-527>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Hans Jürgen Wulff (Westerkappeln):

Rezension zu Scholz, Oldrik:

Der Schlager im Ufa-Film 1933-1945.

Einsatz und Inszenierung.

Uelvesbüll: Der Andere Verlag 2011, (2), 103 S.

ISBN: 978-3-86247-180-5; 21,80 EURO.

Über die Unterhaltungsfilm der Nazi-Zeit ist viel geschrieben worden. Es sind Formate des populären Unterhaltungskinos, vom Melodram über den Abenteuerfilm bis zu Komödien und Liebesgeschichten – und noch immer wundern sich Autoren wie Oldrik Scholz, dass explizite Propaganda in den Filmen so selten manifest wird. Um so schwieriger wird es, den indirekten oder gar unsichtbaren propagandistischen Gehalt dieser Filme festzustellen, wenn es denn schon zur Programmatik der Reichsfilmkammer bzw. des Propagandaministeriums gehörte, mittels des Films Meinungs- und Haltungsbeeinflussung auszuüben. Die Frage, ob das Kino ganz unabhängig von den Rahmenbedingungen der Nazi-Zeit praktisch immer ein ›verborgenes Curriculum‹ befolgt, ob die Filme bis heute ein nur vom Zuschauer erschließbares Ensemble von Werten und Tugenden umschreiben, immer eine »Moral von der Geschichte« haben: Diese Frage wird von Scholz nicht einmal gestellt.

Ob es nun eine Hinwendung zum Irrealen war, wie Scholz gleich eingangs seiner Überlegungen behauptet, die das Nazi-eske dieser Filme ausmacht, darf schon eingangs der Lektüre in Zweifel gezogen werden. Denn dass »die Menschen [in dieser Zeit] kulturelle Güter nicht mehr als Spiegel des gesellschaftlichen Lebens oder des menschlichen Bewusstseins hervorbrachten« (S. 5), ist eine nicht nur mutige, sondern wohl schlicht falsche Behauptung. Scholz ist aber in bester Tradition: Dem Publikum den einzigen Wunsch nach Flucht und einen Rückzug ins Imaginär-

Märchenhafte zu unterstellen, greift auf eine lange Tradition der Kritik der Unterhaltung zurück. Eskapismus als Rezeptionsmotiv wird dann oft der künstlerischen Auseinandersetzung mit Realität entgegengesetzt. Unterhaltung dient in dieser Sicht der Ablenkung des Massenpublikums, ist letztlich ein Mittel der Erhaltung der (ökonomischen und politischen) Machtverhältnisse; dagegen gehöre es zu den genuinen Aufgaben der Kunst, sich gegen diesen Verführungsmechanismus zu stemmen und in der artistischen Form ein utopisches Potential wachzuhalten oder gar zu wecken, das das rezipierende Subjekt aus der Umklammerung des Systems zumindest zeitweise herausbrechen kann.

Scholz sieht den Nazi-Musikfilm in der Tradition der eskapistischen, ganz auf Schauwerte ausgerichteten Filme nach dem Ersten Weltkrieg. Und er sieht sie als Ablösung von den realistischen Filmen der späten Weimarer Republik. Eskapismus oder Realismus? Verfälschung der Realität? Scholz benennt das Weglassen von Elementen der Realität als wesentliche Strategie der Propagandisierung von Unterhaltung – doch wenn er dann ausgerechnet das Nichtzeigen nationalsozialistischer Symbole oder der Präsenz von SS-Trupps als »ausgelassenes Reales« apostrophiert (S. 24), stellt sich natürlich sofort die Frage, wie es möglich ist, dass ein Regime für die eigene Weltanschauung Propaganda macht, indem es seine eigenen Insignien in den Filmen verschweigt. Selbst Filme wie F.P. 1 ANTWORTET NICHT (D 1932, Karl Hartl) oder DER TUNNEL (D 1933, Kurt Bernhardt) werden unter das alleinige Motiv des Schauwertbedürfnisses gestellt (S. 28); alle diskursiven und dramaturgischen Anbindungen dieser Filme an Technik- und Zivilisationskritik, an die Traditionen der Bewährung des Helden usw. spielen danach keine Rolle.

Naiv ist auch die Frage nach der ungebrochenen Popularität mancher dieser Filme (nicht aller, weshalb die Frage, welche Filme inzwischen dem Vergessen anheim gefallen sind und warum, sich aufdrängt). Da ist die Rede davon, dass die TV-Anstalten die Filme zeigten – allerdings ohne auf »den geschichtlichen Kontext der Produktionszeit« (S. 25) hinzuweisen (dann dürfte man aber auch verlangen, dass bekanntgegeben würde, dass Filme wie BLACK HAWK DOWN (USA 2001, Ridley Scott) vom amerikanischen Militär mitproduziert wurden und offen neokolonialistische Propaganda betreiben, unter dem Deckmantel eines vorgeblichen *war against terror*). Die hier schon spürbare Bemühung um politische Korrektheit geht aber noch weiter: Dass die heutige Zuwendung zu Unterhaltungsfilmen der Nazi-Zeit mit einer »nostalgischen Verdrängung bzw. Geschichtsmüdigkeit« zusammenhänge, wie bei Scholz behauptet (S. 100), spekuliert auf ein der politischen Bildung zugehöriges Kontextwissen, das den Blick auf manche Qualitäten der Filme schlicht versperrt. Hier das Ausbleiben dieses Wissens zu beklagen und das Publikum gar als politisch naiv zu diffamieren, ist schlicht arrogant.

Natürlich ist die Musikkomödie – in der besten Tradition der Operette – ein permanenter Ausgriff auf das Happy-End, auf die Auflösung aller Konflikte in Glück und Musik. Auch die Gewissheit der Figuren, dass ihnen nichts geschehen kann, die Sorglosigkeit ihres Tuns, die Flachheit der Charakterisierung der Figuren sind Versatzstücke, die aus älteren Traditionen der Unterhaltungskünste stammen (die Vergnügungsindustrie ist eben nicht »vergleichsweise jung«, wie Scholz behauptet (S. 6), sondern weist auf viel ältere Konzeptionen des Lachen- bzw. Vergnügen-Machens hin). Dass Gesang und Tanz nun aber dem Zuschauer bei der »Kompensation seiner sozialen Realität« hülfe (S. 33): Das bedürfte genauerer Erläuterung. Erstaunlich ist bei dieser fast immer dominierenden

Tradition des Musikfilms, dass in der Kriegszeit Filmlieder erklangen, die erstaunlich melancholisch oder sogar düster waren (bei allem Optimismus der Texte). Wenn also Zarah Leander in DIE GROSSE LIEBE (D 1942, Rolf Hansen) Lieder wie »Davon geht die Welt nicht unter« oder »Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n« darbietet, schlägt sie einen affektiven Tonfall an, der im Schlager- oder Operettenfilm ungewöhnlich ist – der aber gegen alles Zugestoßene und vielleicht auch gegen alle Wahrscheinlichkeit das für das Genre so wichtige Glück am Ende einfordert. Ob es hier dann um Opferbereitschaft, um Treue und Unterordnung der Sängerin, wie Scholz behauptet (S. 82f), oder um das Insistieren auf eine für die Figuren der Operette so wichtige Selbst- und Weltgewissheit geht – das gälte es zu diskutieren.

Die Musikszenen gehören zu diesen Filmen wesentlich dazu. Darum ist die Beschreibung ihrer Funktionen für das Verständnis der Wirkpotentiale der Filme so wichtig. Sind sie nur Einlagen und für die Erzählung der Filme eigentlich marginal? Oder zentrieren sie Tiefenbedeutungen der Filme in einem anderen Modus der Darstellung? Die Frage kommt schon angesichts des Films GLÜCKSKINDER (D 1936, Paul Martin) auf, der einzigen gelungenen deutschen Screwball-Comedy. Sie enthält etwa in der Mitte der Geschichte die berühmte, fast sechsminütige Szene »Ich wollt', ich wär ein Huhn«, eine turbulente Küchenszene, die im Gewand des Liedes nicht nur den Raum erobert, sondern auch die sozialen Beziehungen der drei Männer und der Frau durchmoduliert, in immer neuen Konstellationen und Bewegungsrhythmen; die Musik durchwandert dazu ein wahres Arsenal zeitgenössischer Rhythmen und der ihnen zugehörigen Affekte. Was macht Scholz mit der wunderbaren Szene? Sein Hinweis ist wichtig, dass das Lied drei Wochen vor dem Start des Films als Platteneinspielung des »Meistersextetts« (der arischen Nachfolgegruppe der »Comedian

Harmonists«) in den Markt gegeben wurde (S. 50), weil auch in der Nazi-Zeit die ökonomischen Interessen am Schlager von größter Bedeutung waren. Ob die Szene allerdings in den Film aufgenommen wurde, weil das Publikum unbedingt eine Musikszene der Komödienstars Lilian Harvey und Willy Fritsch erwartet habe (S. 49), ist durchaus fragwürdig, weil genaueres Hinsehen die Szene schnell als Schlüsselszene des ganzen Films sichtbar macht: In der Transformation der Beziehungsprozesse der vier Protagonisten in ein musikalisches Miteinander wird es möglich, in einer ebenso vergnüglichen wie komprimierten Art und Weise die soziale Dichte, das Netz der Affinitäten der Gruppe wie sogar die Konkurrenzbeziehungen zwischen den Männern dem Zuschauer zu vermitteln. Bei Scholz geht es aber nicht um textuelle oder narrative Analyse; für ihn ist der finale Abschwenk auf den Plattenspieler, von dem das Lied vorgeblich ertönte, eine Kondition, die dem zeitgenössischen Publikum diese Szene akzeptabel machte (S. 51); zudem verweist er auf die verbalen Bezüge zur amerikanischen Komödie der Zeit (S. 53f.) sowie die angedeuteten Geschlechterrollenklischees (S. 55f). Ob man die Szene mit einem allgemeinen »Rückzug ins Private« (S. 59) der gesamten deutschen Bevölkerung in Verbindung bringen kann – der Leser ist überrascht und verwirft die These schnell. Das ist enttäuschend, weil eine genauere Analyse auch Argumente dafür liefern könnte, warum das Lied bis heute bekannt geblieben ist. Neben die Eleganz des Musikalischen und die Vergnüglichkeit des an Nonsense grenzenden Textes ist es die Dichte der Szene ebenso wie die Konzentration, die sie dem Zuschauer abverlangt, die die Lied- mit der Szenen-Erinnerung vereint.

Enttäuschend sind auch die anderen Analysen. Natürlich ist die Ornament-Metapher, die Siegfried Kracauer 1927 als Bild der Bühnen- und Filmrevue vorschlug, verführerisch, weil sie das Arrangement der Körper als

Emanation des Militaristischen so nahelegt. Wenn Scholz den Revuefilm *ES LEUCHTEN DIE STERNE* (D 1938, Hans H. Zerlett) vorstellt (S. 59ff), verbleibt er ganz in der Metapher, kommt über die Inhaltsbeschreibung kaum hinaus. Der Film steht in der Tradition der *backstage musicals*, stellt die Produktion der Revue und die auf der Bühne realisierte Revue gleichzeitig dar. Zwei Ebenen der Unterhaltung – als Arbeit, als Produkt –, die miteinander verbunden sind und einander erhellen, eine reflexive Form des Musikfilms *par excellence*. Das Format ist in der Musical-Literatur intensiv diskutiert worden, ebenso wie die amerikanischen Revue-Installationen von Busby Berkeley. Beides bleibt unberücksichtigt (und ist dem Verfasser wohl auch unbekannt; die Literaturliste umfasst annähernd fünfzig Nachweise, von denen allerdings nur einer nicht-deutschsprachig ist; das verwundert etwas, weil Scholz explizit auf die Rezeption amerikanischer Revue- und Musikfilme in den 1930ern hingewiesen hat). Für die Revue war die Inszenierung des Raumes ebenso zentral wie das Abrücken vom einzelnen Star hin zu den *lines* und Formationen der *girls*, der Übergang der Bühne in ein bewegtes graphisches Arrangement (weshalb der Film eigene Möglichkeiten hatte, gerade diese Qualitäten visuell herauszuarbeiten). Wenn dann aber die Girl-Truppe ganz zurückgenommen agiert und Platz für den Star macht, der nun die Szene dominiert und ihr nicht mehr abgezogen wird (wie Scholz völlig richtig zu *HALLO JANINE* (D 1939, Carl Boese) anmerkt (S. 68)), so kann die Beobachtung aus zwei Gründen interessant sein: vielleicht, weil hier auf ein anderes, star-zentriertes Prinzip der Inszenierung übergegangen wird, vielleicht aber auch, weil es nötig ist, den Star ins Zentrum zu rücken, weil sein Name nicht nur der Werbeanker des Films ist, sondern auch die Verwertungskette der Musik trägt.

Man könnte die Liste der Moneta verlängern, insbesondere die so unterentwickelte Kontext- und Funktionsanalyse der Liedszenen beklagen. Es würde den Eindruck der Enttäuschung vergrößern – allerdings auch die Einsicht, dass der Aspekt, den Scholz in den Nazi-Musikfilmen herauszuarbeiten sich vorgenommen hat, noch große weitere Zuwendung verdient.

Empfohlene Zitierweise

Wulff, Hans J.: Rezension zu: Scholz, Oldrik: Der Schlager im Ufa-Film 1933-1945. Einsatz und Inszenierung. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 528–535, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p528-535>.

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.

Sebastian Stoppe (Leipzig):

Rezension zu Audissino, Emilio:

John Williams's Film Music.

Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style.

Madison, Wisconsin/London: University of Wisconsin Press 2014, xxvi, 317 S.

ISBN 978-0-29929734-3, 29,95 USD (empf. Preis) (pb.),

ISBN 978-0-29929733-6, 24,95 USD (empf. Preis) (eBook).

Inhalt: Preface on Methodology – Introduction – Part I: The Classical Hollywood Music Style – 1 »The Classical Hollywood Music«: A Chronicle – 2 »The Classical Hollywood Music«: A Stylistic Definition – Part II: John Williams and the Classical Hollywood Music Style – 3 The »Modern« Hollywood Music Style: The Context of Williams's Restauration – 4 *Star Wars*: An Oppositional Score – 5 Williams's Early Years: Spotting the First Traces of Neoclassicism – 6 *Jaws*: Williams's Neoclassicism Floats Up to the Surface – 7 Williams's Neoclassicism: Style and Habits – 8 Williams's Naysayers: A Deconstruction of Classical and New Criticisms – 9 *Raiders of the Lost Ark* Background: A Neoclassical Film – 10 *Raiders of the Lost Ark* Analysis: The Return of Max Steiner – 11 Beyond the Films: Conductor John Williams – Conclusion – Appendix 1: Completing the Pictures – Appendix 2: Film and TV Scores, Concert Pieces, and Arrangements.

Auch gelegentlichen Kinogängern wird John Williams als Filmkomponist ein Begriff sein, nicht zuletzt durch seine bis heute andauernde Zusammenarbeit mit dem Regisseur Steven Spielberg. John Williams gilt als eine Gallionsfigur der Filmmusik; die Musik zu den beiden STAR WARS-Trilogien, der INDIANA JONES-Reihe oder den ersten drei HARRY POTTER-Filmen ist einem breiten Publikum bekannt. Umso erstaunlicher, dass John Williams' Beitrag zum zeitgenössischen Filmkanon der USA bisher von der Filmmusikforschung nur am Rande wahrgenommen wurde. Neben einigen Zeitschriftenartikeln und der ausführlichen Monographie zu der eben erwähnten Spielberg-Williams-Kollaboration von Peter Moormann (*Spielberg-Variationen*, Baden-Baden 2010) legt nun Emilio Audissino das

nach seinen Angaben erste englischsprachige Buch über John Williams' Schaffen vor.

Audissino stützt sich für den Text auf seine eigene Dissertationsschrift über den Komponisten und beleuchtet vor allem die Restauration des klassischen Hollywood-Sounds in der Filmmusik. Seine These: John Williams ist maßgeblich an der Erneuerung der sinfonischen Filmmusik in den 1970er Jahren beteiligt. Diese Ansicht belegt der Autor anhand dreier ausgewählter Filmmusiken von Williams: STAR WARS: A NEW HOPE (USA 1977, George Lucas), JAWS (USA 1975, Steven Spielberg) und RAIDERS OF THE LOST ARK (USA 1981, Steven Spielberg).

Audissinos Dissertation umfasst rund 700 Seiten, sodass er für das Buch den Text »de-akademisierte« (S. xix) und einen Großteil seines Theorieteils auslässt. Nichtsdestotrotz belässt er eine eigenständige Einleitung zur Methodologie seiner Untersuchung und führt in dieser auch eine Reihe von Definitionen ein, die er im Verlaufe des Textes benutzt. So ist es für das Verständnis des Buches eminent wichtig, wenn er darauf hinweist, dass »classical« in seinem Buch nicht auf die musikhistorische Periode der Klassik verweist, sondern den Ausgangspunkt der filmmusikalischen Entwicklung darstellt: »Classical Hollywood music, like all classical works, has come to be a model and a reference point, either to be followed or to be rejected« (S. xxvi).

Audissino teilt seinen Text in zwei Teile ein. Im ersten Teil führt er den Leser auf gut 40 Seiten durch die Geschichte der Filmmusik von der Stummfilmzeit bis in die 1960er Jahre. Dass er hierbei auf bewährte Literatur zurückgreift, führt dazu, dass der Erkenntnisgewinn für die Experten unter der Leserschaft eher gering bleibt. Audissino liefert hier keine neuen Entdeckungen. Doch ist diese Hinführung im Kontext von John

Williams' eigenem Werk durchaus von Relevanz, greift doch Williams in seinen Kompositionen auf die Filmmusiken dieser Zeit regelmäßig zurück. In einem weiteren Kapitel erläutert Audissino zudem die filmmusikalische Sprache, die Kompositionstechniken, die musikalischen Mittel und überhaupt die Funktion von Filmmusik in dieser Zeit. Dieser erste Teil gibt also einen kompakten Überblick über die Geschichte der Filmmusik in Hollywood. Gleichwohl bleibt auch hier die Verbindung zu europäischer Musik und vor allem zur Musik der Spätromantik nicht unerwähnt. Audissino weist explizit auf die Migrationshintergründe der ersten Generation von Hollywood-Komponisten hin: Steiner, Korngold oder Waxman emigrierten Mitte der 1930er Jahre nach Hollywood und hatten mit Richard Strauss oder Gustav Mahler ihre unmittelbaren Lehrer und Vorbilder in Europa.

Im sich daran anschließenden zweiten Teil führt Audissino nun John Williams als Schlüsselfigur innerhalb Hollywoods Filmmusik der 1960er und 1970er Jahre ein. Zutreffend beschreibt er den Wandel innerhalb des musikalischen Kanons in dieser Epoche, insbesondere die zunehmende Vorherrschaft des Filmsongs innerhalb des Soundtracks (S. 62ff), der im Gegensatz zum Filmmusical nicht aus der Handlung heraus präsentiert wird, sondern außerhalb der Erzählwelt steht. Als besonderen Meilenstein innerhalb dieser Zeit sieht er den Bruch in der langjährigen Beziehung zwischen Alfred Hitchcock und seinem Komponisten Bernard Herrmann bei *TORN CURTAIN* (USA 1966, Alfred Hitchcock), bei dem Hitchcock durch das Studio zu einer zeitgenössischeren Filmpartitur gedrängt wurde – was bei Herrmann auf konsequente Ablehnung stieß (S. 67). Ob dies nun wesentlich für die Entwicklung der Filmmusik in dieser Zeit gewesen ist, sei dahingestellt. Auf jeden Fall zeigt sich hier eine interessante Parallele zu der Beziehung von Steven Spielberg und John Williams, weshalb der Vergleich

durchaus Sinn ergibt. In diesem Kontext entfaltet Audissino nun seine These von der Restauration der klassischen Filmmusik durch John Williams, wohl wissend, dass »symphonic orchestral film music did not disappear entirely in the modern-style years« (S. 68). Jedoch irritiert Audissinos Aufbau. Er führt STAR WARS in einem eigenen Kapitel als Wendepunkt an (»After *Star Wars*, the use of the symphonic score grew consistently in importance in the late 1970s and throughout the '80s« (S. 82)), um im selben Kapitel darauf hinzuweisen, dass gerade in den 1980er Jahren Disco, New Age, Minimal Music und überhaupt ein eklektischer Stil in die Filmmusik Einzug hielt. In den nun zwei folgenden Kapiteln springt Audissino in der Chronologie zurück und weist anhand Williams' Biographie und vor allem dem Score zu JAWS den neoklassischen Ansatz von Williams nach. Sodann geht er in zwei weiteren Kapiteln näher auf Williams' Kompositionsstil und der Kritik daran näher ein, um schließlich mit RAIDERS OF THE LOST ARK einen weiteren neoklassischen Score zu analysieren. Diese Kapiteleinteilung verwirrt den Leser und lässt ihn eine stringente Argumentationslinie vermissen.

Gleichwohl ist anzumerken, dass Audissino in seinen Analysen sehr treffsicher den neoklassischen Stil von John Williams herausarbeitet. Dabei ist die Analyse von STAR WARS am schwächsten geraten. Hingegen verweist er zutreffend bei der Partitur zu JAWS auf klassische Techniken wie das Mickey-Mousing und die Verwendung von Leitmotiven. Besonders hervorzuheben ist seine Erkenntnis, dass Williams beim Mickey-Mousing allerdings kaum die zu sehenden Ereignisse im Film musikalisch dupliziert, »in this case it mostly indicates *off-screen* movements« (S. 112). Ebenso beschreibt Audissino sehr detailliert Williams' Partitur zu RAIDERS OF THE LOST ARK und stellt die überdeutlichen Bezüge von John Williams zu Erich

Wolfgang Korngold und Max Steiner her. Audissino beschließt das Buch mit einem Kapitel über John Williams als Dirigent, welches den Leser mit der Tatsache bekannt macht, dass Williams als einer der wenigen Filmkomponisten durchgängig auch für den Konzertsaal schreibt und dort dirigiert. Auch hier zeigt Audissino die Parallelen zu Komponisten wie Bernard Herrmann oder Miklós Rózsa auf.

Warum Audissino allerdings die drei benannten Filmpartituren ausgewählt hat, bleibt dem Rezensent bis zuletzt verborgen. Zumal Audissino in einem ersten Anhang (der zweite enthält ein ausführliches Werkverzeichnis des Komponisten) weitere Filmpartituren von John Williams eher cursorisch darstellt. Darunter allerdings befinden sich nicht wenige, die ebenfalls dem neoklassischen Stil zuzurechnen sind, etwa die Partituren zu den nachfolgenden INDIANA JONES-Filmen, E. T. – THE EXTRA-TERRESTRIAL (USA 1982, Steven Spielberg) oder aber HOOK (USA 1991, Steven Spielberg), dessen Musik Audissino als »one of the best examples of Williams's neoclassicism« (S. 214) ansieht. Hier wäre es wünschenswert gewesen, diese Musiken nicht einfach nur in einem Anhang zu erwähnen, sondern sie besser in den Kontext des gesamten Buches zu betten.

Dennoch gibt der Band einen sehr detailreichen und informativen Einblick in Williams' Kompositionsstil und füllt damit eine wesentliche Forschungslücke in der Filmmusikforschung. Audissino versteht es, den Komponisten John Williams und seine Musik näher zu beleuchten, ohne dass der Band zu sehr ins Biographische abgleitet.

Empfohlene Zitierweise

Stoppe, Sebastian: Rezension zu: Audissino, Emilio: John Williams's Film Music. Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 536–541, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p536-541>.

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.