

kieler beiträge zur filmmusikforschung
zehnte ausgabe dezember 2013
Schwerpunkt: Film Tanz Musik

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.2013.10

Verantwortliche Redakteure: Tarek Krohn, Willem Strank

Herausgeber:

Heldt, Dr. Guido (Bristol, UK)
Krohn M.A., Tarek (Kiel)
Lehmann M.A., Ingo (Köln)
Martin, Dr. Silke (Weimar)
Moormann, Dr. Peter (Berlin)
Rabenalt, Robert, Diplom-Musiktheoretiker (Berlin)
Strank M.A., Willem (Kiel)
Tieber, Dr. habil. Claus (Wien)
Windisch M.A., Anna Katharina (Wien)
Redaktionelle Mitarbeit:
Vrckovski, Simone (Kiel)

Editorial Board:

Claudia Bullerjahn (Gießen)
Christoph Henzel (Würzburg)
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..... | 7 |

Artikel

a. Schwerpunkt: Film – Tanz – Musik

| | |
|---|----|
| Zwei frühe Tanzfilme von Dudley Murphy (1897-1968): THE SOUL OF THE CYPRESS (1920) und DANSE MACABRE (1922) Jürg Stenzl (Salzburg) | 9 |
| Pas de deux mit dem Klassenfeind. Zur musikalischen Gestaltung tanzästhetischer Bipolarität in WHITE NIGHTS (1985) und MAO'S LAST DANCER (2009)..... Hanna Walsdorf (Heidelberg) | 45 |
| Back to Reality?: Rückübersetzungen filmischer Bollywood-Choreographien in bayerische Tanzgruppen..... Sandra Chatterjee (Salzburg) | 73 |

b. Vermischtes

| | |
|--|-----|
| Wie man durch die vierte Wand singt: Operszenen im Musikerfilm..... Tobias Plebuch und Moritz Panning (Berlin) | 101 |
| »Quintessentially German«? Der deutsche Musik- und Schlagerfilm nach 1945..... Irene Kletschke (Berlin) | 128 |
| »Strauss uncredited«? Salomes Echo in Billy Wilders SUNSET BOULEVARD.... Janina Müller (Berlin) | 144 |
| »Kann jemand, der diese Musik gehört hat, wirklich gehört hat, noch ein schlechter Mensch sein?« Zur Verwendung von Real- und Originalmusik in DAS LEBEN DER ANDEREN..... Roswitha Skare (Tromsø) | 173 |

| | |
|---|-----|
| The Big (Qu)easy: Cajun- und Zydeco-Musik im Spielfilm..... | 193 |
| Diana Kupfer (Frankfurt am Main) | |
| Filmmusik im Konzertsaal..... | 211 |
| Ulrich Wünschel (Berlin) | |

c. Wiedergefunden

| | |
|--|-----|
| Tonspuren im Schnee. Zur Filmmusik von THE SHINING (USA 1980, Stanley Kubrick)..... | 237 |
| Konrad Heiland (Köln) | |

Rezensionen

| | |
|---|-----|
| Rezension: Sullivan, Jack: <i>Hitchcock's Music</i> . New Haven, Conn./London: Yale University Press 2006..... | 245 |
| Hans Jürgen Wulff (Kiel) | |

| | |
|--|-----|
| Rezension: Gervink, Manuel / Bückle, Matthias (Hrsg.): <i>Lexikon der Filmmusik: Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres</i> . Laaber: Laaber-Verlag 2012..... | 252 |
| Hans Jürgen Wulff (Kiel) | |

| | |
|--|-----|
| Rezension: Hentschel, Frank: <i>Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm</i> . Berlin: Bertz+Fischer 2011..... | 262 |
| Felix Wolfgang Metzner (Wien) | |

Vorwort zur zehnten Ausgabe

Die zehnte Ausgabe der *Kieler Beiträge* steht erneut im Zeichen unseres Mottos der thematischen Vielfalt bei gleichzeitiger Konzentration auf jeweils einen Schwerpunkt. Auch diesmal resultiert dieser Schwerpunkt – »Film – Tanz – Musik« aus einer unserer Jahrestagungen im Sommer: dem VII. Symposium zur Filmmusikforschung an der Universität Salzburg im Jahre 2012.

Der zufällig entstandene zweite Schwerpunkt ergibt sich aus der Herkunft der AutorInnen dieser Ausgabe: Viele von ihnen sind in Berlin ansässige Wissenschaftler, was wiederum zufällig einen Bogen zur diesjährigen Sommertagung, dem IX. Symposium zur Filmmusikforschung, schlägt, deren Schwerpunkt »Filmmusik und I. Weltkrieg« vom 25. bis zum 27. Juli 2014 an der HU Berlin diskutiert werden wird.

Einiges ist passiert zwischen der VII. und der IX. Tagung: Die Rockumentaries-Sektion der *Kieler Beiträge* wurde ausgegliedert und zu einer eigenen Zeitschrift unter dem Namen *Rock and Pop in the Movies* (<http://www.rockpopmovies.de>). Ab dem Frühjahr 2014 erscheint zudem beim Münchner Verlag edition text+kritik eine Buchreihe namens *FilmMusik*, deren Herausgeber aus der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung hervorgegangen sind. Der erste Band widmet sich anlässlich seines 85. Geburtstags dem vielleicht renommiertesten aller Filmmusik-Komponisten Ennio Morricone.

Im Februar 2013 wurde das Pilotprojekt für ein neues Tagungskonzept englischsprachiger, internationaler Konferenzen gestartet, das im Februar 2014 fortgesetzt werden wird. Die erste Tagung widmete sich der Musik im

Stummfilm, während es bei der zweiten Konferenz um Songs im Film gehen wird.

Die nächste Ausgabe der *Kieler Beiträge* wird sich indessen dem Schwerpunkt Opernfilm widmen, der im Rahmen der diesjährigen VIII. Tagung an der Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg intensiv diskutiert wurde.

Wir wünschen allen unseren LeserInnen einen guten Rutsch und ein erfreuliches Jahr 2014 – und wie immer eine erkenntnisreiche Lektüre.

Tarek Krohn & Willem Strank
Kiel, im Dezember 2013

Zwei frühe Tanzfilme von Dudley Murphy (1897-1968): THE SOUL OF THE CYPRESS (1920) und DANSE MACABRE (1922)

Jürg Stenzl (Salzburg)

1. Tanz im frühen Film

Bereits das frühe, nie wirklich »stumme« Jahrmarktkino seit 1896 war mit dem – auch durchweg von Musik getragenen – Tanz, ebenfalls keine »stumme« Kunstgattung, auf vielfältige Weise verbunden. Das ist bisher durch die Film- und Tanzwissenschaft (von der Musikologie ganz zu schweigen) kaum wahrgenommen worden. Wer kann von sich sagen: »Ich habe die ›Japanese Dancers‹ von Edison (1897, 30“), Lumières tanzende ›Nègres Ashantes‹ (1897, 1’), ich habe Annabelle den *Butterfly*-, Loïe Fuller den legendären *Serpentine-Dance* tanzen gesehen«? Ist es nicht erstaunlich, dass berühmte Tänzerinnen sich – noch paradoxer: wie Opernsänger(innen) – im frühen Film vor einer Kamera produziert haben? Es gibt bereits vor 1900 Aufnahmen von den erwähnten Damen, auch von Anna Pavlovna mit dem legendären *Sterbenden Schwan*, vom Petersburger und dem königlichen Dänischen Ballett. D.W. Griffith setzt die *Denishawn Dancers* 1916 im legendären INTOLERANCE-Film ein und 1919 parodierte Chaplin in SUNNYSIDE mit einer Traum-Tanz-Szene Nijinskys Ballets-Russes-Produktion von Claude Debussys *Prélude à l’après-midi d’un faune*.

Als der Film selbständig zu werden begann, in eigenen Spielstätten gezeigt wurde und damit den Anspruch zu erheben begann, eine eigenständige Kunstgattung zu sein und sich nach dem Ersten Weltkrieg vom Theater wie

der Literatur zu emanzipieren suchte, gab es kaum Stimmen, die eine explizite Loslösung des Films auch vom Tanz forderten. Für die filmische Theorie und Praxis verfügte der Tanz, vergleichbar der Musik, über eine »Filmnähe«, die das spezifisch Filmische, das Louis Delluc u.a. in den 1920er Jahren in Frankreich »photogénie« nannten, nicht behinderte. Gerade der Film stand, durch die für ihn zentrale Bedeutung der Bewegung, dem Tanz besonders nahe.

Ein weitere Vorbemerkung ist notwendig, wenn wir uns im Folgenden zwei frühen »Tanzfilmen« des Amerikaners Dudley Murphy (1897-1968) zuwenden. Bis in die 1990er Jahre galt es als ausgemacht, dass es in New York und vor allem in Europa in den 1920er Jahren neben der dominierenden Filmproduktion auch eine filmische *Avantgarde* gab, allerdings nicht in Hollywood. Erst David E. James hat 2005 dieses Vorurteil widerlegt und das Schaffen von avantgardistischen »Independent«-Filmen in Los Angeles und deren erstaunliche Selbständigkeit gegenüber den New Yorker und europäischen Filmavantgarden dargestellt (James 2005). Einige dieser »Independents« haben auch in europäischen Avantgarde-Produktionen entscheidend mitgewirkt; am bekanntesten geworden sind Man Ray und Dudley Murphy (gemeinsam mit Fernand Léger) als Autoren des legendären *BALLET MÉCANIQUE* (F 1924) mit der Musik von George Antheil, dem amerikanischen »bad boy of music« (wie er sich in seiner Autobiographie von 1945 nannte). Gleichzeitig kamen bereits in diesen Jahren zahlreiche junge Filmschaffende aus aller Welt nach Hollywood. Im Gegensatz zu der europäischen Film-Avantgarde waren die Experimentalfilmer in Kalifornien »interrelated with commercial cinema in a variety of ways« (James 2003, 25), und zwar durch ihre »expressionistischen Ausgangspunkte« wie die narrativen Dramaturgien ihrer Filme, durch ihren Blick auf ein breites Publikum und die Verwendung

nicht des – auch bei Amateuren verbreiteten – 16mm –, sondern des professionellen Formats des 35mm-Films und den Bemühungen um einen entsprechenden kommerziellen Vertrieb. Der heute bekannteste dieser frühen »experimentellen« Hollywood-Filme ist wohl SALOMÉ von Charles Bryant (USA 1922).

2. Dudley Murphys ›*Visual Symphonies*‹

Dudley Murphy war der 1897 geborene Sohn eines Malerehepaars, das sich um 1890 in der Pariser Académie Julien kennen gelernt hatte. Nach ihrer Scheidung zog die Mutter Caroline (Carolene) Bowles 1915 mit ihren zwei jüngeren Kindern ins kalifornische Pasadena (seit 1920 ein Vorort von Los Angeles). Bemerkenswert, dass diese freigeistige Mutter auch Kontakte mit der 1915 in Los Angeles gegründeten »School of Dancing and Related Arts« *Denishawn* der Tänzer Ruth St. Denis und Ted Shawn hatte. Dudley absolvierte 1917 eine Pilotenausbildung in der US-Navy, kam dadurch auch erstmals nach Europa und kehrte 1919 nach Kalifornien zurück, wo die entstehende Filmindustrie bereits 80% der weltweiten Produktion herstellte. Er war frühzeitig technisch interessiert, zudem lebte er in Los Angeles in einer Stadt mit einer Fülle religiöser Sekten: »highbrow and low, seedy and sublime, the genuine and the genuinely fake were all part of the churning, tumultuous mix« dieser Region, schrieb Murphys Biographin Susan Delson (2006, 10).¹ Murphy begann 1919 als ein »movie extra«–Statist für zehn

¹ Auch die nachstehenden biographischen Angaben sind weitgehend dieser einzigen Gesamtdarstellung von Murphys Leben und Schaffen gewidmeten Monographie entnommen.

Dollar in Cecil B. DeMilles Film mit Gloria Swanson MALE AND FEMALE. Durch Hugo Ballin, dem (mit seinem Vater bekannten) Direktor der *Goldwyn Pictures*, bekam er einen Job im »drafting department«, wo er Filmkostüme entwarf, ging bald zu *Fox* und wurde danach bei *Universal* »assistant art director«. Gleichzeitig verkehrte er in den in Kalifornien hoch angesehenen, stark ästhetisch ausgerichteten theosophischen Kreisen und lernte im *Studio Club* eines Heims für alleinstehende Frauen, die versuchten, im Film Arbeit zu finden, die ungewöhnlich schöne, »slyph-like«-Tänzerin Chase Herendeen (auch Herendon, *1901 oder 1904), bald seine erste Frau, kennen; sie war die Hauptdarstellerin als Dryade, eine Baumnymphe, seines ersten Films THE SOUL OF THE CYPRESS (DIE SEELE DER ZYPRESSE, 1921).

Es war Murphy gelungen, in seinen Bekanntenkreisen die erhebliche Summe von 2000 \$ aufzutreiben um eine eigene »Scenic Production Company« zu gründen und mit dieser vier ungewöhnliche, von ihm »Visual Symphonies« genannte Kurzfilme zu produzieren. Sie bestanden aus einer Verbindung von Film, Tanz und Musik, wobei eine einfache Handlung sich der visuellen Vielfalt der kalifornischen Küste als Ort des Geschehens bediente; zudem beruhten diese Filme auf je einem präexistenten klassischen Musikstück.

Von diesen vier »Visual Symphonies« ist nur die erste, THE SOUL OF THE CYPRESS, erhalten. Es folgte 1920 die zweite, APHRODITE, mit der Tänzerin Katherine Hawley, einer Schülerin von Isadora Duncans Schwester Elizabeth, Freundin von Chase Herendeen und dann Murphys zweite Gattin; APHRODITE spielt in den Höhlen von La Jolla (am Pazifikstrand, nördlich von San Diego). Die dritte »Visual Symphony« war ANYWHERE OUT OF THE WORLD, erneut mit Chase Herendeen, dieses Mal als nackt badende

Nymphe in Canyons in der Nähe von Palm Springs. Der Titel ist Baudelaires Prosagedicht aus *Le spleen de Paris*, »N'importe où hors du monde« (Irgendwo außerhalb der Welt), entnommen. Über die verwendete Musik wissen wir nichts; auch nicht vom vierten Film, THE WAY OF LOVE, nur, dass er »the adventures of a Japanese girl and her lover and father« zum Inhalt hatte.²

Bemerkenswert ist eine Äußerung Murphys von 1922, die sich nur auf diese ersten vier Filme beziehen lässt: Er bezeichnete die »Visual Symphonies« als »works of great composers, synchronized bar for bar so that they could be accompanied equally well by a single piano player or a 32-piece [sic!] symphony orchestra.«³ Man hat in jüngster Zeit die 1934-39 durch den Musik- und Filmkritiker Émile Vuillermoz in Paris mit den Regisseuren Dmitrij Kirsanov, Max Ophüls und Marcel L'Herbier produzierten »Cinéphonies« als die ersten »Music Clips« bezeichnet; doch eigentlich müsste Dudley Murphy, 14 Jahre früher, dieser »Ehrentitel« (sollte es denn ein solcher sein) für THE SOUL OF THE CYPRESS zukommen.

² Zit. von Delson 2006, 20 und 195, Anm. 17 aus dem *Boston Transcript*, 30. 8. 1920; weitere Informationen in James 2003, 26 und 31, Anm. 4.

³ Zit. von James 2003, 31, Anm. 4 aus »Visual Symphonies Find Recognition: New Short Subjects Replace Prologues« in *Moving Picture World* 54 (28. 1. 1922), Nr. 4, 387. James bezieht dieses Zitat allerdings auf DANSE MACABRE (»the first of these was *Danse macabre*«), was angesichts eines »verfilmten Balletts« keinen Sinn macht, aber, wie wir noch sehen werden, auf THE SOUL OF THE CYPRESS zutrifft.

3. THE SOUL OF THE CYPRESS

Die Transkription von Murphys erster »Visual Symphony« im ANHANG 1 zeigt in der ersten Spalte die zeitliche Gliederung auf Basis der DVD-Edition der Kopie in der Library of Congress in Washington DC durch Bruce Posner, in der zweiten die originalen Zwischentitel und die in eckigen Klammern gezählten zwölf Bildteile des Films mit meinen kursiven Stichworten der Handlung. Auf die Taktangaben der Partitur von Claude Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), auf der THE SOUL OF THE CYPRESS beruht, werde ich noch zu sprechen kommen.

Hier zunächst eine knappe Zusammenfassung der »Handlung«:

Die ersten beiden Zwischentitel (ab 12'44, resp. 12'55 mit der Bezeichnung »A Gem of the Screen«) sind erst nachträglich, nicht vor Juli 1921 eingefügt worden. Ende August 1920 hatte Murphy seinen kolorierten Film einer »small company of invited guests« in Boston vorgeführt. Im Juni/August 1921 war er, wie der Eröffnungstitel mitteilt, am Broadway erfolgreich, offenbar – im Vergleich zur Version in Boston – dort von angeblich zwanzig Minuten Dauer auf die Hälfte gekürzt⁴, was mir nicht wahrscheinlich erscheint. THE SOUL OF THE CYPRESS war Teil des New Yorker Vorprogrammes zum Hauptfilm THE CONQUEST OF CANAAN (USA 1921, Roy William Neill). Dieses Vorprogramm bestand aus einem Ballett zu Musik aus Nikolaj Rimskij-Korsakovs populärer *Scheherazade*, op.35, der gesungenen »Serenade« *I Hear a Thrush at Eve* des »Indianisten«-Komponisten Charles Wakefield Cadman (auf einen Text von Nelle

⁴ So Delson 2006, 23, ohne Quellennachweis.

Richmond Eberhart). Diese »Serenade« war bereits 1904 auf einer Victor-Platte eingespielt und 1913 in Boston gedruckt worden, also sehr populär. Am Ende des Vorprogramms ein weiterer Kurzfilm, AT THE RINGSIDE (USA 1921, Charley Chase).



Abb. 1: Screenshot Soul 2 15'21: Kalifornische Küstenlandschaft

Die ersten beiden Zwischentitel von THE SOUL OF THE CYPRESS und die Bildfolgen [1] und [2] gelten der Szenerie mit dem Meer und den Zypressen, der dritte führt einen jungen Musiker ein, der hierher kam um seinen »Song of the Sea« zu komponieren. (Gespielt wurde er von einem namentlich nicht genannten »young composer«-Freund von Murphy.) Wir

sehen ihn in Bildfolge [3]. Der folgende Titel beschreibt die Wirkung seiner Musik.

In [4] erscheint die von dieser Musik zum Tanz bewegte Dryade im Wechsel mit dem jungen Musiker; sie nähert sich ihm mehr und mehr, in [5] treffen sie zusammen.



Abb. 2: Screenshot Soul 3 17'36: Die Dryade und ihre Zypresse

Jetzt erläutert der Zwischentitel das bestehende Gebot: Wer sich in eine Dryade verliebt und, schlimmer noch, wer sie zu erhaschen trachtet, muss sterben. In [6] ereignet sich die Verfolgung der Dryade, die in [7] wieder im Baum verschwindet; doch sie kann ihm sagen, dass, wenn er sich ins Meer

stürze, er ewig mit ihr zusammen sein werde. Der Musiker ist [8] zerrissen zwischen Lebenslust und Liebe, doch er besteigt [9] den Berg und stürzt sich ins Meer. »Liebe siegt, das Leben wird dem Meer übergeben«, sagt der Zwischentitel. In [10-12] erneut Bilder von Zypressen und Meer. Der Geist des Musikers ist sein »Song of the Sea«, dessen Harmonien, an die Ufer getragen, zur in der Abendsonne zuhörenden Dryade dringen und sich mit dieser »Seele der Zypresse« in Ewigkeit verbindet.



Abb. 3: Screenshot Soul 5 21'52: Die Dryade und der *Song of the Sea*

Es war wiederum David E. James,⁵ der auf ein älteres kalifornisches Vorbild für Murphys Naturszenerie verwies, auf die Photographien von Anne Brigman (1869-1950). Viele ihrer seit 1905 entstandenen Aufnahmen verbinden die wilde, unberührte Natur Kaliforniens mit nackten, antikisierten Frauen in einer Weise, die in Murphys Dryade und der erotischen Tanzthematik seiner ersten Filme nachzuklingen scheint.

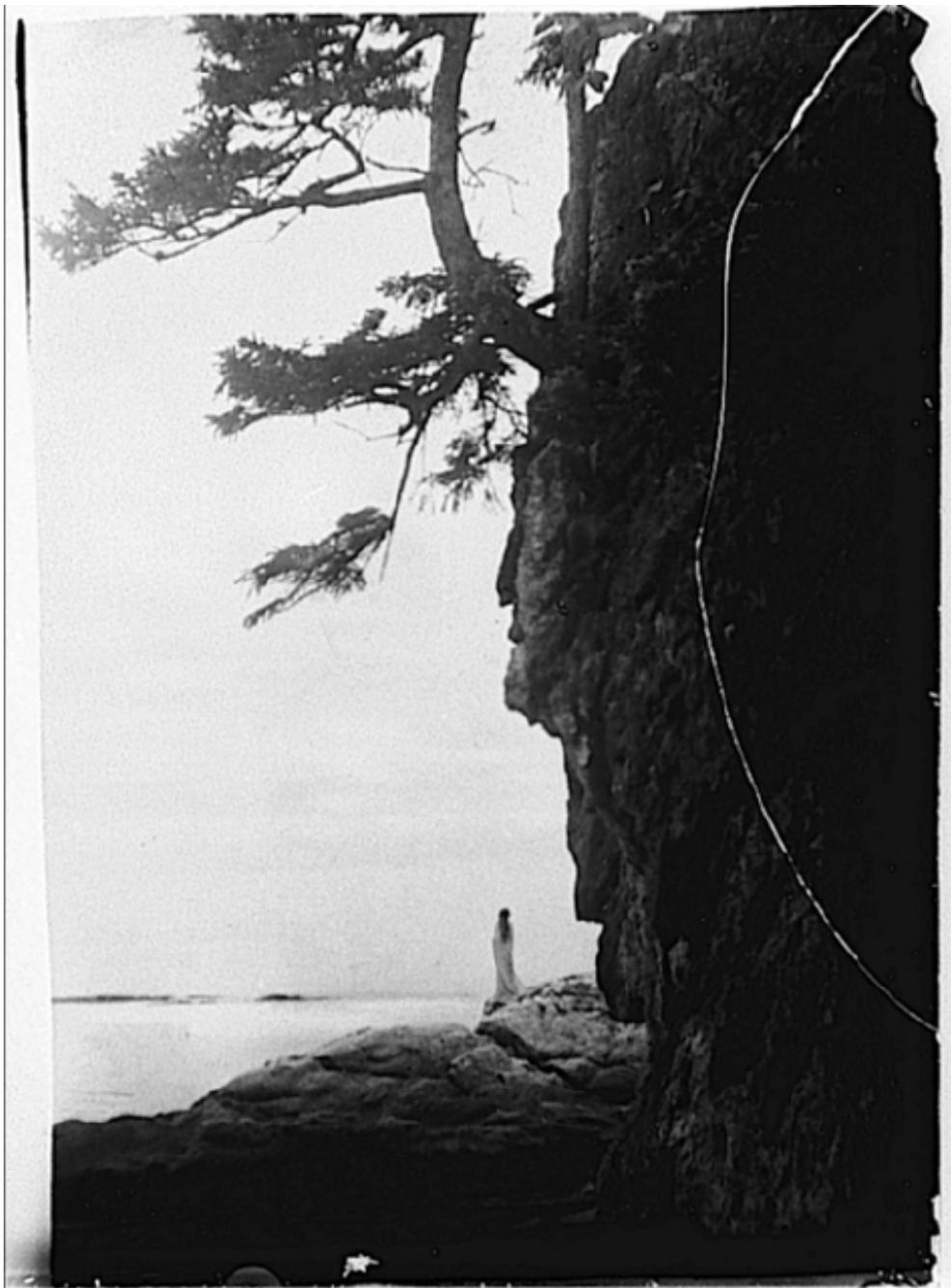




Abb. 4 und 5: Anne Brigman, *Landscape seascaping* und *The Loneliness* (Fotos)

»Founding a film style on the portrayal of dance and in simulation of music became a recurrent avant-garde strategy, from the next year's SALOMÉ [von Charles Bayant] to today's music videos«, konnte David E. James zu Recht feststellen (James 2003, 28). Aber geht es in diesem Film wirklich um ein »portrayal of dance«, wenn der Tanz der Dryade, genau so wie das Spiel des »jungen Manns«, narrativ die Handlung umsetzt wie ein in freier Natur spielendes »Ballet d'action«? Ist die »simulation of music« hier nicht vielmehr eine Form der Verbildlichung der Musik für Solo-Flöte, die Debussys *Prélude* auszeichnet? Das Instrument eines Fauns, der (bei Mallarmé) mit seinem Spiel die Nymphe zu gewinnen sucht, hier zu einem »Song of the Sea« geworden, den der junge Mann – hörbar – komponiert?

David E. James musste, als er den Film nur stumm sehen konnte, entgehen, wie weitgehend die Gliederung des Films auf der Musik beruht.⁶ Murphy hat sich bezeichnender Weise bereits zu Beginn der 1920er Jahre nachhaltig um neue Verfahren bemüht, die eine genaue Koordination von Film und Musik, »bar for bar«, wie er selbst äußerte, ermöglichen.

Die simpelste denkbare Parallelisierung zwischen Bild und Ton findet sich hier allerdings gerade nicht, nämlich die Parallelisierung der Teile mit Soloflöte (in den T. 1-4, 11-14, 21-26 und 79-83, 86-89, 94f., 100-102) des *Prélude* mit dem im Bild Flöte spielenden »jungen Mann«. (Eine Übersicht der formalen Gliederung von Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* im ANHANG 2.)⁷ Bis zum Zusammentreffen mit der Dryade ist das nur vier Mal ganz kurz (14'53, 15'30/31, 15'54/55 und 17'29-40) der Fall. Die Solopassagen erscheinen ungleich stärker mit den Naturbildern vom Beginn bis 16'38 und im letzten Teil des Films (18'29 bis zum Beginn von [9]) verbunden. Sehr viel deutlicher ist dagegen die Verbindung der schnellen Passagen im Mittelteil (vor allem ab T. 83) mit der Verfolgung der Dryade und der Verzweiflung des jungen Musikers nach deren Verschwinden in der Zypresse. Bemerkenswert ist die Verbindung des feierlich verklingenden Endes von Debussys Musik mit der im letzten Zwischentitel verkündeten

⁶ Bruce Posners Rekonstruktion des Films, die 2005 auf DVD erschienen ist, lag, als der Aufsatz von David E. James entstanden ist (und 2003 veröffentlicht wurde), noch nicht vor. Wie mir Bruce Posner freundlicherweise mitteilte, haben Dave Lewis und David Shepard die »Sonorisierung« dieser Edition hergestellt. Verwendet wurde die Einspielung auf Victrola 6481 durch Leopold Stokowski und das Philadelphia Orchestra von 1919. Dabei wurde die Filmgeschwindigkeit der Musik angepasst, also genau das getan, worum sich Murphy damals intensiv bemühte. Ich möchte auch an dieser Stelle Bruce Posner für seine liebenswürdige Hilfe herzlich danken.

⁷ Sie ist – leicht verändert – entnommen meinem Kapitel 8, »Gibt es eine Interpretationsgeschichte von Claude Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*«, in Stenzl 2012, 149.

Verbindung der *Soul of the Cypress* mit dem *Song of the Sea* des Musikers »for eternity«.

Naheliegend (oder gar selbstverständlich) ist Murphys Wahl von Debussys Orchesterwerk trotz seines seit seiner Uraufführung im Dezember 1894 andauernden Erfolges nicht, schon gar nicht im Kontext eines Filmes, der sich nicht an ein Avantgarde-Publikum richtet. Sicher, das antikisierende und gleichzeitig erotische Sujet in unberührter, südlicher Landschaft von Mallarmés Ekloge und Debussys »Vorspiel« zu ihr stehen sowohl Anne Brigmans Fotos wie Murphys schlichter Geschichte nahe. Und nachhaltige Wirkung hatte schon damals das noch immer aufrechte (Miss-)Verständnis von Debussys Musik als »Impressionismus«.

Doch ein Blick auf die über Frankreich hinausreichende Debussy-Rezeption und ganz besonders auf jene des *Prélude à l'après-midi d'un faune* erweist, dass diese Komposition seit 1912 auch nachhaltig mit der Tanzgeschichte verbunden ist. Im Falle des *Prélude* hatte das eine verstärkte Erotisierung dieser Musik (die Debussy nicht als Tanzmusik komponiert hat) durch Vaclav Nijinskijs Choreographie zur Folge. Im Mai 1912 war sie im Pariser Théâtre du Châtelet ein exemplarischer »succès à scandale«: in der Presse aus erotischen Gründen, in Wirklichkeit jedoch wohl sehr viel mehr (wie vergleichbar zwei Jahre zuvor *Le Sacre du printemps*) durch die für ein konservatives Ballettpublikum schockierende Andersartigkeit dieser Choreographie im Vergleich mit »klassischem Ballett«. In Nijinskijs Choreographie wurde, überspitzt formuliert, so wenig herkömmlich getanzt, wie in Murphys THE SOUL OF THE CYPRESS. In London galt Nijinskijs *Faune* als ein »danceless ballet«. Debussys *Prélude* ist dann oft zur Begleitung von Stummfilmen verwendet worden und diese Verwendung habe in den 1920er Jahren in Paris bereits als ein Cliché (wie diejenige –

ausgerechnet! – der Musik von Jules Massenet) gegolten.⁸



Abb. 6: Screenshot SUNNYSIDE, 9'25: Faun Chaplin mit Nymphen

Die Ballets Russes haben Nijinskijs Produktion 1916 auch nach Amerika gebracht; sie war bis 1917 u.a. mehrmals in New York und Boston und am 26. Dezember 1916 auch in Los Angeles zu sehen.⁹ Dass Murphy – und möglicherweise auch seine zukünftige Tänzerin-Gattin Chase Haredeen – sie gesehen haben, kann man annehmen, davon gehört haben sie auf alle Fälle. Murphys Eintritt in die Armee erfolgte erst im Mai 1917. Wie bekannt

⁸ »Debussy, joué dans les cinémas des années dix, était perçu comme un cliché dix ans plus tard, au même titre que Massenet,« notierte Giusy Pisano (2002) mit Bezug auf Christian Belaygue (1997), 165.

⁹ Claudia Jeschke, Jean-Michel Nectoux (1989), 125-135.

Nijinskijs *Faune* in Los Angeles war, belegt die bereits erwähnte getanzte Traumszene mit Faun Charles Chaplin und vier Nymphen in dessen Film *SUNNYSIDE* von 1919.¹⁰

4. *DANSE MACABRE*

Was Dudley Murphys zweiten erhaltenen »Tanzfilm« betrifft, können wir uns kürzer fassen, denn er entspricht ungleich mehr dem, was wir heute gemeinhin unter einem »Tanzfilm« verstehen.

Das wenige, was wir über Murphys erwähnte, aber nicht erhaltene »Visual Symphonies« wissen, lässt den Schluss zu, dass er den in *THE SOUL OF THE CYPRESS* geschaffenen Filmtypus beibehalten hat: Eine mit einem präexistenten musikalischen Werk zusammen gebrachte einfache Geschichte, bei der auf das – durch Zwischentitel vermittelte oder zusammengefasste – Sprechen und Agieren zu Gunsten einer Tanz-Pantomime verzichtet wird.

Dazu gab es in dieser Zeit eine Reihe noch ungleich stärker auf die Musik oder die darstellende Kunst bezogene Alternativen: In Los Angeles schufen die Tänzer Ted Shawn und Ruth St. Denis – allerdings weitgehend ausschließlich im Theater realisierte – »Music Visualizations«.¹¹ Wesentlich waren dabei seit 1916 zunächst die tänzerischen Umsetzungen von

¹⁰ Der Film ist zugänglich auf: <http://www.youtube.com/watch?v=KkJS1uhSaE0> [Stand: 18.4.2013], dort 9'16-11'27.

¹¹ Grundlegend ist Jordan 1984, dem ich auch das nachstehende Zitat aus einem Artikel von Ruth St. Denis (S. 35) entnommen habe.

Präludien und Fugen von Bach, die erstmals 1919/20 von der bezeichnenderweise damals *Ruth St. Denis Concert Dancers* genannten Gruppe öffentlich gezeigt wurden. Bis Ende der 1920er Jahre folgten durch das nun *Denishawn* genannte Ensemble Realisierungen umfangreicher, bekannter Werke wie Beethovens »Mondscheinsonate« op. 27, Nr. 2 oder Mozarts große g-moll-Sinfonie, KV 550, aber auch Zeitgenössisches wie Arthur Honeggers *Pacific 231* (1929) und Werke von Reger, Scriabin, Satie und Prokofiev. (Sechzehn dieser von Jacques-Dalcroze und vor allem Isadora Duncan beeinflussten Produktionen sind filmisch dokumentiert.)

Ihr Verständnis der »Music Visualization« hat Ruth St. Denis selbst unmissverständlich definiert:

Music Visualization in its purest form is the scientific translation into bodily action of [the] rhythmic, melodic and harmonic structure of a musical composition, without intention to in any way ›interpret‹ or reveal any hidden meaning apprehended by the dancer.

Each note must have its correlative translation – an eighth note has a definite length, and its Visualization must be a movement exactly as long ...

The raise and fall of the melody should have some answer in the rise and fall of the body above the plane of the stage.

Das schloss allerdings in der Praxis eine Überlagerung durch dramatische oder andere – auch narrative – Ideen nicht völlig aus. Doch für die Produktion (1919) von Schuberts »Unvollendeter« Sinfonie gingen St. Denis und Shawn so weit, dass ihre tänzerische »translation« ein »synchoric orchestra« erforderte.



**Music Visualizations, Synchoric Orchestra dancing
Schubert's...**

Digital ID: DEN_1409V. Music Visualizations, Synchoric Orchestra dancing Schubert's Unfinished Symphony, first performed in 1919 at Shawn's Grand Ave., Los Angeles studio. (Later done in 1931 at Lewisohn Stadium, with children.). Kales, Arthur – Photographer. 1919.

Abb. 7: Denishawn, *Schubert, Unfinished Symphony* (1919)

Doch Dudley Murphy vollzog mit seinem 1922 entstandenen nächsten Film einen einfacheren Schritt. Ausgangspunkt seines *DANSE MACABRE* war die gleichnamige sinfonische Dichtung für Orchester von Camille Saint-Saëns, op. 40, und deren Ballett-Produktion durch den Choreographen russischer Herkunft Adolph Bolm (1884-1951). Er hatte 1917 während der USA-Tournee die Ballets Russes verlassen, gründete im gleichen Jahr in New York sein *Ballet Intime* und arbeitete ab 1919 in Chicago. Dort choreographierte er mit der bald sehr berühmten Tänzerin Ruth Page und dem Schauspieler Olin Howland 1920 *Danse macabre*. Saint-Saëns hatte für

sein berühmtes Opus 40 die Musik seines Liedes auf ein gleichnamiges Gedicht des »parnassien« Henri Cazalis (1840-1909) verwendet, das um 1873 entstanden ist: In seinen sieben Strophen wird berichtet, wie der Tod auf einem Friedhof um Mitternacht den tanzenden Skeletten bis zum Schrei des Hahns aufspielt. (Das Gedicht im ANHANG 4.)

Der musikalische Ausgangspunkt war demnach zunächst ein tänzerisches Lied. *Mouvement de Valse* lautet die Tempobezeichnung des Liedes und des Orchesterwerks. Dessen Uraufführung war 1875 ein Skandal, dabei hatte Franz Liszt seinen *Totentanz: Paraphrase sur le Dies irae*, fraglos ein Vorbild für Saint-Saëns, bereits 1839 entworfen und zehn Jahre später für Klavier und Orchester (R 457, S 126, G 149) erweitert. Auch hier handelte es sich also, wie bei Debussys *Prélude in THE SOUL OF THE CYPRESS*, um keine eigentliche Ballettmusik. Auch die *Danse macabre* ist in der Stummfilmzeit enorm häufig als Filmmusik verwendet worden.¹²

Murphys Film kann man demnach als eine *filmische Adaptierung* eines Balletts bezeichnen, wobei die Koordination zwischen Musik und Film taktgenau erfolgen muss. Murphy erfuhr 1921, dass in Frankreich erstmals ein entsprechendes Verfahren entwickelt worden war: »Ein Musiker oder eine andere Person spielt auf einer Art kleiner Klaviatur mit Tasten, mit denen er dem Dirigenten in Beschleunigung und Verlangsamung des Tempos in Übereinstimmung mit der Musik folgt« (Delson 2006, 28f). Verbunden mit dem Filmprojektor wirkt diese Tastatur als ein Regelwiderstand, der den Film verlangsamte oder beschleunigte, so dass er relativ genau mit der live im Theater gespielten Musik koordiniert war. Murphy gründete eine eigene Firma, »Visual Symphony Productions«, um

¹² Vgl. Porcile 2006 über die im damals größten Kino überhaupt in Paris (3 400 Plätze) zwischen 1910 und 1928 verwendete Filmmusik.

in dieser Richtung tätig zu werden. Ohne konkrete Resultate, offenbar auch nicht für DANSE MACABRE, außer der Tatsache, dass der Firmenname der Filmproduktion zu Beginn des Films genannt wird.

Die simple Geschichte von DANSE MACABRE erinnert (wie Susan Delson bemerkte) sowohl an Edgar Allan Poes *The Masque of the Red Death* wie an Fritz Langs berühmten Film DER MÜDE TOD (1921): In einer Zeit der Pest flieht ein Paar (Adolph Bolm und Ruth Page) in ein verlassenes Schloss, wo die Frau Opfer des fiedelnden Todes (Olin Howland) wird. Nur dieser Geiger ist vom ursprünglichen Gedicht von Cazalis übrig geblieben. An der Kamera und für die Beleuchtung zuständig war Francis Brugière, der bald darauf für seine Theater- und Modefotografien bekannt wurde.

Im ANHANG 3 befindet sich eine Zeit- und Inhaltsübersicht: Aus der ersten Spalte mit den Angaben über die Kolorierung ergibt sich die Gliederung des kurzen Films. Sobald das Paar den Innenraum des Schlosses betreten hat, ist, vor allem durch die Scheinwerferkegel, unverkennbar, dass die Handlung »theatralisch« ist. Hier wird denn auch professionell »klassisch« getantzt. Das spezifisch Filmische ist ganz mit der »Erscheinung« des Todes und seinem gelegentlichen Verschwinden verbunden. Er ist zuerst als eine Maske zu sehen und ab 17'01 immer präsent, bereits vor der »Liebesszene« des Paares. Doch sichtbar ist er nur für die Zuschauer, zumeist als ein transparenter Schatten, der die realen Bilder durch Überblendungen verschleiert. Bei 20'25 scheint der Tod Love (die Frau) mit seinen Krallen endgültig zu ergreifen. Nach dem Wechsel zur Anfangsfarbe violett sehen wir den hinterbliebenen Youth (den Mann) und seine tote Love mit dem Tod im Vordergrund, doch er wird 20'41 ausgeblendet. Sichtbar ist nur das Paar, Kuss und Umarmung, gleichsam eine Rückblende – oder aber eine Auferstehung. Doch in den letzten Sekunden überblendet eine

Großaufnahme des Todes erneut Love und Youth.



Abb. 8: Screenshot DANSE MACABRE, 15'52: Todespräsenz durch Überblendung

Im Falle von DANSE MACABRE kann, im Unterschied zu THE SOUL OF THE CYPRESS, die Wahl von Saint-Saëns' Musik nicht überraschen. Das Werk war bereits um 1900 weltweit ein Schlager. (Die Anna Pavlovna, die man heute mit der *Danse macabre* verbindet, ist allerdings die gleichnamige russische Bodenturnerin bei der Olympiade 2008 in Beijing, und nicht die legendäre russische Tänzerin aus St. Petersburg ...).¹³ Der Engländer

¹³ In der Edition *Unseen Cinema*, CD 7, # 11, ist eine im Jahr 1900 durch Frederick S.

Widgey R. Newman schuf 1932 einen Trickfilm, 1939-41 produzierten Mary Eilen Bute, Ted Nemeth und Norman McLaren ihre abstrakte Trickfilm-»Ballett«-Umsetzung SPOOKE SPORT. Die berühmteste Verwendung der ungezählten Theaterstücke und Spielfilme (häufig mit Franz Liszts Klaviertranskription) findet sich in Jean Renoirs LA RÈGLE DU JEU (1939), dort bezeichnenderweise von einem mechanischen Klavier gespielt. Weitere Trickfilmversionen entstehen bis heute fortlaufend.

Dudley Murphys Filme THE SOUL OF THE CYPRESS von 1920 und DANSE MACABRE von 1922 sind zwei überraschende, erstaunlich selbständige und zudem ungewöhnlich frühe Werke. Vor allem aber erscheinen sie mir als ideale Beispiele für eine Zusammenarbeit zwischen Film-, Musik- und Tanzwissenschaft. Deshalb wollte ich hier zunächst zusammenfassen, was wir heute über sie sagen können und übergreifende Zusammenhänge herausarbeiten, verbunden mit der Hoffnung, dass derartige gemeinsame Studien in Zukunft – zur Horizonterweiterung aller drei sowohl wissenschaftlichen wie praktischen Fachgebiete – beitragen können.

Ich bin überzeugt, dass alle dabei nur gewinnen können. Ich könnte mir vorstellen, dass Kiel und Salzburg dafür durchaus geeignete Orte und Partner sein könnten, selbst wenn die *Festspielstadt* Salzburg während neunzig Jahren weder für den Film noch für den Tanz überschäumendes Interesse an den Tag gelegt hat.

Armitage, einen sehr frühen amerikanischen Kameramann, entstandene, eine Minute dauernde Übereinkopie, *Davy Jones' Locker* (engl. Ausdruck seit Mitte 18. Jh., entspricht dem deutschen *Seemannsgrab*), von Aufnahmen eines Schiffs und solchen einer – negativ kopierten – Tänzerin (möglicherweise Catarina Barto) zu sehen; dadurch entstand etwas Neues, das nur filmisch möglich war. – Dazu wird ein Ausschnitt aus der *Danse macabre* gespielt. Ob dieser kurze Filmausschnitt je mit dieser Musik verbunden war, steht nicht fest.

ANHANG 1

Dudley Murphy, *THE SOUL OF THE CYPRESS* (USA 1920)

Quelle: Library of Congress, Anthology Film Archives

Musik: Claude Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*

[unter Verwendung einer Aufnahme offenbar von L. Stokowsky], 9'02.¹⁴

Szenarium, Texte und Regie: Dudley Murphy

Kamera: John Eyreman

Darsteller: Chase Herendeen (Dryade, spirit of the cypress), namentlich nicht genannter »young composer« (lonely musician)

DVD: Die eingangs genannte Quelle, digitalisiert in *Unseen cinema. Early American Avant-Garde Film 1894-1941*, ed. Bruce Posner, © 2005, CD 7: *Viva la Dance: The Beginnings of Ciné-Dance*, # 15. – Ursprüngliche Einfärbung des Films rekonstruiert auf der Basis von technischen Angaben über eine inzwischen zerstörte Kopie derselben Bibliothek durch Bruce Posner (Delson 2006, 194f., Anm. 10).

¹⁴ Stokowski hat zwar 1917 und 1921 Aufnahmen des *Prélude* gemacht, diese wurden jedoch nicht veröffentlicht; eine Aufnahme erst vom April 1924 erschien im Januar 1925 auf Victor Red Seal 6481, dauert aber 9'32. Vgl. dazu den Kommentar und diese Einspielung in <http://www.stokowski.org/1920-1924%20French%20Stokowski%20Acoustics.htm> (Stand: 15.3.2013).

Welche – fraglos historische – Aufnahme für die DVD-Edition verwendet wurde, konnte ich nicht in Erfahrung bringen. Sie ist ungekürzt, im Gegensatz zur Einspielung von 1911-16 unter der Leitung von Landon Ronald. Vgl. dazu Stenzl 2012, 160f. 1922 ist auf Pathé eine weitere Aufnahme unter Camille Chevillard und bereits 1915 eine Aufnahme mit einem ungenannten Dirigenten auf Victor 35464 erschienen; zum einzigen nachgewiesenen Exemplar der letzteren in der New York Public Library habe ich keinen Zugang bekommen.

Dauer: 9'25 incl. neuem Vorspann von 6“.

| <i>Zeiten (Film)</i> | <i>Dauern (real)</i> | | <i>Musik</i> |
|---------------------------|----------------------|---|---------------------|
| 12'37-43 | 0'06 | [<i>Neuer Vorspann</i>]: | |
| 12'44-53 | 0'10 | [Später hinzugefügter Vor-Titel]: Shot at Point Lobos, California in / (1920, Dudley Mur- phy's first Visual / Symphony was very well received / when screened commercially in New / York in 1921, establishing Murphy / as one of the early avant- / garde filmmakers in America. / – David James | |
| 12'55-13'04 / | 0'10 | SOUL OF / THE CYPRESS / A DUDLEY MURPHY / PRODUCTION / A Gem of the Screen // A RED SED PICTURE | ab 12.57: T.1 |
| 13'06-19 | 0'13 | On California's romantic / coast there is a jagged cliff / dotted with wind-swept / Cypresses. These fantastic / trees are found nowhere / else. | 2 |
| 13'21-43 | 0'23 | [1] <i>Felsen / Meeresufer</i> | 4 |
| 13'44-55 | 0'12 | There is a legend that / says a beautiful Dryad is / held captive in the gnarled / and twisted branches of the / oldest tree. | 10 |
| 13'56-14'05 | 0'10 | [2] <i>Meeresufer</i> | 12 |
| 14'06-16 | 0'11 | One day a young Musician / comes to this enchanted / spot to compose his »Song / of the Sea«. | 13 |
| 14'17-15'03 | 0'47 | [3] <i>Bäume, v.l. junger Mann [=jM] – Zypressen, jM am Horizont</i> | 16 |
| 15'04-13 | 0'10 | His music is so entranc- / ing that the heart of one / of the trees is melted. | 23/24 |
| 15'15-16'38 | 1'24 | [4] <i>Dichter Wald – Baum mit Dry [=Dryade] tz [=tanzt] – jM – Wechsel jM / Dry</i> | 25 – 26 – 28 |
| 16'39-48 | 0'10 | Lured by the Song, the / Dryad dances ever closer / to the young musician's / side. | 43 |
| 16'49-17'40 | 1'02 | [5] <i>Zypresse, v.l. Dry tz – Zusammentreffen jM / Dry</i> | 46 |

| | | | |
|-----------------------|------|---|----------------|
| 17'41-45 | 0'05 | Unfortunate is he, the legend / tells, who falls in love with / a Dryad – and more unfor- / tunate he who tries to / capture her, | 56 |
| 17'46-18'22 | 0'37 | [6] <i>Verfolgung Dry durch jM</i> | 58 |
| 18'23-28 | 0'06 | Longing to feel man's / arms about her – – yet / fearing mortal touch – – / | 70 |
| 18'29-19'10 | 0'42 | [7] <i>wie 18'20 – Ufer – Gebüsch – Dry verschwindet in Zypresse</i> | 72 |
| | | | (T. 78/9) |
| 19'11-20 | 0'10 | Thru the branches of her / prison she whispers: »Give / your life to the sea. Become / Immortal and I can then / join you forever.« | 81 |
| 19'20-34 | 0'15 | [8] <i>jM vor Zypresse – fällt zu Boden</i> | 83 – 85 |
| 19'35-47 | 0'13 | Torn between his desire / for life and his over- / powering love for the / Dryad. | 87 |
| 19'48-20'35 | 0'48 | [9] <i>jM mit Flöte – fällt – Bergsilhouette mit Baum: jM aufsteigend – auf Spitze – Brandung – jM springt ins Meer</i> | 90 96 99 |
| 20'36-44 | 0'09 | Love conquers – a life / is given to the sea. | 99 |
| 20'44-52 | 0'09 | [10] <i>Zypresse – Brandung</i> | 100 – 105 |
| 20'54-21'12 | | The Musician's spirit becomes / the »Song of the Sea« and / as the waves beat their cease- / less harmony on the rock-bound / land of the Cypress, the / Dryad – – | 101 |
| 21'13-21'21 | 0'09 | [11] <i>Baumstrunk close up – Dry</i> | 103 – 104 |
| 21'22-37 | 0'16 | – – listens, as over the sunset's / garden path the »Song of the Sea« comes to her for uniting the / »Soul of the Cypress and the / »Song of the Sea« for eternity. | 105 |
| 21'38-22'00 | 0'23 | [12] <i>Brandung mit Dry – Zypresse, jM</i> | 107 – 109 |
| bis 21'58 22'00-01 | 0'01 | The End of / THE SOUL OF THE CYPRESS | |
| | 9'02 | [Gesamtdauer der Musik] | |

Rekonstruierte Kolorierung der DVD-Edition:

| | |
|-------------|--------------|
| 12'55-16'09 | gelb-braun |
| 16'10-39 | blau-violett |
| 16'40-18'10 | gelb-braun |
| 18'11-34 | rot-violett |
| 18'35-19'35 | gelb-braun |
| 19'36-Ende | blau-violett |

ANHANG 2

Claude Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune*

Tempi/Metren-, motivisch-thematische und harmonische Gliederungen

| T. | Tempi / M.M | Metrum | motivisch-thematisch | harmonisch | Barraqué, 74 Howat, 149 |
|-------|--|------------------|----------------------|------------------|----------------------------|
| 1 | <i>Très modéré</i> (M.M. ! = 44) | 9/8, 6/8, 12/8 | | | |
| 11 | | | A | 36 T. | A |
| 21 | | | | E >>> H | Exp. HTh, |
| 29,7. | <i>Cédez ...</i> 8-tel -30 | je 1x 9/8, 12/8 | | 30 T. | Kad. zur Dom. |
| 31 | <i>au Mouvé</i> | 12/8 | | | |
| 32-36 | <i>(sans trainer)</i> | 3/4, 8tel = 8tel | | | |
| 37-43 | <i>En animant</i> (M.M. ! = 72) | 3/4 | | | A' |
| 44-48 | <i>Toujours en animant</i> | 4/4 | | schweifend > As | Dfg [I] |
| 49-50 | <i>retenu</i> | (3/4) | | 24 T. | |
| 51-53 | <i>1^{er} mouvé</i> (3/4) (M.M. ! = 60) | | | | |
| 54 | <i>Cédez un peu</i> | (3/4) | | | |
| 55-62 | <i>Même mouvé et très soutenu</i> (M.M. ! = 56) | (3/4) | B | 24 T. | |
| 59 | | (3/4) | | | |
| 63 | <i>En animant</i> | (3/4) | | Des | B |
| 67 | <i>Toujours animé</i> Mittelstück | (3/4) | | | |
| 73 | <i>Cédez un peu</i> | (3/4) | | | |
| 74-78 | (M.M. ! = 60) | (3/4) | | | |
| 79-82 | <i>Mouvé du Début</i> (M.M. ! = 84) | C | A' | | |
| 83-85 | <i>Un peu plus animé</i> | C | | schweifend > Gis | |
| 86-89 | <i>1^{er} mouvé</i> | C | | 15 T. | A'' |
| 90-92 | <i>Dans le mouvé plus animé</i> | C | | | Dfg [II] |
| 93 | <i>retenu</i> | 9/8 | | | |

| | | | | |
|---------|---|------|------------|-----------------------------|
| 94-101 | <i>Dans 1^{er} mouv' avec plus de largeur</i> | C | 27 T. | |
| 102 | <i>retenu</i> | 9/8 | E 12 T. | Ar stark var. Reprise |
| 103-104 | (a tempo) | 9/8 | | |
| 105 | <i>Très retenu</i> | 9/8 | | |
| 106-110 | <i>Très lent et très retenu</i> | 12/8 | 5 T. | Coda |

ANHANG 3

Dudley Murphy, DANSE MACABRE (USA 1922)

Quelle: George Eastman House. International Museum of Photography and Film

Musik: Camille Saint-Saëns, *Danse macabre*, op. 40, Aufnahme durch Leopold Stokowski, Philadelphia Orchestra; 6'46.

DVD: Die eingangs genannte Quelle, digitalisiert in *Unseen cinema. Early American Avant-Garde Film 1894-1941*, ed. Bruce Posner, © 2005, CD 7: *Viva la Dance: The Beginnings of Ciné-Dance*, # 38. – Ursprüngliche Einfärbung des Films rekonstruiert auf der Basis von technischen Angaben über eine inzwischen zerstörte Kopie derselben Bibliothek durch Bruce Posner. (Delson 2006, 194f., Anm. 10).

Dieselbe Kopie auch in *Avant-Garde 3. Experimental Cinema 1922-1954*, © 2009, CD 1, # 1.

| <i>Farbe Dauer</i> | <i>Zeit</i> | <i>Inhalt, resp. Text</i> | <i>Takt Part.</i> |
|------------------------|-------------|--|-----------------------|
| | 2 h | | |
| Rot- violett | 14'22 | Visual Symphony Productions Inc. / Presents / Adolf Bolm / in / | 1 |
| 0'37 | 14'29 | DANSE MACABRE | 15 |
| | 14'46 | Conception Adolph Bolm / Direction Dudley Murphy / Lighting Francis Bruigière / Animation F. A. A. Dahme / Realease Claude H. Macgowan | 24 |
| | 14'56 | CAST / Youth, Adolph Bolm / Love, Ruth Page / Death, Olin Howland | 35 |
| 0'51 | 15'02 | Camille Camille Saint-Saëns, / modern French / Composer, who pre- / sented the world / with this master- / piece of music. | 42 |
| | 15'12 | Midnight in plague- / ridden Spain -- / Youth and Love / flee from Death / who follows their / path -- / | 52 |
| | 15'19 | Love feels his uncanny / breath and swoons --- / Youth despairs and prays, -- when lo! -- the cock of dawn crows / and Death fades away / into the shadows of his / tomb. | 60 |
| | 15'34 | Turmuhr, Mitternacht | 76 |
| | 15'41 | <i>Tod mit Vl.</i> | |
| | 15'52 | <i>Fernsicht auf Schloss, Person geht hinein</i> | |
| Rot | 15'58 | Saal im Schloss <i>Tür öffnet Eintritt Paar</i> | 106 |
| 1'21 | 16'22 | <i>Burg und Tod überbl. (=15'41)</i> | 133 |
| | 16'26 | <i>Pas de deux</i> | 137 |
| | 17'01 | <i>Im Hintergrund: Tod spielt</i> | |
| | 17'08 | <i>Love beunruhigt</i> | 176 |
| Blau 0'12 | 17'25 | <i>Kuss</i> | 205 |

| <i>Farbe Dauer</i> | <i>Zeit</i> | <i>Inhalt, resp. Text</i> | <i>Takt Part.</i> |
|------------------------|--------------------------|--|-----------------------|
| Braun 0'47 | 17'29 | <i>Pas de deux: Liebesszene</i> | 214 |
| Blau 0'40 | 18'17 | <i>Tod, Überbl.</i> | 260 |
| | 18'20 | <i>Paar erschrickt, quasi Dialog</i> | |
| | 18'56 | <i>Youth zum Fenster. Weiße Blätter fallen</i> | 310 |
| Braun 1'15 | 19'01 | <i>Tod von I. zu ihnen</i> | 314 |
| | 19'26 | <i>Love bricht zusammen</i> | 366 |
| | 19'56 | <i>Paar auf Bett. Mit Tod überbl.</i> | 384 |
| | 20'04 | <i>Youth zu Marienstatue betend</i> | 400 |
| Blau 0'07 | 20'22 | <i>Youth nach I. gebeugt</i> | 426 |
| Braun 0'03 | 20'23 428 | <i>Love »schlafend«</i> | |
| | 20'25 | <i>Tod nähert sich mit Krallen Love</i> | |
| Hell- violett | 20'29 | Türbogen, Gartenzaun <i>Hahn kräht, dahinter aufgehende Sonne</i> | 435 |
| | 20'45 | <i>Rückblende / Quasi »Auferstehung«: Paar, Kuss, Umarmung</i> | 448 |
| 0'39 | 21'01 bis 2h 21'07 | <i>Nahaufnahme Tod überbl. Paar</i> | |

ANHANG 4

Henri Cazalis (1840-1909): *Danse Macabre*

Zig et zig et zag, la mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La mort à minuit joue un air de danse,
Zig et zig et zag, sur son violon.

Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre,
Des gémissements sortent des tilleuls;
Les squelettes blancs vont à travers l'ombre
Courant et sautant sous leurs grands linceuls,

Zig et zig et zag, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs,
Un couple lascif s'asseoit sur la mousse
Comme pour goûter d'anciennes douceurs.

Zig et zig et zag, la mort continue
De racler sans fin son aigre instrument.
Un voile est tombé! La danseuse est nue!
Son danseur la serre amoureusement.

La dame est, dit-on, marquise ou baronne.
Et le vert galant un pauvre charron -
Horreur! Et voilà qu'elle s'abandonne
Comme si le rustre était un baron!

Zig et zig et zig, quelle sarabande!
Quels cercles de morts se donnant la main!
Zig et zig et zag, on voit dans la bande
Le roi gambader auprès du vilain!

Mais psit! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté
Oh! La belle nuit pour le pauvre monde!
Et vive la mort et l'égalité!

Literatur

Zu Dudley Murphy

- [Anonym] (»Paghat the Tatgirl«) (o.J.) *Soul of the Cypress. 1920* [Inhaltsangabe], URL: <http://www.weirdwildrealm.com/f-soul-of-cypress.html> [zuletzt 5.3.2013]
- [Anonym] (»ackatis«) (2009) *Avant Garde: The Soul of the Cypress (1921, Dudley Murphy)*, 12.5.2009 [Inhaltsangabe mit Verweis auf David E. James (2003)], URL: <http://shortcutcinema.blogspot.com/2009/05/avant-garde-soul-of-cypress-1921-dudley.html> [zuletzt 5.3.2013].
- Delson, Susan (2006) *Dudley Murphy, Hollywood Wild Card*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- James, David E. (2003) Soul of the Cypress: The First Postmodernist Film?, in: *Film Quarterly* 56, Nr. 3, 25-31.
- James, David E. (2005) *The Most Typical Avant-Garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, Berkeley: University of California Press.

Kontexte

- Belaygue, Christian (1997) Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France dans les années vingt, in: *Musica, cinema e letteratura. Atti del Convegno Internazionale Martina France, 29-30 luglio 1996*, Fasano: Schena.
- Brougher, Kerry (Hrsg.) (1993) *Visual Music: Synesthesia in Art and Music since 1900*, New York: Twayne.
- Ehrens, Susan (1995) *A Poetic Vision. The Photographs of Anne Brigman*, Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Modern Art.
- Jeschke, Claudia u. Nectoux, Jean-Michel (1989) Chronologie der Aufführungen durch die Ballets Russes von Sergej Diaghilev, in: *Mallarmé – Debussy – Nijinskij – De Meyer, Nachmittag eines Fauns, Prélude à l'après-midi d'un faune. Dokumentation einer legendären Choreographie*, München: Schirmer-Mosel, 125-135.
- Jordan, Stephanie (1984) Ted Shawn's Music Visualizations, in: *Dance Chronicle* 7, Nr. 1, 33-49.

- Pisano, Giusy (2002) Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet, in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 38, URL: <http://1895.revues.org/218?&id=218> [zuletzt 5.3.2013].
- Porcile, François (2006) L'Écran musical du Gaumont-Palace, in der *bibliothèque du film*, URL: <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=289> [zuletzt 5.3.2013].
- Posner, Bruce (2001) *Unseen Cinema. Early American Avant-Garde Film 1893-1941*, New York: Anthology Film Archives [Ausstellungskatalog].
- St. Denis, Ruth (1925) Musical Visualisations, in *Denishawn Magazine* 1, Nr. 3, 1-3; z.T. in: Cohen, Selma J. (1974) *Dance as a Theatre Art*, New York: Dodd, Mead, 129-134.
- Sitney, P. Adams (1992) *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000*, New York: Oxford UP.
- Stenzl, Jürg (2012) *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*, Würzburg: Königshausen & Neumann (= *Salzburger Stier*, 7).
- Stenzl, Jürg (2013) *Dmitrij Kirsanov (1899-1957). Ein verschollener Filmregisseur*, München: edition text+kritik, Kap. 3 über die »Cinéphonies«.

Abbildungen und Legenden zu diesen Abbildungen

| <i>Ms.– Seite</i> | <i>Abb. Nr.</i> | <i>Bezeichnung</i> | <i>Legenden zu den Abbildungen</i> |
|-----------------------|---------------------|-------------------------------|--|
| 15 | 1 | Screenshot SOUL 2 15'21 | THE SOUL OF THE CYPRESS, [4], 15'21: Küstenlandschaft |
| 16 | 2 | Screenshot SOUL 3 [17'36] | THE SOUL OF THE CYPRESS, [5], 17'36: Die Dryade und ihre Zypresse |
| 17 | 3 | Screenshot SOUL 5 [21'17] | THE SOUL OF THE CYPRESS, [11], 21'17: Die Dryade und der <i>Song of the Sea</i> |
| 18f. | 4, 5 | Fotos | Anne Brigman: <i>Landscape seascaping</i> und <i>The Loneliness</i> . – Fotos unbekannt. |
| 22 | 6 | Screenshot Chaplin, SUNNYSIDE | SUNNYSIDE (Ch. Chaplin, 1919), 9'25: Faun Charles Chaplin mit Nymphen |
| 25 | 7 | Foto | Denishawn: <i>Schubert, Unfinished Symphony</i> (1919). – Foto JS © Derra de Moroda Dance Archives, Universität Salzburg (mit freundlicher Erlaubnis). |
| 28 | 8 | Screenshot DANSE MACABRE | DANSE MACABRE, 15'18: Todespräsenz durch Überblendung |

Empfohlene Zitierweise

Stenzl, Jürg: Zwei frühe Tanzfilme von Dudley Murphy (1897-1968): THE SOUL OF THE CYPRESS (1920) und DANSE MACABRE (1922). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 9-44, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p9-44>.

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.

**Pas de deux mit dem Klassenfeind.
Zur musikalischen Gestaltung tanzästhetischer Bipolarität in
WHITE NIGHTS (1985) und MAO'S LAST DANCER (2009)**

Hanna Walsdorf, Heidelberg

Intrada

Die Balletttänzer Mikhail Baryshnikov und Li Cunxin sind während des Kalten Krieges unter großem Mediengetöse in den Westen übergelaufen: Der eine floh 1974 aus der Sowjetunion, der andere 1981 aus der Volksrepublik China. Beide setzten sich in die USA ab, um ihre Tänzerkarrieren in Freiheit fortzusetzen. Wenn Baryshnikov nun im fiktionalen WHITE NIGHTS (USA 1985, Taylor Hackford) einen übergelaufenen russischen Tänzer spielt, der mit dem Flugzeug in Sibirien abstürzt und von den Sowjets festgehalten wird, spielt er ein Stück weit sich selbst – einen hochbegabten Tanzkünstler mit klarem Bekenntnis zur westlichen Welt. Im Unterschied dazu ist MAO'S LAST DANCER (AUS 2009, Bruce Beresford) explizit biographisch angelegt und zeichnet den Weg Li Cunxins von der Pekinger Ballettakademie ins Houston Ballet nach. In den Filmmusiken sind die beiden Welten jeweils plakativ voneinander getrennt, westliche und östliche Musik- und Tanzkultur werden sowohl innerhalb als auch außerhalb der Diegese (mal mehr, mal weniger subtil) auf Konfrontationskurs gesetzt – was im Folgenden genauer aufgezeigt werden soll.

Adagio: Hintergrund

Tänzerfluchten aus dem Ostblock in den Westen waren zur Zeit des Kalten Krieges keine Seltenheit. So wurden meist Gastspielreisen dazu genutzt, sich bei der ersten sich bietenden Gelegenheit von der Truppe abzusetzen und im Westen um politisches Asyl zu bitten. Dabei zählen die Fluchten Rudolf Nurejews (1938–1993) und Mikhail Baryshnikovs (*1948), die sich 1961 nach Frankreich bzw. 1974 über Kanada in die USA absetzten, sicherlich zu den aufsehenerregendsten Fällen dieser Art.

By the time Mikhail Baryshnikov defected in 1974, *Time*, along with most other popular weekly and monthly magazines, was featuring regular columns about dance. But »Only a clairvoyant,« *Time* wrote in 1975, »could have predicted that Ballet Dancers Rudolf Nureyev and Mikhail Baryshnikov would be this season's top box office draws in Manhattan.« Baryshnikov, »The Leningrad Kirov Ballet's latest runaway genius,« was driving audiences »to frenzy.« (McLean 2008, 217)

Baryshnikov, bereits damals der männliche Superstar des Petersburger Kirov-Balletts, hatte im Zuge seines Überlaufens öffentlichkeitswirksam mitgeteilt, dass er nicht beabsichtige, jemals wieder in die UdSSR zurückzukehren – woraufhin sein Name umgehend aus den einschlägigen sowjetischen Tanzgeschichtsbüchern verschwand (vgl. Alover 1985, 71). Baryshnikov verkörperte mit seiner tanztechnischen Perfektion und pantomimischen Ausdruckskraft die lange Tradition des russischen/zaristischen Balletts und wurde für sein einzigartiges ›Parfum‹ – das ›gewisse Etwas‹ eines Tänzers – bestaunt und gefeiert. Die Direktiven

der sowjetischen Tanzpolitik waren ihm jedoch, allem Traditionsbewusstsein zum Trotz, schon bald zu eng geworden: Seit der Oktoberrevolution war jegliche Form modernen Tanzes in der Sowjetunion unterdrückt, gar verboten worden, das Handlungsballett galt »als *einzig* akzeptables Genre«. Der Maßgabe des sozialistischen Realismus folgend, wurde die »Vielfalt der Ballettkunst [...] radikal beschnitten« (Alovert 1985, 45; Enz 2007).

Während der stalinistischen Ära war jede Kunstform darauf beschränkt, Bedeutungsträger im realistischen Gewand zu sein. Die Kunst sollte dem Zweck dienen, dem sowjetischen Volk das Leben in einem heiteren, optimistischen Licht vorzuführen. Da jedoch das Ballett seinem Wesen nach weit von den Prinzipien des sozialistischen Realismus entfernt ist, barg zunächst selbst die offizielle Variante des Handlungsballetts einen nonkonformistischen Zug. [...] Anfang der fünfziger Jahre war das Handlungsballett zu seiner eigenen Parodie herabgesunken, die Vorführungen zerfielen in tänzerische Pantomime. Neue choreographische Impulse wurden durch die Einengung aufs Handlungsballett verhindert. [...] als Baryschnikow 1967 debütierte, drohte dem Theater [...] der künstlerische Verfall. (Alovert 1985, 45)

Nach sieben Jahren auf der Leningrader Ballettbühne entschied sich Baryshnikov also zur Flucht, um seine Karriere beim *American Ballet Theatre* und ab 1978 beim *New York City Ballet* fortzusetzen – er wurde mit Kusshand im Westen empfangen. Er wurde einer der größten Stars der westlichen Tanzwelt, überzeugte sowohl als Tänzer in klassischen Repertoirestücken und neuen, avantgardistischen Choreographien als auch als Choreograph: »He danced numerous roles, almost all new to his repertory, with various works created especially for him« (Grescovic 2004,

372). Sein enormes schauspielerisches Talent brachte ihm darüber hinaus große Erfolge in der Filmbranche ein: Für seine Nebenrolle in *THE TURNING POINT* (USA 1977, Herbert Ross) wurde er mit nicht weniger als einer Oscar- und einer Golden Globe-Nominierung geehrt. Im implizit biographisch angelegten Plot von *WHITE NIGHTS* trat er 1985 als aus der UdSSR in den Westen übergelaufener Balletttänzer auf, der mehr aus politischer denn künstlerischer Überzeugung handelt.

Einen kontextuell sehr ähnlichen Werdegang hat der chinesische Tänzer Li Cunxin (*1961) vorzuweisen, der 1981 für einen internationalen Zwischenfall im chinesischen Generalkonsulat in Houston sorgte: In der Pekinger Tanzakademie maoistisch-linientreu zum Balletttänzer ausgebildet, hatte er während eines genehmigten Gastkünstleraufenthaltes bei der dortigen Ballettkompagnie die amerikanische Tänzerin Elizabeth Mackney geheiratet, um in den USA bleiben zu können – was die Vertreter der VR China ihm schließlich um den Preis gestatteten, dass er seine chinesische Staatsbürgerschaft verlor und – vorübergehend, wie sich nach einigen Jahren herausstellen sollte – nicht mehr in seine Heimat reisen durfte.

Das Ballett im reichen Westen war mit dem Ballett, das Li Cunxin aus dem maoistischen China kannte, nicht einmal annähernd zu vergleichen. In den USA war die Tanzkunst frei in Stoffwahl und stilistischer Gestaltung, ästhetischen Neulandserkundungen waren keine kulturpolitischen Grenzen gesetzt. Dagegen mussten die propagandistischen Modellballette, in denen er in China aufgetreten war und die stets kommunistische Ideen zum Thema hatten, ihm wie ein allzu enges Korsett erscheinen: Erst in den 1950er Jahren aus dem seinerzeit ebenfalls kommunistischen Russland importiert, in die alte Tradition der Pekingoper integriert und institutionalisiert, war das Ballett in China in den 1950er Jahren der von Mao Zedong propagierten

»Selbststärkung« der Kultur unterstellt worden: Durch »partielle Übernahme westlicher Errungenschaften« sollte die »von ihm geprägte Parole ›Making Foreign Things Serve China« zum Leitmotiv der Opernreform werden« und fand schließlich ihre »Manifestation in den Revolutionsballetten der KR [= Kulturrevolution]« (Kniesner 2010, 20; siehe auch Mittler 2012). Damit wies das ›chinesische Ballett‹ maoistischer Prägung von Anfang an weit größere Ähnlichkeiten mit dem sozialistisch-realistischen Ballett der UdSSR (und der DDR) auf als mit dem, was sich in der Entwicklung des Balletts vor und außerhalb der Ideologisierung stilistisch und ästhetisch tat. Ballett ist in China bis heute ein randständiges, »vom staatlichen Kulturfonds abhängig[es]« Propagandainstrument geblieben, denn es gibt aktuell gerade einmal »300 Berufsballetttänzer und fünf Ballettruppen« (Xingchuan 2002) – bei mehr als 1,3 Mrd. Menschen ergibt das den verschwindend geringen Anteil von 0.002%.

Anders als im Falle Baryshnikovs (bzw. dessen Filmfigur Nikolai »Kolya« Rodchenkos) scheint Li Cunxins Übertritt in den kapitalistischen Westen jedoch nicht (nur) politisch motiviert gewesen zu sein: Kam hier vielleicht eher ein naiver Freiheitsbegriff zum Tragen, der den chinesischen Tänzer im Verbund mit den Verlockungen der reichen amerikanischen Glitzerwelt zur ›Republikflucht‹ bewog? Unabhängig von der mal implizit, mal explizit biographischen Absicht, Tänzerfluchten abzubilden, werden in WHITE NIGHTS wie in MAO'S LAST DANCER die Tanzstile und Musiken aus West und Ost plakativ gegeneinandergestellt, um darüber den Kontrast zwischen Zwang und Freiheit, in Ideologien erstarrter Gegenwart und alles versprechendem Zukunftsoptimismus herauszustellen. Dabei ist die narrative Strategie, eine konservative Tanzform wie das klassische Ballett auf populäre, ›freie‹ Tanzformen wie Jazz Dance, Hip-Hop (wie etwa in SAVE THE LAST DANCE, 2001), Tap Dance oder postmoderne Tanzästhetik

treffen zu lassen, ein bewährtes Rezept des westlichen Kinos:

With few exceptions, ballet in narrative cinema continues through the first years in the twenty-first century to function much as it did in classical Hollywood's heyday, when the film musical placed popular entertainment forms (however ballet-based their dance techniques may have become) against ballet as formal and stiff but also pleasantly romantic and beautiful, or as a sign of »status and longevity.« Hip-hop and other forms of »street dancing« have now replaced tap or jazz as the »swing« in the »opera vs. swing« narrative, and partly as a result, the racial and ethnic identity of the narratively defined ballet body has become much less emphatically white over the past several decades, a nonwhite body frequently serving as the semantic marker of the vitality and value that the elite art of ballet must acquire »from the street« in order to remain, or become, interesting to new audiences and new generations. (McLean 2008, 218)

So arbeitet auch *WHITE NIGHTS* mit der plakativen Gegenüberstellung von (klassischem und modernem) Ballett und (US-amerikanischem) Steptanz – ohne diesen Kontrast zum Hauptagens des Films zu machen. Im Vordergrund steht hier vielmehr die Negativzeichnung des Sowjetsystems aus amerikanischer Sicht.

Variation 1: WHITE NIGHTS (USA 1985, Taylor Hackford)

Der Spagat zwischen Kommunismus und Kapitalismus war in den 1980er Jahren ein ebenso beliebter wie schwer zu inszenierender Stoff. *WHITE NIGHTS*, mitten im Kalten Krieg entstanden, gewinnt eben dadurch seine

Brisanz, dass kein geringerer als Mikhail Baryshnikov die Hauptrolle spielt. Die Lebensgeschichte des Hauptdarstellers korreliert auf so eindeutige Weise mit dem fiktiven Drehbuch, dass an Filmaufnahmen an den Originalschauplätzen der Handlung nicht zu denken war – eine Drehgenehmigung für Leningrad, das heutige Sankt Petersburg, wäre einem amerikanischen Filmteam unter den gegebenen Vorzeichen niemals erteilt worden; die Sowjets hätten den real geflohenen Tänzer-Schauspieler wohl tatsächlich festgesetzt. So wurde die Filmsequenz rund um den Flugzeugabsturz nicht im sibirischen Norilsk, sondern auf der schottischen NATO-Militärbasis Campbeltown Airport gedreht. Auch die in Leningrad spielenden Szenen wurden nicht wirklich dort, sondern in Helsinki aufgenommen: Regisseur Taylor Hackford »used actual shots of the Kirov Theater and other locations in Leningrad taken by a Finnish travel company on his behalf. Despite the unfair criticism, he kept the true story of these shots secret for years afterward to protect his Finnish partners« (<http://www.imdb.com/title/tt0090319/trivia>). Doch der Reihe nach.

WHITE NIGHTS wird mit einem Stück modernen Tanzes eröffnet: mit *Le jeune homme et la mort* (1946) von Jean Cocteau und Roland Petit, getanzt von Nikolai ›Kolya‹ Rodchenko (Baryshnikov) zu Bachs symphonisch aufbereiteter Passacaglia in c-moll, BWV 582. Durch seine untreue Geliebte in den Selbstmord getrieben, endet diese erste Szene dramatisch mit einem erhängten Hauptdarsteller, dem die Untreue selbst die Totenmaske aufsetzt. Erst hier, nach etwa sieben Minuten getanztem Vorspann, verrät ein Keraschwenk das theatrale Setting des eben Gesehenen. Nachdem alle Credits eingeblendet sind und Kolya/Baryshnikov als umjubelter Bühnentänzer eingeführt worden ist, steuert die Filmhandlung auch schon auf ihren Konflikt zu: Kolya fliegt zusammen mit anderen Kompagniemitgliedern von New York zu einem Gastspiel nach Japan.

Plötzlich kommt das Flugzeug ins Trudeln und muss mitten im sibirischen Nirgendwo notlanden¹ – es ist eine der berühmten »weißen Nächte«. Kolya wird bei dieser Bruchlandung verletzt und auf dem Gelände der »Norilsk Air Defense Base, Siberia« (14:49) in die Krankenstation gebracht. Schon bald werden die dort diensthabenden Sowjets wegen zweifelhafter Ausweispapiere auf ihn aufmerksam. Obwohl er inzwischen US-Bürger ist, gibt er sich zunächst als Franzose aus und verlangt, mit der Botschaft Kontakt aufnehmen zu dürfen. Als weltberühmter Tänzer wird er jedoch von Oberst Chaiko (Jerzy Skolimowski) als übergelaufener, ehemals russischer Staatsbürger erkannt und als »Verbrecher« beschimpft. Während die übrigen Passagiere des verunglückten Flugzeugs nach Moskau gebracht werden sollen, wird Kolya auf dem sibirischen Militärstützpunkt festgehalten.

Die nächste Einstellung führt nach »Olney Island, Raymur, Siberia« (21:10): In einem kleinen Dorftheater absolviert der vor einigen Jahren in die UdSSR übergelaufene afroamerikanische Musicaldarsteller Raymond Greenwood (Gregory Hines) singend und steppend einen Auftritt in Broadway-Manier. Das Provinzpublikum applaudiert maßvoll. Als Raymond hinter der Bühne seine russische Frau Darya (Isabella Rossellini) trifft, betritt unvermutet Oberst Chaiko die Garderobe: Die drei scheinen sich bereits zu kennen, denn Raymond und Darya wirken ob seines Besuches nicht überrascht, zeigen sich jedoch skeptisch darüber, dass er ihnen Hilfe in Aussicht stellt, nach Moskau zurückzukommen. Offenbar ist ihr Aufenthalt in Sibirien alles andere als freiwillig.

¹ Die Flugroute ist dabei wohl dramaturgischen Gründen geschuldet, ist doch die Strecke über den gesamten eurasischen Kontinent etwa um ein Drittel länger als die Westroute über den Pazifik.

Nur kurz rückt nun Kolyas Managerin in der »American Embassy Moscow« (28:54) ins Bild, die ihn aus der Gewalt der Sowjets befreit sehen und in die USA zurückbringen will. Der aber hat den Militärstützpunkt zwischenzeitlich verlassen und wacht bei Raymond und Darya in Taymur auf (30:12). Als er seine Lage realisiert, unternimmt er sogleich einen Fluchtversuch, der aber ebenso misslingt wie ihm der Griff zum Telefon von Raymond verwehrt wird. Das gegenseitige Misstrauen ist offensichtlich, bis Raymond seine Geschichte erzählt: von der Rassenproblematik in den USA, seiner Zeit beim Militär und dass er in den Krieg geschickt wurde – ein Einsatz, den er offenbar zum Überlaufen in die UdSSR genutzt hat. Wie das genau vonstatten gegangen sein soll, erfährt man nicht. Der gemeinsame Gegner Oberst Chaiko, der Raymond und Kolya kontrolliert und ihren Aufenthaltsort bestimmt, lässt sie zu Verbündeten werden. Politisch (und tanzästhetisch) könnten die beiden jedoch unterschiedlicher kaum sein. Nachdem ihm der Oberst bei einer Jeepfahrt zu einem Steinbruch diesen als zukünftigen Arbeitsplatz angedroht hat und ihn damit unter Druck setzt, dass er abgehört werde, ist Raymond plötzlich freundlich zu Kolya: Er solle doch wieder in der UdSSR auftreten, ihm würden Privilegien gewährt. Raymond hat keine andere Wahl, als sich zum Komplizen des Oberst und damit des KGB machen zu lassen, wenn er selbst mit seiner Frau zurück nach Moskau will.

Doch heißt die nächste Station des Films, in der Kolyas Bühnencomeback eingeleitet werden soll, nicht Moskau, sondern Leningrad. Zusammen mit Raymond und Darya wird Kolya im Auto des Oberst durch die Stadt gefahren; als sie das Kirow-Theater (heute: Mariinsky-Theater) passieren, wird Kolya eröffnet, dass er bei der Saisonöffnung tanzen und als reuiger Rückkehrer präsentiert werden soll. In seiner mondänen ehemaligen Wohnung scheint alles so, wie er es zurückgelassen hatte – bis auf die

Abhörgeräte. Kolya, Raymond und Darya ziehen in die Wohnung ein, denn Raymond hat den Auftrag, Kolya zum Training zu animieren und an den Oberst Bericht zu erstatten. Gleich das erste gemeinsame Training mündet in ein Tanzbattle: Aus einem Ghattoblaster, also innerhalb der Diegese, plärnt 80er-Jahre-Popmusik, Kolya wettet um zehn Rubel für zehn Pirouetten – und schafft elf, begleitet von Lou Reeds »My Love Is Chemical« (55:00-57:01). Dieser erste Punkt im Stilvergleich zwischen Ballett und Steptanz geht an das Ballett.

Kolyas ehemalige Ballettpartnerin Galina Iwanowa (Helen Mirren) betritt den Tanzsaal, schickt Raymond hinaus und macht Kolya Vorwürfe wegen seiner Flucht in den Westen. Als Kolya sie um Hilfe bittet, um wieder in den Westen zu kommen, verweigert sie ihm diese – auch sie ist von Oberst Chaiko darauf angesetzt worden, Kolya vom Auftritt im Kirow zu überzeugen. Als sie wieder gegangen ist, traut sich Raymond zurück in den Tanzsaal und stept zur Musik aus dem Ghattoblaster. Kolya steht der Sinn derweil nach Flucht: Er steigt kurzerhand durch eine Luke aufs Dach, klettert durch ein Fenster in den Trainingsraum einer Ballettklasse und stellt sich den Nachwuchstänzern vor. Doch zu seinem Schrecken haben die jungen Eleven noch nie von ihm gehört – ein Drehbuchdetail, das mit der wahren Geschichte Baryschnikows übereinstimmt (s.o.). Wieder in Kolyas Wohnung werden Kolya, Raymond und Darya vom Oberst und seinem Gefolge an KGB-Leuten beim Abendessen gestört: Darya soll Leningrad verlassen, weil Raymond Kolya mit Eleven habe sprechen lassen. Sie wird abgeführt, Raymond und Kolya bleiben streitend in der Wohnung und drehen – im Wissen um die Abhörgeräte – den Ghattoblaster laut auf. Amerikanische Popmusik.

Die entscheidende Tanzszene spielt auf der Bühne des Kirow-Theaters, wo Galina in trauriger Stimmung neben einem Kassettenrekorder auf dem Boden sitzt und Liedern des 1980 verstorbenen Liedermachers Wladimir Wyssozki lauscht. Kolya kommt zu ihr auf die Bühne, sie stellen die Musik aus, reden über den bevorstehenden Balanchine-Abend und Kolyas Rückkehr ans Kirow. Und über Freiheit. Kolya dreht die Musik wieder auf (»I want to scream like he does! [...] Look at me!«) und beginnt zu Wyssozkis Autorenlid »Koni priveredlivye« (Кони привередливые, dt. »Launische Pferde«, 1972) zu tanzen (1:17:00-1:18-55). Er zeigt Galina damit, was in Fortführung des akademischen Tanzes bewegungssprachlich machbar ist, was er in den USA an stilistischen Sensationen und Ausdrucksmöglichkeiten gelernt hat. Dabei hat Baryshnikov die Gestaltung dieser Szene der für den Film verantwortlichen Choreographin Twyla Tharp – einer Vertreterin der zeitgenössischen Tanzmoderne, die in der UdSSR nicht stattfinden durfte – aus der Hand genommen:

She started choreographing the scene where Baryshnikov returns to the empty Maryinsky Theater and dances his farewell, but Baryshnikov felt he needed something more personal, more Russian, to express the [Vysotsky] music, so he took over making the dance and she offered her advice. (Siegel 2006, 164)

Baryshnikov/Kolya lässt die russische Schule des Balletts in seinem »improvisierten« Tanz nahezu vollständig hinter sich. Den Körper unter Hochspannung, springt und rennt und wirbelt er umher, streckt und beugt seine Gliedmaßen maximal, hüpf mal auf dem Zehenspann und wirft sich mal flach auf den Boden, zeichnet geometrisch-eckige Linien in den Raum. Die emotionale Anspannung und körperliche Anstrengung sind ihm dabei

ins Gesicht geschrieben. Galina, die diese Art zu Tanzen vermutlich nie zuvor gesehen hat, ist von der Energie des Tanzes und der Ausdruckskraft ihres ehemaligen Kollegen überwältigt, sie bricht in Tränen aus. Dabei dürften auch die eindringlichen Verse des aus dem Kassettenrekorder scheppernden Liedes von Wyssozki, zu dem sich Kolya bewegt, eine entscheidende Rolle spielen. Sicherlich nicht zufällig wurde hier dieser verbotene Künstler gewählt, dessen Konzerte stets illegal organisiert wurden und dessen Lieder in zigtausendfach vervielfältigten, jedoch kaum je offiziell freigegebenen Mitschnitten in die russischen Haushalte gelangten. Mit seinen gesellschafts- und regimekritischen Texten traf er den Nerv seiner Zeit und hatte so schon zu Lebzeiten einen regelrechten Nationalheldenstatus inne. Nur zur brachial geschlagenen Gitarre singt er mit kraftvoller, tief-rauchiger Stimme von gejagten Pferden und Todesfurcht (vgl. Pfandl 1993):

Launische Pferde

Nah am Abgrund, hart am Rand
peitsch ich, jag ich meine Pferde.
Schlucke Nebel, saufe Wind und atemlos
spüre ich entzückt – ich gehe drauf.

Langsamer, Pferde, nicht so schnell,
achtet nicht auf die Peitsche.
Doch mir wurden launische Pferde gegeben.
Hab mein Leben nicht zu Ende gelebt,
werd mein Lied nicht zu Ende singen.

Ich tränke die Pferde
und singe, na schön.
Und bleib noch ein wenig
am Abgrund stehn.

Wie eine Feder im Orkan, so werd ich weggefegt
und morgen schafft man mich im Schlitten fort.
Gemächlich, meine Pferde, fällt in Trab.
Verlängert mir den Weg zum letzten Ort.

Langsamer, Pferde, nicht so schnell,
sollt der Knute nicht gehorchen.
Doch mir wurden launische Pferde gegeben.
Hab mein Leben nicht zu Ende gelebt,
werd mein Lied nicht zu Ende singen.

Ich tränke die Pferde
und singe, na schön.
Und bleib noch ein wenig
am Abgrund stehn.

Als Gast bei Gott kommt man nie zu spät.
Sind das Chöre von boshafte Engeln?
Oder das Glöckchen, das schluchzt wie toll,
oder ist es mein eigener Schrei?

Langsamer, Pferde, nicht so schnell,
Galoppiert und hört auf zu fliegen.
Doch mir wurden launische Pferde gegeben.
Hab mein Leben nicht zu Ende gelebt,
würd mein Lied gern zu Ende singen.

Ich tränke die Pferde
und singe, na schön.
Und bleib noch ein wenig
am Abgrund stehn.²

Der fatalistische Unterton dieses Autorenliedes bezieht sich auf den Kontext der Filmszene, aber wohl nicht auf eine etwaige Todeserwartung Kolyas, sondern allgemeiner auf die Endgültigkeit des bevorstehendes Abschieds von Leningrad und dem Kirow-Theater, seiner alten Heimat. Offenbar weiß

² Zitiert aus: Kann, Brigitte van (1986) Wladimir Wyssotzkij: Wolfsjagd. Gedichte und Lieder (russisch und deutsch), Frankfurt a.M.: neue kritik, S. 142-145. Dem Schauspieler und Sänger wurde 2011 das Biopic WYSSOZKI – DANKE, FÜR MEIN LEBEN (OT VYSOTSKIY. SPASIBO, CHTO ZHIVVOY, RUS 2011, Piotr Buslow) gewidmet.

er, dass Galina vom Oberst unter Druck gesetzt wird und keine andere Wahl hat, als mit ihm zusammenzuarbeiten – auch das verstärkt die Emotionalität der Szene. Direkt nach seinem Tanz spricht er die in Tränen aufgelöste Galina darauf an, sie streiten über ihre (unfreiwillige) Kooperation mit dem KGB und seine (erste) Flucht. Dabei hat die Musik fast unmerklich gewechselt: Ohne dass einer der beiden den Kassettenrekorder mit der Wyssozki-Aufnahme gestoppt hat, verlässt die Musik die Diegese. Sentimentale Klänge einer Solo-Gitarre untermalen das Gespräch von Kolya und Galina.

Der Konflikt des Films hat hier seinen fulminanten Höhepunkt erreicht, die Lösung wird in den nächsten Minuten vorbereitet. Im Foyer des Kirow-Theaters bewegen sich der Oberst, Galina und Wynn Scott (John Glover), ein Mitarbeiter der US-Botschaft, durch das Gewühl des Premierenpublikums (1:20:40). Im Hintergrund erklingt Chopin, als Galina kurz die Gelegenheit zu einer heimlichen Verabredung nutzt, um mit Scott über Kolya zu sprechen – sie will ihrem ehemaligen Tanzpartner nun doch helfen, zurück in seine neue westliche Heimat zu gelangen (Kolyas Managerin hat sich in der Botschaft hartnäckig dafür eingesetzt). Während sich Kolya und Raymond im Proberaum weiterhin Dehnübungen und Muskeltraining zu popmusikalischen Rhythmen aus dem Ghetto-Blaster widmen (1:24:14), trifft sich Galina auf einem belebten Markt – dem »Ploschad Mira Bazaar« – mit einem Botschaftsmitarbeiter, um ihm den aktuellen Aufenthaltsort des bedrängten Tänzers zu verraten.

Dieser wird auf ein Neues vom Oberst befragt: Nachdem Raymond aus dem Proberaum geschickt wurde, beginnt der KGB-Mann über ihn und seine Frau Darya zu lästern – und Kolya spielt das Spiel mit, gibt gar den Rassisten, um die inzwischen entstandene Freundschaft zu Raymond zu

verschleiern (1:28:36). Zurück in der Wohnung – Darya ist wieder da – gesellt sich zu den politischen Verwicklungen und Gewissenskonflikten eine private Wendung hinzu, als sie Raymond eröffnet, dass sie schwanger ist (1:31:28) – dazu ertönt Phil Collins‘ »Separate Lives«, auf dem Soundtrack als »Love Theme from White Nights« deklariert. Doch für Romantik bleibt keine Zeit, gilt es doch, Kolyas Fluchtplan in die Tat umzusetzen. Bei einem letzten gemeinsamen, diesmal synchronen Tanz zu David Packs »Prove Me Wrong« vereinbaren sie »heute Nacht« als Zeitpunkt für ihren Ausbruch aus der überwachten Wohnung. In dieser Szene steht nicht mehr der Wettstreit zweier Männer mit konträren politischen Überzeugungen und mithin zweier Tanzästhetiken im Mittelpunkt, sondern die Demonstration des Schulterschlusses im Angesicht des gemeinsamen Gegners. Nun muss Raymond nur noch Darya zur Komplizenschaft überreden, während Kolya im Bühnenraum des Kirow-Theaters Galina trifft, die ihm den Treffpunkt mit dem Fluchthelfer Scott nennt. Kolya nimmt (diesmal wohl endgültig) Abschied von vom Kirow (1:42:50).

Zurück in der Wohnung, simulieren Kolya, Raymond und Darya für die im Abhörraum des Hauses befindlichen KGB-Männer einen heftigen Streit, den GhettoBlaster dazu laut aufgedreht. Kolya beginnt sich aus dem Fenster abzuseilen, um dann, begleitet von extradiegetischer Musik, wagemutig an und über Mauern und Rohre im Innenhof zu klettern (1:48:00). Auch Darya schafft es noch, über das von Kolya gespannte Seil auf die andere Seite des Hofes zu balancieren. Raymond jedoch muss nach wenigen Metern umkehren, als direkt unter ihm der Oberst vorfährt. Zwar bemerken dieser und sein Gefolge von dem Fluchtversuch zunächst nichts und suchen zielstrebig den Überwachungsraum des Wohnhauses auf. Raymond versucht sie im Treppenhaus von den Fliehenden abzulenken, als im Abhörraum schließlich auffällt, dass in der Wohnung eine Kassettenaufnahme mit dem

zuvor inszenierten Streit in Endlosschleife läuft. Doch da sind Kolya und Darya bereits hinausgeschlichen. Sie schaffen es bis zur Löwenbrücke (einer Fußgängerbrücke über den Gribojedow-Kanal), wo sie von Scott abgeholt werden (1:56:50). Der Oberst nimmt die Verfolgung auf – stilecht untermalt mit Agentenfilmmusik aus der Feder von Michel Colombier. Direkt vor dem Ziel der Flüchtigen (der amerikanischen Botschaft), wo unerklärlicherweise bereits eine große Menschenmenge versammelt ist und zahlreiche Fotografen Stellung genommen haben, kollidiert der Fluchtwagen mit einem Fahrzeug der Verkehrspolizei (1:59:57). Kolya und Darya steigen aus und gehen an den Umstehenden vorbei zur Botschaft – der Oberst tut es ihnen gleich und »übergibt« die beiden an die feindliche diplomatische Vertretung. Und Raymond? Er ist in der Gewalt des KGB und rechnet mit den schlimmsten Konsequenzen für seine Fluchthilfe. Die Szene wechselt an einen Waldrand in dunkler Nacht (2:03:20): Raymond steigt angsterfüllt und zitternd aus einem KGB-Wagen, wird jedoch wider Erwarten nicht etwa exekutiert, sondern gegen einen sowjetischen Gefangenen ausgetauscht. Kolya, Raymond und Darya sind frei.

Variation 2: MAO'S LAST DANCER (AUS 2009, Bruce Beresford)

Die vermeintlich große Freiheit des Westens fungiert auch in MAO'S LAST DANCER als Leitidee für die Geschichte einer Tänzerflucht – diesmal aus der VR China in die USA. Der 2009 in China, den USA und Australien gedrehte Film basiert in weiten Teilen auf der 2003 erschienenen Autobiographie des chinesischen Balletttänzers Li Cunxin und scheint kaum gesellschaftskritische Ambitionen zu integrieren. Stattdessen setzt der Film

auf das Erlebnis des Kulturschocks, ohne das eine oder andere politische System dabei zu be- oder verurteilen.

MAO'S LAST DANCER beginnt in der Erzählgegenwart, als der bereits erwachsene Li Cunxin (Chi Cao) 1980 am Flughafen in Houston eintrifft und von seinem Gastgeber Ben Stevenson (Bruce Greenwood) durch die Stadt zu dessen Domizil gefahren wird. Li staunt über die Wolkenkratzer, über Bens großes Haus und noch viel mehr darüber, ein eigenes geräumiges Gästezimmer beziehen zu dürfen. Schon nach drei Minuten wird in einer Rückblende der Ort von Lis Kindheit in China eingeführt: »Provinz Shandong, China, 1972« wird eingeblendet und zur akustischen Verortung zusätzlich mit (vorgeblich) chinesischer, pentatonischer Flötenmusik unterlegt. Als der Kamerablick in Lis Schule schwenkt, verstummt die säuselnde Melodie – Parteifunktionäre betreten unvermittelt das Klassenzimmer, lassen sich von den Schülerinnen und Schülern ein maoistisches Propagandalied vorsingen und erklären der Lehrerin, dass sie gekommen seien, um Schüler für einen »speziellen Test« auszusuchen. Die linientreue Lehrkraft schlägt Li vor, der aus einer armen Bauernfamilie mit sieben Söhnen stammt.

Zurück in der Erzählgegenwart ist der jugendliche Li vom Überfluss und Glanz, den er in den USA zu sehen bekommt, weiterhin überwältigt (6:25). Bei seinem ersten (modernen) Balletttraining in Houston ertönt Musik von Gershwin, die auch noch in die nächste Einstellung herüberreicht, in der Li zusammen mit Ben durch eine Shopping Mall schlendert. Dass die Verlockungen dieser kapitalistischen Glitzerwelt ihn vom rechten Weg abzubringen vermöchten, wird Li bei einem Pflichtbesuch im chinesischen Konsulat eingeschärft, man gemahnt ihn zur Linientreue. Die folgende Rückblende (9:19) – wieder mit »chinesischer« Musik unterlegt – nimmt

den Faden der Erzählvergangenheit wieder auf: Li und sein Vater sitzen in ihrem düsteren Zuhause, und der Vater spricht seinem Sohn mit einer Geschichte Mut für das bevorstehende Vortanzen in Qingdao zu. Nachdem Li sich dort erfolgreich präsentiert hat, statten eigens aus Peking angereiste Funktionäre Lis Heimatdorf einen Besuch ab und befragen seine Eltern (Joan Chen und Shuangbao Wang), ob in den letzten drei Generationen Klassenfeinde in ihrer Familie gewesen seien. Da dies offenbar nicht der Fall ist, steht Lis Aufnahme in die Pekinger Ballettakademie nichts mehr im Wege. Mit einer Freudenfeier und persönlichen Geschenken wird der Junge aus seinem Dorf verabschiedet. Eine kurze Vorausblende in die Houstoner Gegenwart macht den Kulturschock deutlich, den der aus ärmlichen Verhältnissen stammende Li angesichts der vielen geschenkten Kleidungsstücke erleidet (14:39).

Lis erste Ballettstunde in »Peking, 1973« beginnt – entgegen weltweit üblichem Standard – mit der rechten Hand an der Stange (16:45). Der Internatsalltag ist hart, voller Training, Heimweh und Propagandaunterricht: In kapitalistischen Ländern ist es finster und unvorstellbar schrecklich, wird den chinesischen Nachwuchstänzern weisgemacht. Ein Sprung in die Erzählgegenwart (23:45) kontrastiert diese Aussage mit einem Diskobesuch in Houston, wo Li über ausgelassen tanzende Menschen staunt und seine erste Cola probiert. Als Teenager in der Pekinger Ballettakademie hat Li von derlei Freizeitgestaltung nicht einmal zu träumen gewagt: Wiederholt als zu schwach kritisiert und darüber in Selbstzweifel verfallen, trainiert Li verbissen allein, auch nachts, und wird dabei nur vom sympathisch gezeichneten Lehrer Song (Hui Cong Zhan) unterstützt. Der Erfolg stellt sich rasch ein: Bei einer Ballettpräsentation vor Madame Mao und weiteren Politfunktionären darf er eine Hauptrolle tanzen. Während die Diktatorengattin sich darüber beschwert, dass sie in dem propagandistischen

Schülerballett das »Antlitz der Revolution« vermisse, interessieren sich die Lehrer der Akademie mehr für den Stilvergleich zwischen der Waganowa-Methode und chinesischen Lehrmethoden, bewundern die Leistungen von Baryschnikow, Nurejew und Wassiljew. Dass Lehrer Song sich offen für den ausländischen Stil zeigt, wird ihm zum Verhängnis: Er wird entlassen. Bevor er jedoch geht, übergibt er Li eine Videokassette und ermutigt ihn zu unermüdlichem Training (30:22).

Die nächste Tanzvorführung (31:48-33:53), die die Schüler unter den strengen Augen von Madame Mao und anderen Funktionären absolvieren, entspricht ganz den Vorstellungen (bzw. propagandistischen Vorgaben) der Jury: Vor blutrotem Hintergrund tanzen ausgewählte Eleven in Uniform und mit Gewehren als Requisiten ein militaristisch entworfenes Schaustück zu hybrider westlich-chinesischer Symphonik, das sich zwar der klassischen westlichen Ballettästhetik bedient, aber vom Genretypus her eindeutig dem maoistischen Modellballett zuzuordnen ist. Ein Feind der Revolution wird von einem proletarischen Volkshelden erschossen, unter stolzem Fahنشwenken marschieren die uniformierten Tänzerinnen und Tänzer einer glorreichen Zukunft entgegen. Die für den Film auf zwei Minuten kondensierte Handlung mag von jenem Schlachtruf Mao Zedongs inspiriert gewesen sein, der der Filmadaption des Modellballetts *Das rote Frauenbataillon* vorangestellt war (vgl. Kniesner 2010, 72):

Ohne eine Volksarmee hat das Volk gar nichts. Der revolutionäre Kampf ist ein Kampf der Volksmassen, der nur durch die Mobilisierung der Massen und indem man sich auf die Massen stützt, geführt werden kann. Jeder Kommunist sollte die Wahrheit begreifen: »Die politische Macht erwächst aus den Gewehrläufen.«

Lehrer Song ist der einzige im Publikum, der nicht zufrieden und freudestrahlend, sondern mit Tränen in den Augen mit ansieht, was die ideologische Verbrämung hier aus der Kunst des Balletts gemacht hat. Doch die Ära der Modellopern sollte mit dem Tode Maos zu Ende gehen: In den Film hineingeschnittene Fernsehaufnahmen aus dem Jahr 1976 zeigen trauernde Massen (36:50). Für China bedeutete Maos Tod nicht nur den politischen Wechsel – Deng Xiaoping übernahm nun die Führung des Landes –, sondern auch eine schrittweise Lockerung der Kontrolle der Bevölkerung und eine Öffnung der Grenzen. So durfte Ben Stevenson zusammen mit zwei Ersten Solisten seiner Houston Ballet Company 1980 die Pekinger Ballettakademie besuchen, wie der Film weiter erzählt. Die Gastkünstler zeigen moderne Pas de deux zu Gershwin und fordern die chinesischen Tanzstudenten zum Mitmachen auf. Die brillante Technik der asiatischen Kollegen begeistert Ben und seine Kollegen, sie trainieren zusammen (mit französischen Begriffen!) und präsentieren schließlich einen gemeinsamen Auftritt von Li und Mary McKendry (Mitglied der HBC und Lis spätere Ehefrau). Bei einem Ausflug zur chinesischen Mauer beraten die Houstoner Tänzer, wen sie als Austausch Kandidaten vorschlagen könnten – die Wahl fällt auf Li.

Wieder Gegenwart. Beim Training in den Tanzsälen des Houstoner Theaters lernt Li die engagierte Tänzerin Liz (Amanda Schull) kennen (43:51), sie freunden sich schnell an, verlieben sich ineinander. Doch damit der Aufregung nicht genug: Für Li ergibt sich bald die Gelegenheit, den verletzten Bobby in einer wichtigen Aufführung von *Don Quixote* zu vertreten. Im »Miller Theater, Houston« sitzen dabei keine geringeren als der damalige Vizepräsident Bush (sen.) und seine Frau Barbara im Publikum. Als eine Mitarbeiterin des Theaters Li als Interpreten des Basil ankündigt, erinnert sich dieser in einer weiteren Rückblende an seine

Familie und an Lehrer Song – der folgende Auftritt wird ein riesiger Debüterfolg für den chinesischen Gasttänzer. Schon wenig später soll er die Zweitbesetzung des Prinzen in *Schwanensee* sein, kurz ist er im Pas de deux mit Odette, dem (positiv konnotierten) weißen Schwan, zu sehen (1:01:37). Alle Zeichen stehen auf Erfolg, Li identifiziert sich bereits vollständig mit dem westlichen Ballett und kann sich nicht vorstellen, jemals wieder chinesische Modellballette zu tanzen. Doch als sein Antrag auf eine Aufenthaltsverlängerung abgelehnt wird und er offiziell und vor Publikum im Houstoner Theater verabschiedet worden ist, nimmt die Verzweiflung überhand: Anstatt dem ihm zu Ehren ausgerichteten Empfang im Theaterfoyer beizuwohnen, zu dem auch der chinesische Konsul erschienen ist, sucht er den auf Einwanderungsrecht spezialisierten Rechtsanwalt Charles Foster (Kyle MacLachlan) auf. Noch am selben Abend heiratet er auf dessen Ratschlag seine Freundin Liz, um auf diese Weise das erträumte Aufenthaltsrecht zu erlangen.

Als er nun zusammen mit Anwalt Foster, Liz, Ben, der Kompaniemanagerin und anderen Beteiligten das Konsulat betritt (1:09:00), um seine Landsleute über seine Bleibeabsichten zu informieren, wird er umgehend dort festgehalten und von seinen amerikanischen Begleitern getrennt. Konsul Zhang (Ferdinand Hoang) redet Li ins Gewissen, lügt ihm vor, seine Freunde seien längst wieder gegangen, und dass er doch an seine Familie denken solle. Foster ist alarmiert und setzt sich telefonisch mit einem hohen Richter und mit dem Außenministerium in Verbindung – der Behauptung des Konsuls, Li habe sich nun doch zur Heimkehr entschlossen, will er zu Recht keinen Glauben schenken. In dieser hoheitlich uneindeutigen Szene fehlt folgerichtig jegliche musikalische Untermalung: Wohl zum einen, weil das Soundtrack-Konzept des verantwortlichen Filmkomponisten Christopher Gordon ganz auf Ost-West-Polarisierung setzt (»chinesische«,

weil pentatonische Säuselmelodien vs. westliche Ballett- und Populärmusik als Lokalkolorit), und zum anderen, weil die Dramatik dieser Szene schlicht keiner akustischen Auffüllung bedarf.

Inzwischen ist auch die Presse auf die Krisensituation im chinesischen Konsulat aufmerksam geworden (1:17:09), das FBI und die chinesische Botschaft in Washington werden informiert. Unter dem öffentlichen Druck gibt der Konsul schließlich nach und gestattet Li, in den USA zu bleiben – allerdings dürfe er nie wieder nach China zurück. Als Li seine eben gewonnene Freiheit realisiert, setzt im Hintergrund wieder chinesische Musik ein, und eine Blende in sein Heimatdorf zeigt seine Eltern, die von Parteifunktionären über das Überlaufen ihres Sohnes in Kenntnis gesetzt werden (1:20:57). Li wird fortan von einem schlechten Gewissen und erschreckenden Alpträumen geplagt (wohl in Anspielung auf Szenen, die er während der Kulturrevolution erlebt hat, sieht er seine Eltern mit umgehängten Schrifftafeln marschieren und zur Erschießung niederknien). Seine düstere Gemütslage illustrieren Gordon und Regisseur Bruce Beresford überzeugend mit Donnergerollen und einer kurzen Szene aus *Schwanensee*, in der Li mit dem schwarzen Schwan Odile zu sehen ist. Während Li seine Ballettkarriere erfolgreich fortsetzt (so tanzt er z.B. die Hauptrolle in Stevensons *The Miraculous Mandarin* zu Musik von Bartók), geht seine Ehe mit Liz in die Brüche.

Im Theaterfoyer trifft Li auf Konsul Zhang, der ihm von seinen Eltern erzählt und ihm Unterstützung bezüglich einer möglichen Kontaktaufnahme zusagt. Seine Bemühungen werden schon bald belohnt: Im »Wortham Theater, Houston, 1986« kündigt Ben dem Publikum eine Verzögerung an, da man noch auf Ehrengäste warte. Li, der nichtsahnend hinter den Kulissen in der Maske sitzt und sich auf seinen Auftritt als Opfer im *Sacre du*

Printemps vorbereitet, bemerkt von der Ankunft seiner Eltern nichts, die unter Applaus zu ihren Plätzen geleitet werden und zum ersten Mal in ihrem Leben einer Ballettaufführung, noch dazu in den USA, beiwohnen. Als das *Sacre* (1:37:01–1:40:11) beginnt – für den Film ist es drastisch gekürzt –, wirken Lis Eltern vor allem verschreckt, die Mutter weint sogar. Man mag es ihr nachsehen, dass das *Sacre* in der Choreographie von Glen Tetley (ursprünglich für das Bayerische Staatsballett 1974 geschaffen) auf sie befremdlich wirkt.

In 1974, Glen Tetley devised his version for the Bavarian State Opera Ballet. His choreography, a masterful combination of classical ballet movement and modern dance technique, reflects his training and performance experience in both schools. For the Munich dancers, he created a challenging ensemble work and a tour de force role for a male dancer, who portrays a youth chosen for the Spring sacrifice. In this stark ballet, the primal society depicted has no ethnic characteristics; perhaps they are merely the inhabitants of human consciousness. A full ensemble and a chorus of 12 male dancers convey the driving force of Stravinsky's raw rhythms, and a couple representing parent figures connect and couple to affect his rebirth.

The ballet was remounted for American Ballet Theatre in 1976, providing a striking vehicle for the young Mikhail Baryshnikov, with Martine van Hamel and Clark Tippet as the parent figures. In recent years, Tetley's *Le Sacre* has been successfully restored by Houston Ballet and Ballet West in Salt Lake City. (Windreich 2005)

In MAO'S LAST DANCER mimt Li das männliche Frühlingsopfer: In einer energetischen Performance voller Sprünge und inszenatorischer Dramatik begeistert er das Publikum und macht, natürlich, seine Eltern stolz. Diese erblickt Li erst, als er zur Verbeugung an die Bühnenkante tritt, und der die

Tonebene des Films dominierende Applaus macht der bekannten chinesischen Flötenmelodie Platz. Die Eltern kommen zu ihrem gefeierten Sohn auf die Bühne, es ist ein rührendes Wiedersehen. Vom Jubel des Publikums künden nur noch die bewegten Bilder bewegter Menschen. Drei Jahre später besucht Li zusammen mit seiner Tanzpartnerin (und seit 1987 zweiten Ehefrau) Mary McKendry (Camilla Vergotis) sein Heimatdorf in der »Provinz Shandong, China«, auch Lehrer Song ist anwesend. Li und Mary tanzen im Staub des Dorfplatzes einen Pas de deux zu sentimental, extradiegetischen Streicherklängen – mit pathetischer Schlusspose unter der chinesischen Flagge.

Coda: Fazit

Die Gegenüberstellung von West und Ost wird im fiktiven WHITE NIGHTS nur auf der allgemeinen narrativen Ebene plakativ in Freiheit (Demokratie) und Zwang (Einparteienstaat bzw. Diktatur) übersetzt. Wo es aber um die Zuordnung der hier verwendeten Tanzstile geht, erweist sich die Kontrastierung als weniger eindeutig, denn sowohl Ballett/Modern Dance als auch Tap Dance/Pop tragen ein Freiheitspotential in sich, das sich je nach kulturellem, politischem und auch biographischem Kontext entfalten kann oder eben nicht. So steht die Figur Kolyas/Baryshnikovs in WHITE NIGHTS für beides, indem er mit dem strengen akademischen Tanz (Zwang) und den Erkundungen des Modern Dance (Freiheit) die Brücke zwischen der UdSSR und den USA schlägt. Diese intrapersonelle Polarisierung wird durch den interpersonellen Kontrast zu Raymond ergänzt, wird hier doch zusätzlich das Aufeinandertreffen von »Hochkultur« und »Popularkultur«

inszeniert. Auf musikalischer Ebene verschmelzen diese beiden – durch den Ghettablaster und das, was er in den diegetischen Raum transportiert.

Der für die Tanzszenen in MAO'S LAST DANCER verantwortliche Choreograph Graeme Murphy hat – in enger Abstimmung mit Filmkomponist Gordon – die stilistische Polarisierung zwischen chinesischem Propagandaballett und zeitgenössischem amerikanischem Ballett (neben Beispielen der Repertoirepflege wie *Don Quixote* und *Schwanensee*) nicht nur als Gegenüberstellung zweier konträrer Welten gewählt, sondern auch zu dem Zweck, das tänzerische Können Li Cunxins klar zu konturieren.

Beide Filme lassen jedoch keinen Zweifel daran, dass das westliche Ballett bzw. amerikanische Stilkonzepte von höherem Wert seien als die unter den Bedingungen der sowjetischen bzw. maoistischen Diktatur. Zu Recht? Die im Westen vorherrschende Überzeugung, demokratische Staatsmodelle seien allen anderen überlegen, wird hier auf dem Rücken des Tanzes ausgetragen – bei allem gebotenen ästhetischen Genuss ist das eine unzulässige Deduktion, denn viel zu wenig ist über das sowjetische und chinesische Ballett im Westen bekannt. Ob frei oder nicht: Kulturelle Praktiken im Allgemeinen und das Ballett im Besonderen bringen immer und an jedem ihrer Wirkungsorte ihr Verhältnis zu Politik und Gesellschaft zum Ausdruck.

Literatur

- Alovert, Nina (1985) *Baryschnikow. Die frühen Jahre*, München: Kindler.
- Cunxin, Li (2012) *Maos letzter Tänzer. Vom chinesischen Bauernjungen zum gefeierten Ballettstar*, München: mvg Verlag (OA 2003).
- Grescovic, Robert (2004) Baryshnikov, Mikhail. In: *International Encyclopedia of Dance*, Bd. 1, New York et al.: Oxford University Press, S. 371-373.
- Kann, Brigitte van (1986) *Wladimir Wyssotzkij: Wolfsjagd. Gedichte und Lieder (russisch und deutsch)*, Frankfurt a.M.: neue kritik.
- McLean, Adrienne L. (2008) *Dying Swans and Madmen. Ballet, the Body, and Narrative Cinema*, New Brunswick et al.: Rutgers University Press.
- Mittler, Barbara (2012) *A Continuous Revolution: Making Sense of Cultural Revolution Culture*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press.
- Pfandl, Heinrich (1993) *Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vyssockijs*, München: Sagner (= Specimina Philologiae Slavicae, Supplementband 34).
- Siegel, Marcia B. (2006) *Howling Near Heaven. Twyla Tharp and the Reinvention of Modern Dance*, New York: St. Martin's Press.

Internetquellen

- Enz, Robert (2007) *Sowjetische Repertoirepolitik in der Stalinzeit am Beispiel Moskauer und Leningrader Opern- und Ballettheater wie Philharmonien*. Dissertation, Heidelberg 2007. URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/7092/> (7.11.2012).
- Kniesner, Ulrike (2010) *Kontextualisierte Betrachtung des Modellstücks Das rote Frauenbataillon als sinisiertes Hybridprodukt vor dem Hintergrund der chinesischen Modernisierungsanstrengungen*. Magisterarbeit, Universität Wien, 2010. URL: http://othes.univie.ac.at/9167/1/2010-04-08_9908157.pdf (22.10.2012).
- »Mao's Last Dancer (2009)« in der *Internet Movie Database*, URL: <http://www.imdb.com/title/tt1071812/> (25.10.2012).

»White Nights (1985)« in der *Internet Movie Database*, URL:
<http://www.imdb.com/title/tt0090319/> (25.10.2012).

Windreich, Leland (2005) *Pacific Northwest Ballet: The Rite of Spring*,
URL: <http://www.pnb.org/AboutPNB/Repertory/TheRiteofSpring.aspx>
(7.11.2012).

Xingchuan, Yin (2002): *Ballett im Dilemma*. In: China heute, Juli 2002.
URL: <http://www.chinatoday.com.cn/chinaheute/207/7k2.htm>
(18.10.2012).

DVDs

White Nights (1985): Columbia Pictures Industries / Sony Pictures Home
Entertainment 2008, DVDM 909169.

Mao's Last Dancer (2009): Capelight Pictures 2011, DVD 000000 57629.

Empfohlene Zitierweise

Walsdorf, Hanna: Pas de deux mit dem Klassenfeind. Zur musikalischen Gestaltung tanzästhetischer Bipolarität in WHITE NIGHTS (1985) und MAO'S LAST DANCER (2009). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 45-72, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p45-72>.

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.

Back to Reality?: Rückübersetzungen filmischer Bollywood-Choreographien in bayerische Tanzgruppen

Sandra Chatterjee (Salzburg)¹

Ein Mann sitzt im Dampfbad eines Hamam, gießt eine Schale mit Wasser über sich, schließt genießerisch die Augen, und sieht dann direkt in die Kamera: »Also, plötzlich ist der bayrische Winter ganz ganz weit weg,« sagt er, und sieht sich mit einem zufriedenen Lächeln im Bad um. »Schön! ... Und der Orient, der liegt ja bei uns derzeit voll im Trend: also was die Farben, die Düfte, das Wellness ... und auch die Tänze angeht. Wer dabei jetzt an Bauchtanz denkt, der ist ein bisschen hinten dran!« (*1001 Nacht in Bayern*, 2009) Er greift nach der Schüssel, taucht sie ins Wasser, und gießt das Wasser dann wieder über sich.

Der Fernsehbeitrag beginnt

Plötzlich hört man den Klang einer indischen *Tabla* – Bollywood-LiebhaberInnen erkennen eventuell, dass es sich hier um den Anfang des Liedes *Main Vari Vari* aus dem Hindi Film MANGAL PANDEY (Indien 2005, Ketan Mehta) handelt. Im Kontrast zu dieser »Bollywood Soundscape« sieht man ein Auto durch die oberbayrische Landschaft fahren.

¹ In diesem Artikel werden erste Forschungsergebnisse aus dem Forschungsprojekt *Traversing the Contemporary (pl.): Choreographic Articulations between European and Indian Dance* (Austrian Science Fund (FWF): P24190; 2012-2015; Projektleitung Prof. Dr. Claudia Jeschke), welches an der Abteilung für Musik- und Tanzwissenschaft an der Paris-Lodron Universität Salzburg durchgeführt wird, präsentiert.

Im Rückfenster des Autos ist ein großes Poster mit zwei riesigen Augen, dick mit Kajal gerahmt zu erkennen – es ist eine Werbung für eine Bollywood-Tanzshow.

Dies sind die Anmoderation und die Anfangssequenz eines kurzen Fernsehbeitrags über Bollywood in Rosenheim, aus der Sendung *1001 Nacht in Bayern*, einer Folge des Lifestyle-Magazins *La Vita* des Bayerischen Rundfunks (Sendedatum 22.1.2009). Der Beitrag porträtiert Lamira Faro und ihre Bollywood-Tanzschule in Rosenheim, einer Kleinstadt zwischen München und Salzburg.

Lied- und Tanzsequenzen sind als feste Bestandteile der international populären Bollywood-Filme bekannt. Während sie manchem Kritiker als von der Handlung entkoppelt, unrealistisch und für den Film überflüssig erscheinen können, haben diese Lied- und Tanzsequenzen dennoch ihre eigene Popularität. Ihre Zirkulation kann weit über einen bestimmten Film hinaus gehen (Gopal und Sen 2008, 147–148). Die Hindi-Filmlieder zirkulieren weltweit auf Partys und in Diskos, auf Hochzeiten, über iTunes, als Musikvideos, und vieles mehr – unabhängig von den Filmen. Manchmal wird ein Lied ein Hit, auch wenn der Film ein Flop war. Der filmische Kontext ist leicht vergessen (Gopal und Sen 2008, 151). Die Lieder aus den Bollywood-Filmen verbreiten sich auch durch Bollywood-Tanzstunden und -Performances. Sangita Gopal und Biswarup Sen bezeichnen diese Zirkulation der Lieder und Tänze über den Film hinaus als eine »exteriority«, die die Lied- und Tanzsequenzen über den Text der filmischen Handlung hinaus produzieren (Gopal und Sen 2008, 151 f).

Unterricht im Bollywood-Tanz wird mittlerweile in praktisch jeder größeren Stadt der Welt angeboten, inklusive Städten, in denen der südasiatische Bevölkerungsanteil sehr klein ist (Shresthova 2008, 31–32). Bollywood-

Tanz ist also kein ausschließlich diasporisches Phänomen. Genau wie die Filme, die synchronisiert an so manchem Freitagabend auf RTL2 in Deutschland zu sehen sind, ist auch der Bollywood-Tanz aus den fernen Hindi-Filmen Teil einer bayrischen Realität geworden.

»In einem unglaublichen Meer von Emotionen sich wirklich sehr niveau[-]voll zu bewegen, das ist für mich Bollywood« (*1001 Nacht in Bayern*, 2009) so definiert die gebürtige Schwäbin Lamira Faro Bollywood-Tanz für sich. Der Fernsehbeitrag von *La Vita* zeigt auch eine Gruppe von jungen, vorwiegend blonden Mädchen verschiedener Altersgruppen, die Treppen zu einem Studio hinaufsteigen. Die Wände und Decke des Aufgangs und das Studio sind farbenfroh: Die dunkelgelben Wände sind mit tiefroten und pinken Saris und Vorhängen behängt. Auf den Sitzgelegenheiten sieht man bestickte Kissen in Rot- und Rotbrauntönen. Der Sprecher beschreibt die Szene:

Mitten in Rosenheim führt Lamira Faro eine gut besuchte Bollywood-Tanzschule. Jeden Montagabend kommen die Mädchen zu ihr. Mit größter Begeisterung streifen sie ihre Alltagskleidung ab und verwandeln sich in indische Prinzessinnen.

Im weiteren Verlauf des Beitrags können die Fernsehzuschauer Faro und ihre jungen Schülerinnen beim Schminken beobachten. Sie bereiten sich durch das Auftragen von *Kajal*, der die Augen rahmt, *Bindis*², rotes *Alta*, das die Füße färbt, und mit aufwendigem Schmuck, *Tikkas*³ im Scheitel,

² Z.B. Punkte, oder tropfenförmige Verzierungen, die zwischen den Augenbrauen auf die Stirn gemalt oder geklebt werden.

³ *Tikka*, je nach indischer Region auch *Chutti* oder *Jhoomar* genannt, ist ein Schmuckstück, ein goldener, silberner, oder z.B. Perlenstrang, der vom Anfang des

Ohringe und Armreife, vor. Der Sprecher kommentiert die Szene mit dem Satz: »Tanz und Schönheit: Bollywood Dance ist vor allem gelebte Weiblichkeit. Auch die anderen großen und kleinen Tänzerinnen verwandeln sich in Stars wie aus einem Bollywood-Film« (*1001 Nacht in Bayern*, 2009).

»Vom Bayerischen Dirndl zur Orient Prinzessin: Falsche Wimpern, Glitzerkostüme, und Strass«⁴: Diese Headline steht über der Pop-up-Bildergalerie auf der begleitenden Webseite zu *La Vita*. Unter dem Bild ist zu lesen: »Fleißig üben die Mädchen in der Rosenheimer Bollywood-Tanzschule die moderne indische Tanzkultur.«⁵ In wenigen Zeilen werden hier die Verbindungen skizziert, die für diesen Artikel zentral sind: Bollywood-Tanz, bezeichnet als moderne indische Tanzkultur, wird mit dem lokalen Trend wie dem »Dirndl,⁶ und der Fantasie der »Orient-Prinzessin« verbunden. Der Beitrag – nicht überraschend für ein Lifestyle Magazin – betont vor allem die »Trendiness« des Hindi-Films und Bollywoods in Bayern.

Romantik und orientalistische Diskurse prägen die lokale Praxis des Bollywood-Tanzes, darauf verweist auch der Titel der Sendung: *1001 Nacht in Bayern*. In ihrer Analyse des sogenannten »Belly-Dance« berufen

Scheitel bis in die Stirn »hängt« und mit einer größeren Verzierung endet.

⁴ <http://www.br-online.de/bayerisches-fernsehen/lavita/lavita-orient-bollywood-ID1232396885218.xml> (29. 9.2010)

⁵ Ebd.

⁶ Das Dirndl ist in Bayern vor allem zur Oktoberfestzeit ein das Stadtbild prägender Trend. Allerdings ist es ein Trend dieses Jahrtausends. Die Ethnologin Simone Egger fand im Zuge ihrer Recherche über das Dirndl und das Oktoberfest heraus, dass ungefähr die Hälfte ihrer InformantInnen das erste Mal 2004 ein Dirndl, oder eine Tracht auf dem Oktoberfest trugen. Auch ist das Oktoberfest älter als das Dirndl. Siehe <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/34719> (Zugriff 29. 9.2010).

sich Anthony Shay und Barbara Sellers-Young auf Edward Said und sein wegweisendes Werk *Orientalism* (1978) und argumentieren, dass Orientalismen disziplinäre Grenzen überschreiten und so auch die Kunst und den Tanz beeinflussen:

An important point that Said raises is that the Orient becomes a site of »imaginative geography« or, as Kiernan called it, »Europe's collective daydream of the east« (quoted in Said 1978, 52). Said claims that this imaginative geography causes certain aspects of people's lives, such as our spirituality, to become overvalued. This point will be the primary focus of our analysis of orientalist images, their manifestation in dance performance and in other visual arts, appropriation by individuals in the oriental dance community, and use by native performers and choreographers in the process of selfexotification. There are several kinds of orientalism, if by this we mean Said's »distortion of the Orient.« There are national orientalism (German, French, English, Russian, and American), but we argue that orientalism also appears across genre lines-orientalist images and viewpoints are expressed in dance, films, music, theater, literature, architecture, politics, and anthropology, among other fields. These expressions of orientalism are in turn highly colored by time and place (Shay und Sellers-Young 2003, 20)

Die Orientalismen, die orts- und zeitspezifisch sind, vermitteln eine »imaginäre Geographie« und ein Zerrbild des (nicht wirklich existierenden) Orients. Dies kann auch durch die im Tanz produzierten Bilder vermittelt werden.

Wenn im Fernsehbeitrag festgestellt wird, dass die Mädchen und Frauen sich in »Stars wie aus einem Bollywood-Film« (*1001 Nacht in Bayern*, 2009) verwandeln – setzt genau hier meine Fragestellung für diesen Artikel an: Was passiert während dieser »Übersetzung« eines Tanzes aus einem

Film, der Körperlichkeit eines indischen Filmstars, in die lokale Praxis und »Realität« einer Live-Performance? Wie verhalten sich lokale Trends, romantische und orientalistische Bilder und Ansätze, sowie Lied- und Tanzsequenzen aus Bollywood-Filmen zueinander?

In »Reality«: Film-Tanz und die Live-Performance

Die Medien- und Performancewissenschaftlerin Sangita Shresthova unterscheidet zwischen live Bollywood-Tanz und den Tänzen, die man in Hindi-Filmen sieht. Sie betont dabei vor allem die geographische »Verwurzelung« des live Bollywood-Tanzes und definiert diesen als »the manifested interplay between uprooted, globally accessible film content and geographically rooted live performance« (Shresthova 2008, 12). Shresthova betont in ihrer Unterscheidung also das komplexe Wechselspiel zwischen filmischem Inhalt, der global, medial zirkuliert, und geographisch spezifischer Live-Performance:

Bollywood thus navigates cultural processes in which local national, postcolonial and more recently global forces converge to encourage constantly shifting imaginary spaces. Bollywood dance in film and performance lives in the »very heart« of this contested space. (Shresthova 2008, 21-22)

Da er ein strittiger Raum ist, kann der live Bollywood-Tanz nach Christiane Brosius' Definition als eine »Kontaktzone« gesehen werden. Brosius betrachtet Bollywood-Filme und deren Rezeption als Orte, an denen

Prozesse zur Aushandlung von Identitäten stattfinden (Brosius 2006, 70) und erläutert in ihrer Studie anhand der Analyse von Interviews mit Informanten aus der südasiatischen Diaspora in Frankfurt am Main, dass die Bilder und Narrativen aus Bollywood-Filmen zu bedeutungsgeladenen Zeichen für multiple Identifikationen werden (Brosius 2006, 70). Die Kontaktzonen, die Brosius dabei analysiert, sind die Institutionalisierung von Bollywood-»Filmvorführungen im größeren Medienumfeld in Deutschland« (Brosius 2006, 71), sowie die Rolle der Filme als »Konserven von Indisch-Sein« (Brosius 2006, 71).

Aspekte des »Indisch-Seins« oder der »Indianness« spielen auch in meinen Betrachtungen der Kontaktzone Bollywood-Tanz eine zentrale Rolle.⁷ Sie sind, laut Sangita Gopal und Biswarup Sen, vor allem mit Bezug auf die neueren Filme für eine Performance der Modernität und Globalität Indiens besonders wichtig: »Whereas the 'story' in a Bollywood film always labours as a mediator between tradition and modernity, the song-dance is at liberty to perceive and to jubilantly announce the modern in all its contemporary glory.« (2008, 153). Am Beispiel des Liedes *Pretty Woman*⁸ aus dem Film KAL HO NA HO (Indien 2003, Nikhil Advani)⁹ – ein Hinglish (Hindi und Englisch gemischt) Remake des berühmten Liedes von Roy Orbison – erklären sie:

⁷ Die Bedeutung von Bollywood-Filmen für eine kohärente indische kulturelle und nationale Identität wurde von zahlreichen Wissenschaftlern analysiert (Chakravorty 2010, 169). Auch die Tanzsequenzen an sich tragen zur Formulierung einer Auffassung von »Indianness« bei (Chakravorty 2010, 180).

⁸ Vergl. <http://www.youtube.com/watch?v=BCLmrP-0cyc> (letzter Zugriff 14.11.2012)

⁹ <http://www.imdb.com/title/tt0347304/> (letzter Zugriff 14.11.2012)

What is different here from previous borrowings from the west is that the ›theft‹ is openly announced indicating India's growing global stature and increasing sense of equality with the first world: if the Beatles could put classical sitar into English pop, we can as easily place rockability into Hindi *gana* [Lied/Gesang, Übersetzung der Autorin]. Globalization at the level of music is replicated at the level of visuals. As Aman sings his romantic message, he is joined not only by New York desis [SüdasiatInnen, Übersetzung der Autorin], but also by an entire rainbow coalition – black, white, yellow, brown. Suddenly the entire world is singing along in Hindi, the new global lingua franca! (Gopal und Sen 2008, 156)

Mit speziellem Blick auf den Tanz diskutiert auch die Anthropologin und Choreographin Pallabi Chakrabarty ein neues Bild der »Indianness« am Beispiel des Liedes *Dil Laga Na*¹⁰ aus dem Film *DHOOM 2* (Indien 2006, Sanjay Gadhvi).¹¹ In dieser Liedsequenz tanzt die Hauptdarstellerin Aishwarya Rai in einem türkis-weißen Halter-Neck Bustier, der durch eine goldene Kette diagonal über den Bauch mit einem kurzen weißen Minirock verbunden ist – gerahmt von Zitaten, die an den brasilianischen Karneval erinnern – Sambatänzerinnen, Capoeira, und Akrobaten.¹² Chakravorty beschreibt dieses neue Bild der »Indianness« als »remixed«: »Dhoom 2 signifies a new Indian membership in the transnational and transcendental world of commodity images that is both global and Indian.« (Chakravorty 2010, 180)

¹⁰ Vergl. <http://www.youtube.com/watch?v=99eZWkVdPuo> (letzter Zugriff 14.11.2012)

¹¹ <http://www.imdb.com/title/tt0441048/> (letzter Zugriff 14.11.2012)

¹² Vergl. <http://www.youtube.com/watch?v=gavPKwaMFyc&feature=relmfu> (letzter Zugriff 30.10.2012)

Im Gegensatz zu diesen filmischen Beispielen, die auf eine zelebrierende Performance von globalisierter »Indianness« hindeuten, beschreibt Sangita Shresthova in ihrem Kapitel über live Bollywood-Tanz in Los Angeles – also in der spezifischen Kontaktzone zwischen zirkulierendem filmischem Inhalt und der südasiatischen Diaspora in Los Angeles – eine nostalgische Interpretation von »Indianness« durch Bollywood-Tanz. »Indianness« ist hier »equated with lasting wholesomeness and historicity for the diaspora’s imagination« (Shresthova 2008, 282). Die Nostalgie für das Heimatland ist in der südasiatischen Diaspora sowohl in der ersten als auch in der zweiten Generation ein wichtiger Aspekt, der im Alltag verhandelt wird (vergl. Maira 2002). Sowohl das Konsumieren von Hindi-Filmen, als auch verschiedene Performance-Praktiken spielen in der Verhandlung von Nostalgie und der Ideen von Authentizität, die damit einhergehen, sowie in der Aufrechterhaltung der Verbindung zum (zurückgelassenen) Heimatland eine wichtige Rolle. Shresthova kontextualisiert die Bedeutung des Bollywood-Films, und des Bollywood-Tanzes als »Mediator«:

In the diaspora, films become mediators of »key translatable signs« that are »crucial in bringing the ›homeland‹ into the diaspora as well as creating a culture of imaginary solidarity across the heterogeneous linguistic and national groups that make up South Asian (Indian) diaspora« (Mishra 2001, 237). Inspired by song-and-dance sequences in Hindi films, performed versions of these dances dominate in South Asian cultural shows on college campuses in the United States. (Shresthova 2004, 97)

Durch die aktive Rezeption durch den live Tanz können also unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten und Auffassungen von »Indianness« der Rezipienten sichtbar werden, von elitären Normen des

Nationalstaates, über remixte globalisierter »Indianness« bis hin zu Nostalgie-geprägten Interpretationen des »Indisch-Seins.« In Brosius' Worten ist die »Wirksamkeit« des Bollywood-Films weitreichend und »dabei je nach Betrachter und Rezeptionskontext verschieden« (Brosius 2006, 71).

Die diasporische Situation, ihre Betonung von Nostalgie und die damit einhergehende Verhandlung einer Authentizität, die Shresthova im nordamerikanischen Kontext analysiert, ist aber für den Bollywood-Tanz in Bayern mit vorwiegend nicht-indischen TänzerInnen weniger relevant. Mich interessiert stattdessen, was in der Kontaktzone zwischen global zirkulierenden Bollywood-Lied- und Tanzsequenzen und den TänzerInnen, die in Bayern aktiv durch den Tanz die indische Kultur rezipieren, geschieht. Was sind die konkreten Unterschiede zwischen einem Tanz, wie er im Hindi Film zu sehen ist, und der Interpretation durch eine Tanzgruppe in Bayern? Was wird aus dem Film zitiert? Was wird verändert? Was für spezifische Bedeutungen ergeben sich aus dem bayrischen Bollywood-Tanz? Welche Auffassung von »Indianness« wird in der Performance durch reale tanzende Körper in Bayern sichtbar?

Bollymania im Olympiapark

Das *Sommer Tollwood Festival*¹³ in München ist ein jährlicher Jahrmarkt der Kulturen: Stände mit Waren und Speisen – lokal und aus aller Welt –

¹³ Vergl. <http://www.tollwood.de/> (letzter Zugriff 14.11.2012). Es findet auch ein jährliches Winter Tollwood Festival statt.

verführen zum Kauf und Verzehr. Den Besuchern des Festivals wird ein breit gefächertes Angebot von Performances und Aktivitäten geboten. Natürlich steht Bollywood-Tanz auch auf dem Programm.

Mit dem Rücken zum Publikum stehen zwei Tänzerinnen auf einer weißen Outdoor-Bühne. Sie sind beide groß und sehr schlank, eine hat lange rote Haare, die andere lange blonde, jeweils zu einem Zopf geflochten, der ihnen den Rücken hinab fällt und am oberen und unteren Ende mit weißen Blumen geschmückt ist. Sie tragen *Tikkas*, lange indische Ohrringe, kurze indische Halsketten, viele Armreife sowie Silberkettchen um ihre Fußgelenke. Beide Tänzerinnen, Sandala (bzw. Sandra) und Nandini (Nicole) tragen rotbraune, weite indische Röcke, die bis zu den Waden reichen, mit bestickten glitzernden Bordüren am unteren Saum, um die Hüfte bestickte Tücher, jede in einem unterschiedlichen Grünton, mit dazu passenden grünen, bauchfreien Saribusen. Schräg über eine Schulter drapiert und an der Hüfte befestigt tragen sie je eine Dupatta (ein langer, dünner Schal) in rot beziehungsweise grün. Sandala und Nandini, die beide Bollywood-Tanz (und andere Formen wie z.B. Zumba (Sandala¹⁴) und Burlesque (Nandini¹⁵)) in Freising bei München unterrichten,¹⁶ sind mit ihrer Performancegruppe *Bollymania* und ihren SchülerInnen seit einigen Jahren regelmäßige Performerinnen auf dem *Sommer Tollwood Festival*.

¹⁴ <http://www.sandala.de> (letzter Zugriff 11.05.2013)

¹⁵ <http://www.roserainbow.de> (letzter Zugriff 11.05.2013)

¹⁶ <http://www.tanzimbrunnenhof.de> (letzter Zugriff 30.10.2012)

Die beiden Tänzerinnen tanzen zu *Dance Pe Chance*,¹⁷ einem heiteren, rhythmischen Lied aus dem Hindi-Film RAB DE BANA JODI (Indien 2008, Aditya Chopra).¹⁸ In der Choreographie folgen sie kreativ den Instruktionen, die im Text des Liedes von einer weibliches Sängerin gegeben werden:

left leg aage aage, right leg pichhe pichhe

Linkes Bein vor vor, rechtes Bein rück rück

aaja yaara lets start ve

Komm, mein Freund, lass uns beginnen

sar kho ghuma le round

bewegt den Kopf im Kreis

pair jara up down

die Beine hoch runter

itni si ye baat ve

das ist alles

woh banda hi kya hain, jho naache na gaaye

was ist das für eine Person, die nicht singt und tanzt

aa haaton mein tu hath thaam le

¹⁷ Ein Video ihres Auftritts beim Sommertollwood 2010 findet sich auf Sandalas Youtube Channel: <http://www.youtube.com/watch?v=Kv4A1XAtGp0&feature=fvsr>, (letzter Zugriff 30. 10. 2012). Meine Beschreibung und Analyse beruht auf dem oben genannten Video. Eine live Performance der gleichen Choreographie sah ich auf dem Sommer Tollwood 2012, als eine Gruppe von jungen Mädchen, die in Freising Bollywood-Tanz lernen, diese performte (3. Juli 2012).

¹⁸ <http://www.imdb.com/title/tt1182937/> (letzter Zugriff 14.11.2012)

komm, nimm meine Hand in Deine

oi dance pe chance marle, oh soniya dance pe chance marle¹⁹

mein Schatz, gibt Tanz eine Chance

Die Choreographie von Manoj Singh,²⁰ die Sandala und Nandini hier präsentieren, bleibt das ganze Lied hindurch im wesentlichen frontal, und die beiden Tänzerinnen parallel nebeneinander. Es besteht keine konkrete Beziehung zwischen ihnen, außer dass sie synchron in abgestimmten indischen Kostümen zusammen tanzen. Es gibt zwei Momente in der live Performance, an denen sich ihre Beziehung zueinander ändert: Im ersten Moment macht Sandala eine Bewegung vor und sieht dann Nandini zu, als sie diese wiederholt. Gleich im Anschluss macht Sandala eine weitere Bewegung vor, die Nandini aufs weitere wiederholt. Die Choreographie geht synchron weiter, bis im zweiten Moment der Beziehung Sandala eine Bewegung macht und Nandini diese mit der zweiten vorangegangenen Bewegung beantwortet. Diese beiden Momente der Beziehung sind Zitate aus der Tanzsequenz im Film, die ein Duett zwischen einem Mann und einer Frau zeigt, die einen Tanz trainieren. Im Gegensatz zu vielen live Bollywood Tänzen enthält diese Choreographie relativ wenige direkte Bewegungszitate, die auf das filmische »Original« verweisen. Neben den

¹⁹ <http://www.hindilyrics.net/translation-Rab-Ne-Bana-Di-Jodi/Dance-Pe-Chance.html> (letzter Zugriff 30.10.2012). Die deutsche Übersetzung ist meine eigene.

²⁰ Manoj Singh ist ein vorwiegend in Hamburg lebender Tänzer, der zehn Jahre in Bollywood-Filmen tanzte, bevor er nach Deutschland übersiedelte, wo er nun deutschlandweit Workshops veranstaltet. Siehe <http://www.bollywood-arts.com/about-manu-1.html> (letzter Zugriff 30.10.2012). Er hat unter anderem eine Tanzschule in Rosenheim; s. <http://www.bollywood-arts.com/tanzschule-rosenheim.html> (letzter Zugriff 30.10.2012).

cross touch steps, die immer wiederkehren (sie erinnern an Schritte aus dem Jazz Dance), fallen in der Choreographie Bewegungen auf, die aus dem Punjabi-Volkstanz Bhangra entlehnt sind²¹. Auch die für den Bollywood-Tanz typischen *Jatka Matkas* (perkussive Bewegungen der Hüfte und Brust), aber auch Variationen von Elementen aus dem klassischen Tanz sind in der Choreographie zu entdecken. Alles in allem haben die Bewegungen eine Leichtigkeit, die Heiterkeit und Freude am Tanz vermittelt. Hierin besteht die offensichtlichste Gemeinsamkeit mit dem filmischen Original.

Man sieht den Kotflügel eines roten Autos. Auf den ersten Schlag des Liedes wird mit Schwung ein mit einem weißen Sneaker bekleideter (weiblicher) Fuß darauf gestellt und die Schleife des Schuhs passend zum Rhythmus des Liedes festgezogen. Das gleiche wiederholt sich in den nächsten vier Schlägen der Musik: ein mit einem schwarzen Sneaker bekleideter männlicher Fuß wird auf einem Stapel Autoreifen abgesetzt und rhythmisch das Schuhband geschnürt. Es folgt eine Reihe weiterer Nahaufnahmen, die eine Vorbereitung andeuten: Man sieht die Hüfte einer Frau, gekleidet in eng anliegenden dunkelblauen Trainingshosen mit einem engen weißen Workout-Shirt, die sie sich im Takt der Musik ein pinkes Sweatshirt umbindet. Danach sieht man, wieder im gleichen Rhythmus, das Teilprofil eines Mannes, der sich eine Sonnenbrille aufsetzt und plötzlich in die Kamera schaut.²²

²¹ Bhangra ist ein Volkstanz aus der nordindischen Region Punjab, der zunächst über Musikmixe ab Anfang der 1980er Jahre weltweit populär wurde. Die Musikmixe entstanden größtenteils in der Punjabi-Diaspora in England als bedeutungsträchtige Aspekte einer diasporisch-gemischten Punjabi-Identität. Ab etwa Mitte der 1990er Jahre hielten Elemente der neuen populären Bhangra-Musik in die Bollywood-Filmmusik Einzug, und wurden mit einer neuen pan-indischen Bedeutung re-kodiert (vergl. Roy 2010).

²² <http://www.youtube.com/watch?v=rueXRM2voc&feature=related>, (letzter Zugriff 14.11.2012)

Die Tanzsequenz stellt die Beziehung des Tänzers und der Tänzerin zueinander in den Mittelpunkt. Taani »singt« die Instruktionen und Raj folgt ihren Bewegungen – am Anfang eher unsicher, dann immer selbstbewusster. Bei den Tanzelementen selbst finden sich kaum explizit indische Volkstanz- oder klassische Bewegungen – vor allem nicht in den Bewegungen der Tänzerin: Es dominieren aus dem Jazzdance und Hip Hop bekannte Bewegungen. Sie werden fließend mit den bollywoodtypischen *Jatka Matkas* kombiniert. Die Spannung zwischen Taani und Raj wird vor allem dann deutlich, wenn die synchrone Übungssituation aufgelöst wird, wie zum Beispiel in den Teilen zwischen den Strophen, die das Ende einer Probe, bzw. den Beginn der nächsten andeuten, oder in einem *Jugalbandi* – d.h. ein Frage-Antwort Austausch, in dem beide auf Autos stehen und abwechselnd und humorvoll über die Bewegung kommunizieren. Das Verhältnis zwischen Raj und Taani ist gekennzeichnet von Humor, Übermut und spielerischem Wettbewerb, sowie von der unerlaubten Erotik eines abgewehrten Flirts.

In typischer Bollywood-Manier gibt es auch Kostümwechsel, zum Beispiel von einem Trainingsoutfit zum anderen. Diese Kostümwechsel sind nicht überraschend oder unlogisch, sie deuten vielmehr einen zeitlichen Verlauf an: Proben, die über einen Zeitraum stattfinden und in der Vorausscheidung des Wettbewerbs kulminieren. In einem Artikel über Kostüme im Bollywood-Film schreibt Bernhard Fuchs vor allem über den Kontrast zwischen Kostümwechseln in älteren und neueren Bollywood-Filmen, denn in den älteren Hindi-Filmen ist vor allem das Wechselspiel zwischen indischer und westlicher Mode entscheidend und oft ideologisch besetzt. »In Film-Szenen tragen sie zur Konstruktion der binären Oppositionen Tradition-Moderne, Stadt-Land, Orient-Okzident bei« (Fuchs 2009, 32). »In moderneren Hindi-Filmen,« schreibt Fuchs, »begegnen wir häufig einer

globalisierten Indianness. Kleidungswechsel verlieren zunehmend an Signifikanz und ideologischer Überzeugungskraft« (Fuchs 2009, 44).

In *Dance Pe Chance* gibt es beides, den Wechsel von einem (»westlichen«) Trainingsoutfit zum nächsten, aber auch, in zwei Zwischenschnitten, den Wechsel zu »traditionelleren« Kostümen: so sieht man zum Beispiel Raj, nicht stylish mit Sonnenbrille und Workout Gear, sondern in einem biederen Unterhemd und Shorts, oder einer *Kurta* (Tunika) mit *Pyjama* (einer weißen Hose, die oben mit einer Schnur zugebunden ist) – auf dem Flachdach eines Hauses die Tanzsequenz etwas unbeholfen übend. Sowohl Raj als auch Taani sieht man auch in einem anderen Kontext kurz zusammen: indisch gekleidet – sie in *Patiala Salwars* (weite Hosen, die vor allem aus der Region Punjab bekannt sind) und *Kurta*, er in *Kurta* und *Pyjama*. Sie wirken distanziert und sitzen an gegenüberliegenden Enden eines langen Tisches beim Essen – eine Szene, die sich innerhalb der Handlung des Films mehrfach wiederholt. Es handelt sich also bei diesen Zwischenschnitten um Verweise auf die Storyline des Films, in welchem Raj eigentlich Surinder Sahni ist, Taanis konservativer, aber gutherziger Mann, der sich, als Raj verkleidet, seiner mitreißend tanzleidenschaftlichen Frau annähern möchte.

In *Dance Pe Chance* fungiert diese Ebene des Kontrasts zwischen »westlichen« und indischen Kostümen als Illustration des Doppellebens der Charaktere, denn sie sind sowohl das Ehepaar, Surinder und Taani, das auf Wunsch des verstorbenen Vaters von Taani – also mehr oder weniger arrangiert – geheiratet hat, und das Tanz-Duo Raj und Taani, das für den Wettbewerb übt. Für Taani ist der Tanz eine Flucht aus der Realität ihres traditionellen Ehelebens, eine Fantasiewelt. Für Surinder bzw. Raj stellt der Tanz eine Möglichkeit dar, sich seiner Frau anzunähern, die er schon vor dem Arrangement, als sie noch mit einem anderen Mann verlobt war, liebte.

Surinder transformiert sich von einem »ordinary man« zu einem lauten, stürmischen Tanzpartner, der bewusst die Maskulinität der Filmstars nachahmt, die seine Frau so attraktiv findet. In der oben beschriebenen Tanzsequenz weiß Taani noch nicht, dass Raj eigentlich ihr Mann Suri ist. Ihre überschwängliche, heitere Persönlichkeit kommt in ihren Instruktionen und Interaktionen mit Raj und der Freude, die sie offensichtlich am Tanzen hat, zum Vorschein. Allerdings ist auch eine unerlaubte, vielleicht unbeholfene Spannung zwischen den beiden bemerkbar. Während die Integrität des »ordinary man« Surinder – liebenswürdig unbeholfen in indischer Kleidung tanzend – positiv besetzt ist, stellt die Sequenz dennoch nicht die Tradition über das Moderne und Coole, das durch den Tanz transportiert wird. Im Gegenteil, der introvertierte Surinder näherte sich über den coolen, tanzenden Raj seiner Frau an.

Im Gegensatz zu der Lied- und Tanzsequenz aus dem Film, ist die Dimension der Verhandlung zwischen traditioneller und »globalisierter« oder »remixter Indianness« in der Interpretation im live Tanz in München nicht vorhanden. Abgekoppelt von der filmischen Handlung und auf dem Münchner *Tollwood Festival* verortet, geht es im Tanz hier, so kommt es zumindest bei mir als Zuschauerin an, um Spaß und Freude an der Bewegung, der Musik, und um den indischen Flair, der einen Hauch von Exotik in den Alltag bringt. Es geht also sowohl im Film als auch in der live Performance in Bayern um ein Ausbrechen aus dem normativen Alltag – im Film geschieht dies durch die »Hipness« des Tanzes, mit unverkennbaren »westlichen« – vielleicht präziser amerikanischen – Einflüssen, während in Bayern die temporäre Flucht aus dem Alltag durch eine romantisch-idealisierte Performance der Indianness gelingt.

Romantische Re-Indianisierung

Der romantische Appeal des Bollywood-Tanzes wird in einem Interview mit Simone Brero, alias Chandra Devi, Leiterin des Tanzstudios *Natyadhara* in München, im Sky Magazin des Sky-Deutschland-Pay-TV-Programms²³ deutlich. Brero beantwortet die Frage der Moderatorin Joey Grit Winkler, was Europäer an Bollywood eigentlich toll fänden.²⁴

Brero: »Die mögen die Farben und dieses Prinzessinnenhafte, also die Frauen vor allem. Ich denke das ist eine Romantik, die man da ausleben kann oder auch in den Filmen sehen kann, die man halt vielleicht im Westen nicht ganz so ja, so sieht, – oder oder oft, man muss es eigentlich eher unterdrücken in unserer Kultur. Und im Bollywood-Film, da wird ja auch von den Männern fürchterlich geweint und es ist immer sehr schön schmalzig. Und ich glaub Frauen, jede oder die meisten Frauen haben eben einen Hang zu dieser Romantik und zu diesem Schnulzigen. Und das kann man eben auch beim Tanzen so richtig schön ausleben.«

Winkler: »Ab wann kommen die zu Dir in die Tanzschule?«

Brero: »Du meinst ab welchem Alter? Ehm, also lustiger Weise sind das Frauen so in meinem Alter, so um die 30. Ich denke die sind dann schon so ein bisschen im Alltagsleben gestresster, haben vielleicht schon Kinder, und fliehen [ein bisschen] in diese Traumwelt hinein«

Winkler: »Das stimmt, man fühlt sich auch so ein bisschen wie eine indische Prinzessin«

²³ <http://www.sky.de/> (letzter Zugriff 11.05.2013)

²⁴ Das Interview ist auf der Facebook-Seite von Natyadhara, der Schule Breros zu finden: <https://www.facebook.com/photo.php?v=170886276274507&set=vb.139533049423198&type=2&theater>, dieses Interview-Segment ist konkret bei Minute 9:00. (letzter Zugriff 14.11.2012)

– sie zieht den langen Rock auseinander und wiegt von
rechts nach links –

»oder Märchen-Traumfrau (...).«²⁵

Sangita Shresthova nennt die live Bollywood-Tänze – in Anlehnung an den wichtigen postkolonialen Theoretiker Homi Bhabha – eine »incomplete mimicry« der Film-Tänze. Deshalb ist der Bollywood-Tanz auch mehr als nur eine Imagination (Shresthova 2008, 46). Shresthova analysiert den Kreislauf zwischen Tanzpraktiken und Traditionen, also dem Hindi-Filmtanz und live Bollywood-Tanz, anhand von drei Komponenten, die sich variabel überschneiden: Authentizität, Aneignung, und Imagination (34 ff). Es finde eine Aneignung von Tanzpraktiken in der Filmchoreographie statt, die dann wiederum durch ihre Zirkulation in und außerhalb des Films einen »authentischen Status« erlange. In der live Bollywood-Performance fände dann wiederum eine »unvollständige« Nachahmung der Filmtänze (als »Rückübersetzung« in die Realität) statt (2008, 46). Konkret würden dabei meist einige »Signature«-Bewegungen zitiert, ansonsten würde die Choreographie durch Aneignungen aus dem breiten Fundus an Bewegungsmaterial, aus dem der Hindi-Filmtanz auch schöpft, ausgefüllt: Aus dem Repertoire klassischer indischer Tänze als auch indischer Volkstänze, Hip Hop/Street Dance, Musical Dance, etc. (Shresthova 2008, 27 ff.). Die Mischung zwischen den Stilen würde dabei neu zusammengestellt. Lokale Trends, Präferenzen, sowie Wissen der TänzerInnen, ChoreographInnen und LehrerInnen beeinflussten dabei, wie die Mischung ausfällt. Shresthova schreibt:

²⁵ Ebd.

By preserving or adapting movements, gestures, and expressions, Bollywood dance performers can either »trigger« direct associations with, or distance themselves from, the original filmed sequence (Shresthova 2008, 73).

In der live Performance von *Dance Pe Chance* aus RAB DE BANA JODI, *Salaam-E-Ishq* aus dem gleichnamigen Film (Indien 2007, Nikhil Advani²⁶) und *Marjaani* aus dem Film BILLU BARBAR (Indien, 2009, Priyadarshan²⁷), die von *Bollymania* auf dem *Sommer Tollwood Festival*²⁸ performt wurden, überwiegen Bhangra und indische Volkstanz-Elemente, Mudras oder Handgesten aus dem Vokabular des klassischen indischen Tanzes, zusammen mit den Bollywood-»Signature moves,« den *Jatka Matka*, allerdings in manchen Tänzen kombiniert mit Hip-Hop-, Jazz- und Musical-Elementen. Prominent inszeniert sind allerdings die »indischen« Elemente. Es fällt weiter auf, dass live Bollywood-Tanz hier vorwiegend in der Gruppe stattfindet – in der Ausführung stehen aber selten Gruppenformationen im Vordergrund – im Gegensatz, zum Beispiel, zu Shresthovas Analyse einer Bollywood-Tanzperformance am Massachusetts Institute of Technology (MIT) (Shresthova 2004). Es überwiegt ein gemeinsames, synchrones, frontales Präsentieren einer re-indianisierten Choreographie. Auch in der Auswahl der Kostüme und des Schmucks kann man Auswahlkriterien erkennen, die auf romantisierende Interpretationen hindeuten. Dies ist vor allem durch eine Betonung der Aspekte der »Indianness« zu bemerken, die

²⁶ <http://www.imdb.com/title/tt0485272/> (letzter Zugriff 14.11.2012)

²⁷ <http://www.imdb.com/title/tt1230448/> (letzter Zugriff 14.11.2012)

²⁸ Meine Videobeispiele sind hier vor allem aus dem Jahr 2010: http://www.youtube.com/watch?v=TATozIz_Gt4 (letzter Zugriff 14.11.2012)

offensichtliche, von Stereotypen geprägte, Kennzeichen des Indisch-Seins (farbenfrohe, traditionell anmutende Kostüme, und als »indische« erkennbare Bewegungen, mit Betonung auf Augen-, Handbewegungen und populär gewordenen, eingängige Rhythmen, z.B. aus dem Volkstanz Bhangra) sind und – zwar aufgelockert, aber dennoch – auf ein vergangenes Indien verweisen. Es werden also spezielle, fantasievolle Attribute, die mehr mit einer (überlieferten) Imagination der »Indianness« als mit den aktuell in Indien produzierten filmischen Vorlagen gemeinsam haben, in den Vordergrund gestellt.

Insgesamt überwiegen Bewegungen aus indischem Bewegungsvokabular im Gegensatz zum Film, in dem Hip-Hop- und Jazz-Dance-Elemente auffallen. In der Choreographie zu *Salaam-E-Ishq*, zum Beispiel, verwenden die Mädchen und Frauen auf dem *Tollwood* während des gesamten (gekürzten) Liedes größtenteils *Mudras* (Handgesten) aus dem klassischen Tanz, um den Text des Liedes zu illustrieren, während im Film unterschiedliche Interpretationen der gleichen Strophe zu sehen sind: basierend auf ähnlichem Bewegungsvokabular überwiegen in einer Sequenz zum Beispiel Jazz- und Hip-Hop-Elemente, in der anderen die des indischen Volkstanzes. Vervollständigt wird diese Diversität im Film mit einer Salsasequenz.²⁹

Auch wenn, zum Beispiel, im Film in Leggings, Top und Turnschuhen (*Dance Pe Chance*) getanzt wird, im westlichen Abendkleid, wie zum Beispiel am Anfang des Liedes *Salaam E Ishq*, oder auch im »Bauchtanzkostüm« wie in dem Lied *Marjaani*,³⁰ stehen in den lokalen bayerischen Interpretationen meist *Lehenga Cholis* (lange Röcke mit

²⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=i3C-EeN5ZYI> (letzter Zugriff 14.11.2012)

³⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=TjUclyc63Nk> (letzter Zugriff 14.11.2012)

bauchfreien Blusen) und *Salwar Kameez* (weite Hosen mit Tunikas) im Vordergrund. Dass die bauchfreien Blusen häufig nicht von einer *Dupatta* bedeckt werden, oder dass die Röcke oft nicht bodenlang sind, sondern nur bis zu den Waden reichen, weist auf Variationen der Tradition hin, die einem normativen »keuschen« indischen Frauenbild widersprechen.

Deshalb ist es wichtig, zwischen den nostalgisch geprägten diasporischen – z.B. in Diaspora Community in L.A. – und den romantisch geprägten, nicht-diasporischen Interpretationen in Bayern zu differenzieren. Nostalgische und romantisierende Re-Performances von »Indianness« haben einige Aspekte gemeinsam, und zwar eine Tendenz zu »opulent and recognizably Indian movements, gestures and costumes« (Shresthova 2012)³¹:

Though very different in intention, Bollywood dance driven by nostalgia and Bollywood dance informed by orientalism can at times look very similar as they both tend to highlight a idealized kind of Indianness. That said, there are differences in the nuances of how these motivations for Bollywood dance manifest. (Ebd.)

So unterscheidet sich die romantisierende Re-Performance des »Indisch-Seins« im Bollywood Tanz von einer eher diasporisch-nostalgischen vor allem in ihrer Verhandlung mit dem »Authentischen«. Sunaina Marr Maira schreibt hierzu

that the immigrant generation's desire to preserve an authentic ethnic identity lingers in the second generation, for whom being Indian becomes a cultural ideology used

³¹ [http://henryjenkins.org/2012/02/is it all about the hips sangi 1.html](http://henryjenkins.org/2012/02/is_it_all_about_the_hips_sangi_1.html) (letzter Zugriff 11.05.2013)

to calibrate the authenticity, even goodness, of self and other (Sunaina Marr Maira 2002, 42).

Denn, wie Shay und Sellers-Young schreiben (und ich übertrage hier wieder ihr Argument über »Belly-Dance« in den USA auf den Bollywood-Tanz in Bayern):

The vocabulary of the dance and its position within the framework of the West, especially the United States, as »other« provide an »empty« location, as in »not part of my culture« for the construction of exotic new fantasy identities. (Shay & Sellers-Young 2003, 14)

Innerhalb ihres Artikels zitieren sie eine/n LeserIn, der/die eine wichtige Frage aufwirft, die sie in ihrer Analyse allerdings offen lassen:

It is a field of endeavor to try to understand just why these orientalized myths continue to be so strong and unyielding to reason. Just what do the myths give Western women who perform them? To me this is the real challenge, not just exposing them. (Shay & Sellers-Young 2003, 31)

Die interpretative Freiheit des »not part of my culture« und das »Fluchtpotential« aus der Realität für die nicht-indischen RezipientInnen der Bollywood-Lied- und -Tanzsequenzen scheint also maßgeblich in der Entkopplung von der eigenen Identität zu liegen. Diese doppelte Entkopplung (also, von der filmischen Handlung sowie von der eigenen Identität) hat wesentliche Einflüsse auf die Verantwortlichkeit für die »Konserven des Indisch-Seins« (Brosius 2006, 71), also für das, was in der körperlichen Aneignung der Attribute des »Indisch-Seins« für die Tänzerinnen hinsichtlich ihrer eigenen Identität auf dem Spiel steht.

Schlussbemerkungen

Die Lied- und Tanzsequenzen im Hindi-Film eröffnen laut Gopal und Sen, durch diese Entkoppelbarkeit von der Handlung, einen Raum, in dem Identitäten anders performt werden können (Gopal & Sen, 2008). Für den Film bedeutet das, in Gopal und Sens Terminologie, dass die Charaktere eine Interiorität entwickeln können, die der Plot auf der Realitätsebene des Films eigentlich nicht zulässt (Gopal und Sen 2008, 152). Parallel dazu scheinen die Tanz- und Liedsequenzen in ihrer expansiven Exteriorität über den Film hinaus – auch für Frauen in Bayern – einen Raum für die Performance identitätsstiftender Aspekte zu schaffen, die das Skript ihres Alltags nicht zulässt. Allerdings geht es hier nicht – wie in den neueren Bollywood-Filmen – um eine moderne und globalisierte »Indianness«, die das »eigene« erweitert, sondern um eine romantisierte »Indianness«, die der »eigenen« Lebensrealität widerspricht. Der Raum ist hier also in der Distanz zum »Indisch-Sein« neu eröffnet. Wenn Gopal und Sen für den Film schreiben, »the song-dance is at liberty to perceive and to jubilantly announce the modern in all its contemporary glory« (Gopal und Sen 2008, 153), während die filmische Handlung oft die Bürde hat, zwischen Tradition und Moderne verhandeln zu müssen, dann geben die Lied- und Tanzsequenzen in der live Performance in Bayern in ihrer doppelten Abkoppelbarkeit (von der Realitätsebene des Filmes und der Realität in der die TänzerInnen leben) die Freiheit, eine imaginäre und romantisierte »Indianness« zu zelebrieren.

Der anfangs zitierte Fernsehbeitrag von *La Vita*, der mit dem Auftritt von Lamira Faro und ihren Schülerinnen endet, spricht zum Abschluss das Potential an, das Bollywood Tanz hat, Räume zur Aushandlung von

Identitäten zu schaffen. Denn, so der Sprecher des Beitrags, »[d]iese Lebensfreude wird in Zukunft übrigens auch in die Integrationsarbeit in Rosenheims Schulen einfließen« (*1001 Nacht in Bayern*, 2009). Zitiert wird der Verwaltungsdirektor der Stadt Rosenheim, Michael Keneder, in einem Interview über die Diversität und Notwendigkeit der Integrationsarbeit:

Wenn man hier die Möglichkeit bekommt, über die Frau Faro in Rosenheim auch mit Bollywood Kontakt zu bekommen, dann kann's eigentlich nichts schöneres geben. Und es steckt einfach an. [Das] muss ich schon sagen. Es steckt an. (*1001 Nacht in Bayern*, 2009).

Auch wenn es letztlich schwer scheint festzulegen, aus welchen »Realitäten« heraus die TänzerInnen Choreographien aus einem Film zitieren und als Bollywood-Tanz in eine »reale« Live-Performance rückübersetzen, wird doch eines deutlich: Egal ob diasporische TänzerInnen oder nicht-indische TänzerInnen, Bollywood Tänze zu interpretieren öffnet einen Raum zur Verhandlung von Identitäten. Und dies scheint auch in einer aktuellen sozialen Frage wie der Integrationsdebatte in Bayern ein attraktives Potential für Identitätsfragen und eine unerwartete Relevanz in einer multikulturellen Gesellschaft zu haben. Inwieweit die diversen Identitäten der Bollywood-Tänzerinnen in Bayern die Praxis beeinflussen, müsste zum Beispiel durch eine systematische Analyse der Heterogenität einer Gruppe wie *Bollymania* eingehender untersucht werden.

Der Fernsehbeitrag fasst auf alle Fälle zum Abschluss den Appeal des Bollywood-Tanzes zusammen und endet mit den Worten: »Kein Wunder, dass Bollywood ansteckt: Bollywood macht glücklich« (*1001 Nacht in Bayern*, 2009).

Literatur

- Brosius, Christiane (2006) Happy Ends und andere Krisen: Heimat und Familienglück im Spiegel Bollywoods. In Brosius, Christiane und Goel Urmila (Hsg.) *Masala.de. Menschen aus Südasien in Deutschland*. Heidelberg: Draupadi Verlag. pp. 69-97.
- Chakravorty, Pallabi (2010) Remixed Practice: Bollywood Dance and the Global Indian. In Chakravorty, Pallabi und Nilanjana Gupta (Hsg.) *Dance Matters: Performing India on Global and Local Stages*. New Delhi: Routledge. pp. 169-184.
- Fuchs, Bernhard. (2009) Schaufenster Bollywood: Kleidungsdiskurse im Film. In: Claus Tieber (Hg.): *Fokus Bollywood. Das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen* (= Filmwissenschaft, 5). Wien – Berlin: Lit Verlag. pp. 30-47.
- Gopal, Sangita and Biswarup Sen (2008) Inside and Out: Song and Dance in Bollywood Cinema. In Dudrah, Rajinder and Jigna Desai (Hsg.) *The Bollywood Reader*. Maidenhead, Berkshire, England ; New York : McGraw-Hill : Open University Press. pp. 147-157.
- Maira, Sunaina Marr (2002) *Desis in the House: Indian American Youth Culture in New York City*, Philadelphia: Temple University Press.
- Roy, Anjali Gera (2010) *Bhangra Moves: from Ludhiana to London and Beyond*, Surrey: Ashgate Publishing Ltd.
- Shay, Anthony and Barbara Sellers-Young (2003) Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism. In: *Dance Research Journal*, Vol. 35, Nr. 1 (Sommer 2003), pp. 13-37.
- Shresthova, Sangita (2. Februar 2012) Is It All About the Hips?: Sangita Shresthova on Bollywood Dance (Part Two). Interview mit Henry Jenkins. In Jenkins, Henry Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins.
http://henryjenkins.org/2012/02/is_it_all_about_the_hips_sangi_1.html
(Zugriff 14.11.2012).
- Shresthova, Sangita (2008) *Between Cinema and Performance: Globalizing Bollywood Dance*, Ph.D. Dissertation, University of California, Los Angeles.
- Shresthova, Sangita (2004) Swaying to an Indian Beat . . . Dola Goes My Diasporic Heart: Exploring Hindi Film Dance. In *Dance Research Journal*; Winter 2004, Vol. 36, Nr. 2. pp. 91-101.
- Tomas, Chris (2010) Die bayerische Burka. In *Süddeutsche Zeitung Magazin* Heft 38/2010. URL: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/34719>
(14.11.2012)

Filmmaterial

1001 in Bayern- *La Vita Lifestyle Magazin* (2009, 22. Januar) [Fernsehmagazin
Beitrag über Bollywood in Rosenheim]. München: Bayerischer Rundfunk.

Empfohlene Zitierweise

Chatterjee, Sandra: Back to Reality?: Rückübersetzungen filmischer Bollywood-Choreographien in bayerische Tanzgruppen. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 73-100, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p73-100>.

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.

Wie man durch die vierte Wand singt: Opernszenen im Musikerfilm

Tobias Plebuch und Moritz Panning (Berlin)

Musik kann im Spielfilm nicht nur zur Charakterisierung und Stimmungsuntermalung, sondern auch als Handlungsmotiv eingesetzt werden. Eine Möglichkeit hierfür bieten Bühnenszenen, welche die Funktion eines Spiels im Spiel übernehmen. Wie dies im Detail umgesetzt werden und sich auf die Spielfilmhandlung auswirken kann, ist die Fragestellung, welche in diesem Text am Beispiel dreier Musikerfilme aus den 1930er Jahren, AVE MARIA, MAYTIME und ROSE-MARIE, untersucht wird. Das musikalisch-szenische Ereignis des Spiels im Spiel wirkt hier auf den ersten Blick episodisch und degressiv, ist aber nicht so autonom wie die Bühneneinlagen anderer Film-Musicals, sondern korrespondiert (wenn auch nur latent) nach Art des Spielfilms mit der Haupthandlung. Unsere Leitfragen sind: Welche dramaturgischen Funktionen erfüllen eingebaute Opernszenen? Welche strukturellen und symbolischen Beziehungen bestehen zwischen den Handlungsebenen? Und insbesondere: Wie werden die verschiedenen Handlungsebenen musikalisch miteinander verknüpft?

Das »Spiel im Spiel«-Konzept

Zahlreiche Bühnenstücke des Sprechtheaters, der Oper, der Operette und des Balletts, doch auch Spielfilme und Filmmusicals enthalten mehr oder weniger ausgedehnte Episoden mit einer relativ eigenständigen

Nebenhandlung. Die Formen erstrecken sich vom allegorischen Tanz im französischen Hofballett bis zu ausgedehnten Szenen und ganzen Binnenstücken nach dem Prinzip des »Spiel im Spiel« bzw. »Theaters im Theater« (Schöpflin 1993). Im Folgenden wollen wir formale und dramaturgische Aspekte dieser Struktur anhand von Filmmusicals der 1930er Jahre erörtern und dabei insbesondere die Funktion der Musik untersuchen.

Das »Spiel im Spiel« lässt sich zunächst negativ definieren, d.h. von der Haupthandlung abgrenzen. Hierzu richtet man die klassizistische Dramentheorie quasi gegen sich selbst:¹ Das Binnenspiel stört die geschlossene Form, indem es eine dramatische Enklave errichtet, in der eine andere Einheit von Zeit, Ort und Handlung herrscht. Der Wechsel von Zeit und Ort allein – im offenen Drama ohnehin möglich und im Film mittels Montagen durchgängig gegeben – konstituiert aber noch kein Spiel im Spiel.² Erst wenn die episodische Nebenhandlung in sich geschlossen und nach außen hin abgegrenzt ist (bspw. als Bühnenstück im Film), kann sie als Spiel im Spiel gelten. Die sich dabei ergebende Figuren- und Interaktionsstruktur lässt sich wie folgt schematisieren:

¹ Aus der reichen Literatur zur Dramentheorie vgl. die systematische Einführung von Pfister 2001; zur Typologie und Funktion des Spiels im Spiel s. 299–307.

² Zu den Begriffen »offenes« und »geschlossenes Drama« vgl. Klotz 1960 und Pfister 2001.

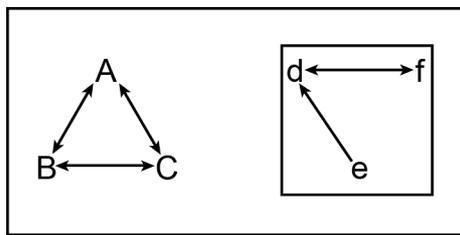


Abb. 1: Schema eines Beziehungsgefüges von Haupthandlung und Spiel im Spiel

In diesem Modell ähneln die Figuren A, B, C der Haupthandlung (äußerer Rahmen) und ihre Beziehung zueinander nicht den Figuren d, e, f des Spiels im Spiel (innerer Rahmen) und ihrer Interaktion. Klassizistische Dramen meiden derartige Konstruktionen, und die Theoretiker verwerfen sie ausdrücklich. Bereits Aristoteles nennt die episodische Form, in der ein Ereignis auf das andere, statt aus dem anderen, folgt, die schlechteste. Seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wendet man sich vom Regeldrama ab, spottet der Doktrin vom »heiligen Dreimal Eins« (Herder zit. n. Friedrich 1908, 55) und hält insbesondere die Einheit von Ort und Zeit für verzichtbar. Die Einheiten der Handlung jedoch, erklärt Birch 1847 in seiner *Dramatik*, sei »wesentlich nothwendig«:

Diese besteht nicht darin, daß nur eine Handlung vorkommt, sondern daß jede Thätigkeit der handelnden Personen auf die Haupthandlung, welche in die Katastrophe ausläuft, Bezug hat oder dazu dient, diese zu erklären und zu fördern. Das kann ganz gut geschehen in Nebenhandlungen, die im Drama der Erzählung vorzuziehen sind, aber sie dürfen nicht episodisch abschweifen und die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf Fremdes hinlenken, das er nachher aufgeben muß, um sich wieder der Haupthandlung zuzuwenden, die

unterdessen geruht hat, diese muß vielmehr fortgeführt werden auch in der Nebenhandlung, deren Gegenstand in jene eingreifen soll. (Birch 1847, 52)

Birchs Prinzip des organischen Dramas, das sich über Gustav Freytag bis zu Hollywoods »screenwriting gurus« verfolgen lässt, wird in vielen Musicals unterlaufen.³ Und diese Praxis führt zu genau den Konsequenzen, vor denen Birch warnt: Die episodischen Bühneneinlagen haben mit der Haupthandlung meist wenig oder gar nichts zu tun, sodass diese abwechselnd fortschreitet und zum Stillstand kommt und hinter den aufwändig inszenierten Spektakeln von Tanz- und Gesangsnummern gar weitgehend zurücktreten kann.⁴

Die Geschlossenheit und Selbstständigkeit derartiger Bühneneinlagen auf Kosten des Gesamtzusammenhangs ist von verschiedenen Autoren sogar als Gattungsmerkmal des Film-Musicals in den 1930er Jahren hervorgehoben worden (Feuer 1993, Rubin 1993, Joseph 2009). So merkt Joseph (2009, 150) an: »In this way the number exists as its own universe that literally stops the narrative of the film as a whole.« Wenn mehrere solcher »showstopper« vorkommen, tendiert das Musical zur »Aggregatform« (Rubin 1993). Die unmittelbaren Vorbilder hierfür sind Music Hall und Broadway Show – jedoch findet sich dieses Prinzip schon in der losen Folge von Entrées im Opéra-ballet des 17. Jahrhunderts. Musik und Tanz können

³ Birch verwendet (neben architektonischen Metaphern) ausdrücklich den Organismus als Sinnbild einer gelungenen Dramenstruktur: »Das Drama ist ein Organismus, eine Gliederung, die aus verschiedenen Theilen besteht, welche ineinander in einem Zusammenhange sind, den man nicht willkürlich aufheben kann, in dem aber die einzelnen Theile voneinander gesondert sind.« (Birch 1847, 41–42).

⁴ Als exemplarisch hierfür gelten etwa die Choreographien von Busby Berkeley in Film-Musicals der 1930er Jahre.

eine Form, die als traditionelles Sprech- und Handlungs-drama auseinanderfallen müsste, allerdings stabilisieren, etwa durch stufenweise Steigerung zu einem apothetischen Finale. Beide Arten des Musikfilms, die Spielfilm- und die Aggregatform, und ihre Übergänge koexistieren in den 1930er Jahren.⁵

Treten Charaktere des Dramas in einer Binnenhandlung erneut auf – aus Sicht der Haupthandlung in einer Rolle, aus Sicht des Filmpublikums in einer Doppelrolle –, so können sich beide Handlungsebenen in einer Zeichenrelation spiegeln. Harald Fricke bezeichnet einen solchen Zusammenhang als »gestufte Iteration« (Fricke 2000, 107). Häufig werden schon dadurch Konsequenzen in der Haupthandlung ausgelöst, dass das Binnenspiel vor einem fiktiven Publikum stattfindet. Es betrachtet die Binnenhandlung, kann hieraus reflexive Schlüsse für sein eigenes Handeln ziehen und ermöglicht es somit dem Filmpublikum, zugleich nicht nur den Fortgang der Haupthandlung zu beobachten, sondern auch Beobachtungen des fiktiven (diegetischen) Publikums zu beobachten.⁶ Das bekannteste Beispiel für eine solche Konstellation ist Shakespeares Hamlet: Erst die Reaktion des Königs Claudius auf »The Murder of Gonzago« lässt Hamlet die Forderung des väterlichen Geistes nach Rache in die Tat umsetzen. In der formalen Reflexion einer strukturellen Analogie ist also die performative einer werkimmanenten Interpretation angelegt, und erst so wird sie dramatisch sinnvoll.

⁵ Somit gilt auch hier, dass die einzelnen Gattungen und ihre Genese am ehesten im Rahmen eines Gattungssystems zu verstehen sind. Zur Idee des Gattungssystems s. Dahlhaus 1973.

⁶ Zur Tendenz der systemisch sich abschließenden Kunst, Beobachtungen in sich hineinzunehmen, s. Luhmann 1997.

Hamlet: »O good Horatio, I'll take the ghost's word for a thousand pounds. Didst perceive?«

Horatio: »Very well, my lord.«

Hamlet: »Upon the talk of poisoning?«

Horatio: »I did very well note him.«

Ausschlaggebend ist hierbei die Korrespondenz von Figuren und Beziehungsgefüge in Haupt- und Binnenhandlung. Wir verändern also unser Schema entsprechend einer Haupthandlung mit kongruentem Binnenspiel:

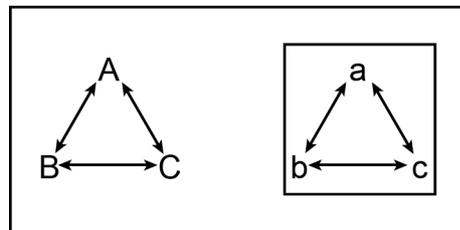


Abb. 2: Korrespondenz der Beziehungsgefüge von Haupthandlungs- und Binnenhandlungsfiguren

Die Figuren A, B und C treten hier in der Binnenhandlung als Darsteller der Figuren a, b und c auf, wobei auch deren Beziehungsmuster demjenigen der Haupthandlungsfiguren gleicht. Die Frage nach der dramaturgischen Funktion von Musik in einer solchen Konstellation liegt schon deswegen nahe, weil viele Musikerfilme (insbesondere Sängerfilme) Binnenspiele enthalten. Sie ergeben sich fast von selbst, da hier die Bühne oder das Varieté Schauplätze musikalischer Ereignisse sind und die Konventionen des Künstler-Spielfilms (Biopic) im Gegensatz zum Dokumentarfilm eine enge, spiegelbildliche Korrespondenz von Kunst und Leben geradezu

fordern. Verschachtelte Dramaturgien bieten hierbei Gelegenheiten für ein mehr oder weniger raffiniertes Spiel mit Zeichenrelationen. Wie dieses Spiel gestaltet sein kann, wollen wir nun anhand von drei Filmen erörtern, in denen Musik auf den Gang der Ereignisse einwirkt: AVE MARIA (D/I 1936, Johannes Riemann), ROSE-MARIE (USA 1936, Woodbridge S. Van Dyke) und MAYTIME (USA 1937, Robert Z. Leonard).

AVE MARIA

Das Binnenspiel in AVE MARIA ist eine Aufführung von Verdis *La Traviata*. Der Tenor Tino Dossi (Beniamino Gigli), der Held der Haupthandlung, tritt hier in der Rolle des Alfredo auf. Die Heldin der Haupthandlung ist die Chansonnette Claudette (Käthe von Nagy), welche die Operaufführung besucht. Die beiden Protagonisten stammen aus unterschiedlichen sozialen Milieus, welche vor allem musikalisch voneinander abgehoben werden. Tinos Welt ist die der Opern- und Konzertbühne, Claudettes hingegen diejenige der Pariser Nachtclubs. Die soziale und musikalische Kluft, welche Held und Heldin zu Beginn voneinander trennt, ist eine Gattungskonvention, die im Musikerfilm durch Montagen akzentuiert wird.⁷ Obwohl sie in einer manchmal abrupt zwischen den Lebenswelten springenden Doppelsexposition eingeführt werden, wird frühzeitig deutlich, dass beide füreinander bestimmt sind (»fated to be mated«). Die psychologisch motivierte Handlungskette – eine Forderung der

⁷ Für den Bereich der amerikanischen Film-Musicals bezeichnet Rick Altman diese Plot-Struktur als »dual focus narrative« (Altman 1987, 16–27); sie lässt sich aber auch in vielen europäischen Musikfilmen der 1930er bis 1960er Jahre finden.

Dramentheorie des 19. Jahrhunderts, der auch der »klassische« Spielfilm in der Regel folgt⁸ – wird im Musical oft zugunsten der Kontrastwirkung von *high brow* und *low brow*, Kunst und Unterhaltung, hoher und niedriger Gesellschaftsschicht aufgebrochen.

Die Exposition von AVE MARIA ist wie folgt inszeniert: Tino Dossi gibt in Paris ein Konzert mit Arien von Puccini und Verdi.⁹ Sein Freund und Manager begibt sich anschließend in ein Lokal, in welchem sich Claudette mit zwei Chansons (komponiert von Alois Melichar) als das weit offene »Herz von Paris« vorstellt und »Die große Liebe« besingt. Nach einem feucht-fröhlichen Abend mit Claudette und ihrem Vertrauten Michel, stiftet sie dieser dazu an, den Operntenor zu verführen, um an dessen Geld zu kommen.

Der Plan scheint zu gelingen: Nach wenigen Wochen feiert das ungleiche Sängerpaar während einer Italienreise Verlobung. Daraufhin erscheint Michel kurz vor der Hochzeit wieder und fordert von Claudette seinen Anteil. Diese weigert sich aber, ihn auszuzahlen, da sie sich inzwischen tatsächlich in Tino verliebt hat. Um dennoch auf seine Kosten zu kommen, setzt Michel Claudette unter Druck, weshalb sie beschließt Tino nach der Aufführung der *Traviata* zu verlassen, um ihn nicht weiter zu kompromittieren. Michel durchkreuzt ihre Pläne, indem er sich in der Pause in Tinos Garderobe begibt und diesen mit einem Foto, welches Claudettes

⁸ Als »klassische« Periode des amerikanischen Kinofilms (»Golden Age of Hollywood«) gilt der Zeitraum von den späten 1910er bis zu den frühen 1960er Jahren. Der Begriff impliziert stilistische Konventionen und ökonomische Grundlagen (Studio-System), die zum Teil auch für die europäische Filmindustrie gelten.

⁹ Es sind Rodolfos Arie »Che gelida manina« aus *La Bohème* und Manricos Cabaletta »De quella pira« aus *Il Trovatore*.

Doppelleben enthüllt, erpressen will, aber vom entrüsteten Tino hinausgeworfen wird. Dessen Zorn über die Intrige und die Unaufrichtigkeit seiner Verlobten färbt anschließend seinen Bühnenauftritt im 2. Akt der *Traviata*. Innerhalb der Binnenhandlung stellt Alfredo Violetta (Erna Berger) in der berühmten Skandalszene *coram publico* bloß, indem er der (vermeintlich) untreuen Kurtisane das Geld für ihre Liebesdienste vor die Füße wirft. In der Oper sinkt Violetta daraufhin ohnmächtig zu Boden, die Salongesellschaft reagiert empört, und Alfredo wird vom Baron Douphol zum Duell aufgefordert. Doch so weit kommt es im Film nicht. Stattdessen wird die Binnenhandlung verlassen und die Haupthandlung fortgeführt.

Das plötzliche Ende des Binnenspiels ist (wie auch in *Hamlet*) ein charakteristisches Merkmal der narrativ integrierten Form im Unterschied zur Reihungsform des Musicals. Es ist dramaturgisch zweckmäßig, da es den Gang der Haupthandlung vorantreibt: Claudette verfolgt das Bühnengeschehen aus der sicheren Distanz ihrer Loge – ein Ehrenplatz, den sie ihrer Beziehung zu Tino verdankt. Außer sich vor Empörung über Violettas Treulosigkeit ruft Alfredo auf der Bühne die Salongäste herbei: »Or tutti a me!« Mit dem Zeigefinger seine Empörung auf Violetta richtend fragt er ironisch: »Questa donna conoscete?«



Abb. 3 & 4: Claudette und Alfredo (alias Tino) während der *Traviata*-Aufführung

In dem Moment, als Alfredo seine wütende Klage über »tal femmina« vorbringt, weist sein Darsteller Tino an Violetta vorbei (Abb. 4); ein Reißschwenk folgt seiner Geste in Claudettes Loge. Während das Opernpublikum Tinos besonders überzeugende Interpretation des betrogenen Liebhabers genießt, wird Claudette von wachsender Unruhe gequält. Sie scheint zu spüren, dass des Sängers Fluch kein Spiel mehr ist: Alfredos Zorn auf Violetta ist Tinos Zorn auf Claudette; ihr Schrecken und Scham in der Loge spiegeln den Schrecken und Scham Violettas. Mehr noch: Per Schuss-Gegenschuss-Montage zwischen Tino und Claudette wird die Anklage Alfredos gegen Violetta für das Filmpublikum zur Anklage Tinos gegen Claudette. Als Tino/Alfredo den Hurenlohn auf die Bühnenbretter wirft, ringt Claudette nach Luft (Abb. 3), springt auf und verlässt das Opernhaus fluchtartig. Die empörten Rufe des Chores gellen ihr noch hinterher, als sie durch die Straßen davoneilt und in ihrer Konfusion vor ein Auto läuft. So durchbrechen Gestik, Mimik und Musik die vierte Wand der Opernbühne.

ROSE-MARIE

Die Tradition des Sängerfilms, eine Untergattung des Musikerfilms, reicht weit in die Stummfilmzeit zurück. Biopics realer und fiktiver Sänger erlebten aber nach allgemeiner Verbreitung des Tonfilms einen kräftigen Aufschwung. Im Januar 1936, sieben Monate vor AVE MARIA, kam ROSE-MARIE mit Jeanette MacDonald in der Titelrolle in die US-Kinos. MacDonald spezialisierte sich mit verschiedenen Partnern und großem Publikumserfolg auf dieses Genre, zu dem eingeschaltete Opernszenen

gehören wie Massenaufzüge zur Grand Opéra und Verkleidungs- und Verwechslungsszenen zur Opera buffa.

Wenige Minuten vor dem Schluss von ROSE-MARIE wird mit einer *Tosca*-Aufführung der dramatische Höhepunkt des Films erreicht – ein bemerkenswerter Effekt, denn die finale Katastrophe der Rahmenhandlung wird vom Spiel im Spiel reflektiert und verstärkt. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Opernsängerin Rose-Marie alias Marie de Flor (Jeanette MacDonald). Sie versucht, ihren flüchtigen Bruder (James Stewart) in Sicherheit zu bringen, der sich als Ausbrecher und Polizistenmörder in den kanadischen Wäldern versteckt. Unterwegs verliebt sie sich ausgerechnet in Bruce (Nelson Eddy), einen Sergeant der kanadischen Mounties, der ihren Bruder verfolgt und ihn dank ihrer unfreiwilligen Hilfe festnehmen kann. Nach diesem tragischen Handlungsumschlag muss die heimgekehrte Rose-Marie wieder auf die Bühne, und zwar als Tosca in Puccinis gleichnamiger Oper. Die Sängerin Jeanette MacDonald spielt also die Sängerin Rose-Marie, die in der Rolle der Sängerin Tosca auftritt, die ihren Geliebten Mario Cavaradossi vor der Hinrichtung zu retten versucht.¹⁰

Das Binnenspiel setzt direkt mit der *scena ultima* der *Tosca* ein: Tosca gibt Mario zu verstehen, dass sie mit dem Polizeichef Scarpia eine Scheinhinrichtung mit Platzpatronen vereinbart hat, damit das Paar sich heimlich aus dem Staub machen kann. Mario soll geschickt zusammenbrechen »come la Tosca in teatro«. Dass der Plan jedoch scheitern wird und es sich um ein »falsches Spiel« handelt, wissen alle, die die Oper kennen: das entsprechend vorgebildete Kinopublikum, das diegetische

¹⁰ Diese Schachtelkonstruktion deutet in Richtung einer »unendlichen Iteration« (Fricke 2000, 107). Sie ließe sich etwa durch eine Filmbiographie Jeanette MacDonalds fortsetzen, in der eine Sängerin die Sängerin spielt, welche eine Sängerin spielt, die eine Sängerin spielt.

Opernpublikum im Film, die Figuren in der Kulisse und die Sängerin Rose-Marie auf der Bühne. Nur die Binnenhandlungsfigur Tosca weiß es nicht und wartet in gespannter Nervosität, während sich das Exekutionskommando aufstellt. Als Mario nach der Salve zu Boden geht, reagiert sie mit triumphierender Geste: »Ecco un artista!« und wartet, bis die Soldaten abmarschiert sind. Doch dann kommt das böse Erwachen neben der Leiche Marios. Zur gleichen Zeit kehren die Soldaten zurück, weil sie den erstochenen Polizeichef gefunden haben und seine Mörderin verhaften wollen. Doch bevor Tosca sich aus Verzweiflung über die Brüstung der Engelsburg in die Tiefe stürzen kann, bricht ihre Darstellerin Rose-Marie auf offener Bühne zusammen.



Abb. 5: Rose-Marie als Tosca

Unmittelbar vor dem unerwarteten Ende des Binnenspiels, durch das (analog zu Tinos »fehlgeleitetem« Fingerzeig in AVE MARIA) die vierte Wand der Bühnenszene durchbrochen wird, blickt Rose-Marie irritiert umher, als suche sie nach jemandem auf dem Schnürboden, während sie als Tosca auf die vermeintlich gespielte Exekution wartet. Sie greift sich wie benommen an die Stirn und (wie Claudette in AVE MARIA) an die Kehle, als verginge ihr der Atem (Abb. 5), fängt sich wieder und setzt ihre Partie anscheinend zögerlich fort. Einige der Haupthandlungsfiguren (der Dirigent, Rose-Maries Vertraute hinter der Bühne und das Opernpublikum) reagieren irritiert:

Eine Dame im Publikum: »What's the matter?«

Ihr Sitznachbar: »I don't know ... She seems to be ill.«

Tatsächlich aber singt Rose-Marie ihre Partie nur mit geringfügigen Abweichungen von Puccinis Notentext. Die wichtigste und als Auslöser für Rose-Maries Irritation entscheidende Änderung ist eine zusätzliche Tenor-Stimme, die für den Film in die *Tosca*-Partitur eingefügt wurde und allem Anschein nach nur von Rose-Marie wahrgenommen wird. Neun Mal singt der unsichtbare Tenor ein Motiv, welches dem Filmpublikum bereits als *Indian Love-Call* bekannt ist. In der Haupthandlung ist dieses Erinnerungsmotiv dem Liebespaar Rose-Marie – Bruce zugeordnet. Rudolf Friml und Herbert P. Stothart, die das Broadway-Musical ROSE-MARIE (1924) komponierten und 1936 für MGM auch die Musik der Verfilmung einrichteten, brachten das Kunststück zustande, zwei verschiedene präexistierende Werke nach Art eines Quodlibets zu kombinieren, denn der *Indian Love-Call* ist dem Bühnenmusical entnommen, die *Tosca*-Szene aber,

die im Bühnenmusical fehlt, wurde eigens für den Film von Wilhelm (William) von Wymetal inszeniert.

Tenor

Orchester

pp

Ooh!

p

D^7_2 D^7 3 T_3 3

Notenbsp. 1: Indian Love-Call im Bühnenmusical ROSE-MARIE (New York: Harms, 1924)

Tenor

Orch.

ppp

$\text{♩} = 52$

perendosi-

D D^7_9 D D^7_9 D^4 3

"What's the matter?" — "I don't know. She seems to be ill."

Notenbsp. 2: Einarbeitung des *Indian Love-Call* in Puccinis *Tosca* im Film ROSE-MARIE

Kurz gesagt: Die *Tosca*-Szene in der Filmversion von ROSE-MARIE (und mit ihr die Identität der Protagonistin auf der Bühne) ist ambivalent wie ein Kippbild. Die Kommentare im Publikum und hinter der Bühne legen eine falsche Spur, denn Rose-Marie spielt ihre Rolle nicht schlecht. Sie hält sich gesanglich an Puccinis Partitur. Die Doppeldeutigkeit der Blicke und Gesten liegt in der Strukturähnlichkeit von Haupt- und Binnenhandlung begründet: Sie können ebenso Ausdruck von Toscas sorgenvoller Unruhe wie von Rose-Maries Verwirrung über ihre obsessive Halluzination sein.

MAYTIME

Unser drittes Beispiel ist MAYTIME, eine Filmbearbeitung des gleichnamigen Bühnen-Musicals von Sigmund Romberg. Hier ist die eigentliche Haupthandlung von einer kurzen Rahmenhandlung eingeschlossen, welche jedoch nur als Aufhänger und zur moralischen Deutung der Erzählung dient. Daher findet sie in den vorliegenden Ausführungen keine Beachtung. Ein halbes Jahr nach der Premiere von ROSE-MARIE begannen die Dreharbeiten zu MAYTIME, und das Studio (MGM) hielt offenkundig an seinem Erfolgsrezept für die »Singing Sweethearts« fest: Erneut treten MacDonald und Eddy in den Hauptrollen eines Sängerpaares auf, sie als Opernstar und er als der sympathische Bursche mit goldener Kehle. Wieder arrangierte Herbert Stothart die Musik für den Film, und wieder inszenierte William von Wymetal eine *Tosca*-Szene (dieses Mal aus dem 2. Akt), die aber in der Endfassung durch das Finale einer fiktiven russischen Oper namens »Czaritza«¹¹ ersetzt wurde. Es

¹¹ Szenenfotos der verworfenen *Tosca*-Szene sind abgedruckt in Rich 2001. Das Finale

fällt als Binnenspiel schon aufgrund seiner Dauer von elf Minuten stark ins Gewicht, wird dramaturgisch aber erst dadurch wirksam, dass es die Katastrophe der Haupthandlung auslöst.

Die Exposition stellt sich wie folgt dar: Die junge Sängerin Marcia Morney (Jeanette MacDonald) demonstriert ihre Kunstfertigkeit am Hof von Louis Napoleon mit Léo Delibes' *Chanson espagnole* und Jean Robert Planquettes *Le Regiment de Sambre et Meuse*. Aufgrund dieses Auftritts beschließt der italienische Komponist Trentini, für die Sängerin eine Oper mit russischem Sujet (die »Czaritza«) zu schreiben. Am selben Abend begegnet Marcia zufällig dem jungen Draufgänger Paul (Nelson Eddy), der in einer Pariser Kneipe Spottlieder auf korpulente, stimmungsgewaltige Operndiven zum Besten gibt. Nach einer kurzen Romanze heiratet sie jedoch aus Dankbarkeit ihren Manager Nicolai (John Barrymore) und verliert Paul aus den Augen. Nach einem Zeitsprung von wenigen Jahren, in denen Marcias Karriere einen rasanten Verlauf nimmt, begegnen sich Marcia und Paul zufällig als Hauptdarsteller einer Aufführung der »Czaritza« an der New Yorker Metropolitan Opera wieder.

Die Sprengkraft dieses Binnenspiels liegt darin, dass der vorgesehene Bühnenkuss zu lange dauert¹²: Nicht nur Zarin und Rebell, sondern auch ihre beiden Darsteller sind verliebt. Wie in ROSE-MARIE löst die

aus Trentinis »Czaritza« ist ein abenteuerlich montiertes und textiertes Pastiche aus Tschaikowskis *Sinfonie Nr. 5* e-Moll op. 64 von Herbert Stothart. Passagen aus ihrem ersten, zweiten und vierten Satz werden für die Nachricht vom Tod des Zaren, die Krönung der Zarentochter, den Auftritt und die Verurteilung des gefangenen Rebellen, die Liebesszene mit der verzweifelten Thronfolgerin und die gewaltsame Trennung des Paares arrangiert. Die Instrumentierung zeigt deutliche Anklänge an Mussorgski (vor allem *Boris Godunoff*, Akt 4, Szene 2).

¹² Angeblich ermahnte die Filmzensur das Studio »to reduce physical contact« in dieser Szene.

Entgleisung der Sänger Irritationen aus, welche die Kamera als Beobachtungen (»reaction shots«) protokolliert: ein irritiert blickender Dirigent (Abb. 6), besorgte Vertrauenspersonen und ein Ehemann mit finsterer Miene in der Kulisse.



Abb. 6: Der Dirigent der »Czaritza«

Sobald der Doppelsinn der Opernszene erkannt ist, spiegelt diese nicht mehr nur die Rahmenhandlung wider, sondern gibt dem Verlauf der Haupthandlung die entscheidende Wendung. Denn erst das Spiel im Spiel offenbart den Haupthandlungsfiguren ihre Beziehungskrise und führt so zur Peripetie.

Auch hier wird die Eingrenzung des Binnenspiels aus Sicht des aufmerksamen Beobachters porös: »Tonight you surpassed even yourself. They're referring to it as a living emotion«, kommentiert der Ehemann sarkastisch Marcias Leistung nach der Aufführung. Marcia leugnet ihre wahren Gefühle nicht und bittet um Scheidung. Nicolai willigt zwar ein, begibt sich aber mit geladener Pistole durch die verschneite Winternacht zu seinem Rivalen, während die Szene mit musikalischen Motiven aus der »Czaritza« unterlegt wird. In diesem Moment scheint es kaum bestimmbar, ob die Musik eine meta-diegetische Reminiszenz der Opernaufführung, also eine Erinnerung Nicolais ist oder quasi kommentierend seinen Plan verrät oder darauf vorbereitet, dass Paul am Klavier daheim Szenen aus der »Czaritza« nachspielt. Der fatalistische Ton der Tschaikowski-Motive dringt so oder so in die Haupthandlung ein, als würde die Musik Nicolai zu seiner Bluttat antreiben. Die Bedeutung der Motive changiert mit ihrer Funktion. Nicolai erreicht und unterbricht Paul am Klavier genau in dem Moment, in welchem das Duett zuvor auf der Bühne in einem seligen »Je t'aime!« kulminierte. Die Logik des Dramas legt nahe, dass Paul genau für diesen Moment büßen muss.

Fazit

In allen drei hier besprochenen Filmen entsteht der zentrale Konflikt in einer Dreiecksbeziehung zwischen einer Frau und zwei Männern. Jedes Mal befindet sich die Protagonistin A/a in einer festen Bindung zu B/b und knüpft daneben eine zweite, weniger stabile zu C/c. Einem der beiden Männer fällt hierbei die Funktion des Antagonisten zu, so dass zwischen B/b und C/c eine Konkurrenz-Beziehung entsteht. Alle hier diskutierten

Binnenspiele bilden zwar eine neue, doch eben fragmentarische Einheit von Ort, Zeit und Handlung.¹³ Zur besseren Darstellung der Kongruenz der Beziehungsgefüge von Haupt- und Binnenhandlungsfiguren, soll das Strukturschema wie folgt angepasst werden:

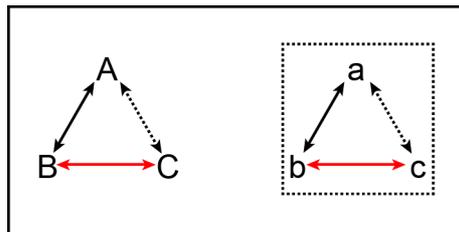


Abb. 7: Kongruenz der Beziehungskonflikte im Spiel im Spiel

Die ursprüngliche und stabile Beziehung zwischen A und B wird hierbei als durchgehender schwarzer Doppelpfeil dargestellt. Die neue, instabile Beziehung $A \leftrightarrow C$ wird als durchbrochener und die resultierende antagonistische Beziehung $B \leftrightarrow C$ als durchgehender roter Doppelpfeil dargestellt.

In allen hier behandelten Filmen sind es die personale Identität von Haupthandlungs- und Binnenhandlungsfiguren ($A=a$, $B=b$, $C=c$) und die Ähnlichkeit der Figurenkonstellation, die dazu führen, dass, in Birchs Worten, der Gegenstand der Binnen- in die Haupthandlung eingreifen kann:

¹³ Am Rande bemerken wir, dass sich der Ereignischarakter von Musik mit performativen Störungen vom kleinen Lapsus bis zum grandiosen Scheitern sehr gut verträgt, was der merkwürdige Nachruhm musikalischer Debakel von Paganinis zerspringenden Saiten bis zu etlichen Uraufführungs-Skandalen und Elvis' Lachanfall in »Are you lonesome tonight?« bezeugt.

Die Abgrenzung beider wird durch relativ geringfügige Veränderungen der theatralischen Darstellung in der Binnenhandlung porös: eine schiefe Geste in AVE MARIA, eine leicht gestörte Performanz in ROSE-MARIE und in MAYTIME. Dass diese Abweichungen ihre dramaturgische Wirkung entfalten können, beruht auf der Erwartung eines geschlossenen Spiels im Spiel, wie es aus der Aggregatform des Musicals vertraut ist, von der iterativen »Schachtel-Dramaturgie« aber konterkariert wird. Zwar haben die Bühneneinlagen einen klar markierten Anfang; durch den jähen Handlungsabbruch sowie die musikalisch und gestisch artikulierten Bezüge zur Haupthandlung wird die Binnenform aber entgrenzt.

Haben wir die Binnenhandlungen bisher relativ isoliert schematisiert, so ist nun zu fragen, wie sie sich in den gesamten Handlungsverlauf einfügen und vor allem, welche Funktion dabei der Filmmusik zukommt. Hierzu ist das Struktur-Schema zu einem Prozess-Schema zu erweitern:

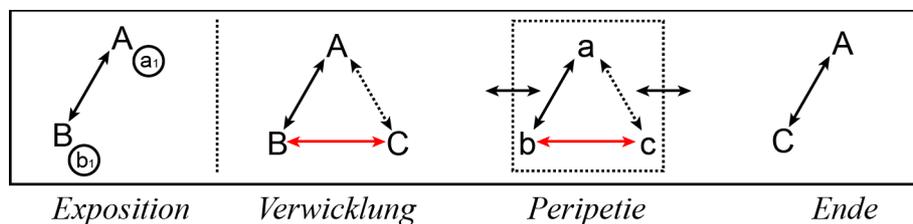


Abb. 8: Einbettung des Spiels im Spiel und Änderung der Beziehungsgefüge im filmischen Gesamtverlauf

In allen drei Filmen – die hier beispielhaft für viele Musikerfilme mit Binnenspielen stehen – haben die füreinander bestimmten Protagonisten eigene Expositions-Szenen (a1), (b1), die musikalisch kontrastieren und nach Art einer Auftrittsarie oder gar als ein kleines Spiel im Spiel gestaltet

sind. All diese frühen Szenen sind stabil und unproblematisch. Nur die Exposition-Szenen in MAYTIME tragen direkt zum Handlungsablauf bei. Grundsätzlich besteht die Funktion dieser Szenen lediglich darin, Held und Heldin jeweils für sich in ihrem Milieu musikalisch zu charakterisieren. Die Zeitstruktur ähnelt also dem »stop and go« der Opera seria mit retardierenden Arien und vorantreibenden Rezitativen, obgleich der Wechsel im Musical weniger regelmäßig erfolgt. Erst nach der (Doppel-)Exposition kommt es zur konfliktreichen Dreiecksbeziehung.

Entscheidend ist, dass das späte, doppelbödige, »poröse« Spiel im Spiel eine plötzliche Erkenntnis und Peripetie auslöst, welche (entsprechend der Iterationsform) mit einem tragischen Höhepunkt der Binnenhandlung zusammenfällt: Toscas Schrecken an der Leiche Marios (ROSE-MARIE), die Umarmung und Trennung der Liebenden in »Czaritza« (MAYTIME), Violettas Demütigung in *La Traviata* (AVE MARIA). So kommt es kurz vor dem Ende der Haupthandlung zum doppelten Moment der Wahrheit in theatralischer Drastik.

Gegen Ende der drei Filmhandlungen zeigt sich eine weitere Gemeinsamkeit: Die triadische, also problematische Beziehung wird durch Eliminierung einer der beiden männlichen Figuren auf eine dyadische reduziert und so die Lösung des Konflikts herbeigeführt: In ROSE-MARIE verschwindet der Bruder, in AVE MARIA der intrigante Michel, und in MAYTIME wird Paul erschossen. Der eigentlich tragische Verlauf der Haupthandlung schließt in allen drei Filmen mit einem kurzen *lieto fine*, das die grobe Nahtstelle nicht einmal zu verbergen sucht.

Andererseits ist die Schlüsselstellung des späten, krisenhaften Binnenspiels daraus ersichtlich, dass ohne dieses der Gang der Haupthandlung nicht

plausibel wäre: Es setzt die Motivationskette der Haupthandlung in Richtung auf einen tragischen Höhepunkt fort, an den sich das Happy-End entsprechend der Gattungskonvention anschließt («Musical« ist die Verkürzung von »musical Comedy«). Der Musik kommt in dieser Konstruktion nicht nur eine illustrierende, sondern eine dramaturgisch entscheidende Funktion zu: Sie trägt wie ein Bote Elemente der Binnenhandlung in die Haupthandlung (oder im Fall von ROSE-MARIE ein Motiv der Haupt- in die Binnenhandlung) symbolhaft hinein. Dabei bewirkt die Ähnlichkeit der Handlungsebenen natürlich eine Überhöhung: Die große Opernszene ist Echo und Spiegelbild der Haupthandlung. In diesen Grenzüberschreitungen wirkt die Musik als »transdiegetisches« Bindeglied zwischen Haupt- und Binnenhandlung.¹⁴ Wird sie zuerst diegetisch eingeführt (der *Love-Call* in ROSE-MARIE, die Opernmusik in AVE MARIA und MAYTIME), so kehrt sie auf einer anderen Handlungsebene als meta-diegetische oder non-diegetische wieder (Rose-Maries Halluzination während der *Tosca*-Aufführung, Nachklänge aus *La Traviata* zur Flucht von Claudette und aus »Czaritza« zu Pauls Mordgedanken).

Auch der Rückgriff auf Repertoire-Werke ist zweckmäßig in der iterativen Dramenstruktur: Sie geben dem Filmpublikum deutliche Fingerzeige, weil sie keine neuen Symbole schaffen, sondern auf bekannte zurückgreifen. (In MAYTIME sind dies trotz der fiktiven »Czaritza« der Tschaikowskis Musik oft zugeschriebene fatalistische Ton und der stereotype Opernkonflikt Liebe versus Staatsräson.)

¹⁴ Mit »transdiegetisch« bezeichnen wir nicht eine Position der Musik in der Erzählstruktur, sondern ihre Fähigkeit von einem narratologischen Ort zum anderen zu gleiten. Zum Begriff im Bezug auf Licht im Film s. bspw. Noll Brinckmann 2007, 86.

Das hier gegebene Modell beansprucht keine allgemeine Verbindlichkeit, da Rezepte dieser Art sowohl zu guten als auch zu schlechten Analysen taugen. Es soll lediglich auf Zusammenhänge in vielen Musikerfilmen hinweisen, die nicht in jedem Fall auf den ersten Blick zu erkennen sind:

1. Unproblematische, mitunter fast zu glatt wirkende Auftrittsnummern oder kleinere Binnenspiele in der Exposition stellen einerseits die Hauptfiguren vor und wecken andererseits beim Filmpublikum Erwartungen, die vom späteren, größeren und instabilen Binnenspiel, das die Haupthandlungskrise widerspiegelt, jedoch absichtlich nicht eingelöst werden.

2. Musik kann sowohl von außen in die Binnenhandlung eindringen (ROSE-MARIE) als auch von hier in die Haupthandlung hinüberwechseln (MAYTIME und AVE MARIA). Sie kann, wie Dialog, Mimik und Gestik, in ihrer Ambivalenz die Relativität von Beobachtungsperspektiven offenbaren, d. h. die Beobachtung von Beobachtungen auslösen.

3. Das Aufführungsereignis des späten, krisenhaften Spiels im Spiel kann durch kleine oder größere Entgleisungen an Bedeutung gewinnen. Das Binnenspiel als Spiegelbild der Haupthandlung bricht an seinen Unebenheiten und Sprüngen auf, wenn die vierte Wand fällt. So wird auch der Begriff der Inszenierung in der Aufführung einer Binnenhandlung ambivalent, denn ihre Entgleisungen sind Inszenierungen von kippenden Inszenierungen.

4. Das späte, krisenhafte Binnenspiel potenziert¹⁵ die Haupthandlung unter anderen Vorzeichen und führt den Schlüsselmoment der Erkenntnis herbei,

¹⁵ Die verschiedenen Spielarten des reflektierenden Binnenspiels – gleichartige, paradoxe, rekursive und unendliche Iteration – werden in der Literaturwissenschaft im Anschluss an Friedrich Schlegel unter dem Begriff der *Potenzierung* zusammengefasst. Vgl. Fricke 2000, 107f.

die Aristoteles für besonders gelungen hält, »wenn sie mit der Peripetie zusammenfällt« (Aristoteles 1961, 39). In ROSE-MARIE (und dies gilt *mutatis mutandis* auch für die anderen beiden Filmmusicals) erkennt Tosca sich als betrogene Betrügerin, das Opernpublikum die Entgleisung der Darstellerin aus ihrer Bühnenrolle und das Filmpublikum die Bedeutung der Binnenhandlung als Parabel der Haupthandlung. Das Spiel im Spiel kann somit zum musikalisch-szenischen Ereignis werden, indem es fast schlagartig Erkenntnisse auf verschiedenen Reflexionsstufen (Binnenspielfiguren, Haupthandlungsfiguren und Filmpublikum) auslöst.

Literatur

- Altman, Rick (1987): *The American Film Musical*. Bloomington u. a.: Indiana University Press.
- Aristoteles (1961): *Poetik*. Übers. v. Olof Gigon. Stuttgart: Reclam.
- Birch, Christian (1847): *Dramatik oder Darstellung der Bühnenkunst*. Stuttgart: Verlags-Bureau.
- Brinckmann, Christine N. (2007): Diegetisches und nondiegetisches Licht. In: *Montage AV* 16, 2, S. 71–91.
- Dahlhaus, Carl (1973): Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. In: *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*, Bd. VI, S. 377–433.
- Feuer, Jane (1993): *The Hollywood Musical*. 2. Aufl. Bloomington u. a.: Indiana University Press.
- Fricke, Harald (2000): *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*. München: Beck.
- Friedrich, Theodor (1908): *Die »Anmerkungen übers Theater« des Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz*. Leipzig: Voigtländer.
- Joseph, Rachel (2009): *Screened Stages. Representations of the Theatre Within Cinema*. Phil. Diss., Stanford University. Ann Arbor: UMI.
- Klotz, Volker (1960): *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Hanser.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*. 11. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Pfister, Manfred (2001): *Das Drama.. Theorie und Analyse*. München: Fink.
- Rich, Sharon (2001): *Nelson Eddy: The Opera Years*. New York: Bell Harbour Press.
- Rubin, Martin (1993): *Showstoppers. Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*. New York: Columbia University Press.
- Schöpflin, Karin (1993): *Theater im Theater. Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel*. Frankfurt am Main: Lang.

Empfohlene Zitierweise

Plebuch, Tobias und Panning, Moritz: Wie man durch die vierte Wand singt: Opernszenen im Musikerfilm. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 101-127, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p101-127>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

»Quintessentially German«? Der deutsche Musik- und Schlagerfilm nach 1945

Irene Kletschke (Berlin)

Was ist eigentlich mit dem deutschen Musikfilm nach 1945 passiert? Recherchiert man in den Bibliothekskatalogen nach Literatur zu den Stichwörtern »Musikfilm« und »deutsch«, entsteht der Eindruck, dass nach 1945 dieses Genre in deutschen Produktionen keine Rolle mehr gespielt hat. Die Publikationen beschäftigen sich mit dem Musikfilm der frühen Tonfilmzeit (Hagener und Hans 1999, Uhlenbrok 2010), mit dem Revuefilm im Nationalsozialismus (Belach 1979) oder enden mit dem Zweiten Weltkrieg als Zäsur in der deutschen Filmgeschichte (Wedel 2007). Den filmwissenschaftlichen Untersuchungen gegenüber stehen zahlreiche deutschsprachige Filme der Nachkriegszeit, die samt ihrer Schauspieler und Musik bis heute bekannt sind: Angefangen bei Klassikern wie WENN DER WEISSE FLIEDER WIEDER BLÜHT (BRD 1953, Hans Deppe) mit Magda Schneider und Willy Fritsch oder LIEBE, TANZ UND 1000 SCHLAGER (BRD 1955, Paul Martin) mit Catharina Valente und Peter Alexander über WENN DIE CONNY MIT DEM PETER (BRD 1958, Fritz Umgelter) mit Conny Froeboess und Peter Krause bis hin zu jüngeren Werken wie GIB GAS – ICH WILL SPASS (BRD 1983, Wolfgang Büld) und COMEDIAN HARMONISTS (BRD 1997, Joseph Vilsmaier) wird in diesen Spielfilmen ausgiebig gesungen und musiziert.

Folgt man der Definition von Wedel, dass unter Musikfilm – in Anlehnung an Rick Altmans Definition des amerikanischen Filmmusicals – ein

narratives Genre mit einer *Mindestlänge* von einer Stunde Laufzeit verstanden werden [soll], innerhalb derer die *wiederholte musikalische Nummer* mit *diegetisch verankertem Gesang* ein *signifikantes Verhältnis* zwischen *filmischer Narration* und *musikalischem Diskurs* etabliert (Wedel 2007, S. 23),¹

dann gehören die aufgeführten Filme zum Genre Musikfilm. Eine Untersuchung dieser Filme als Musikfilme und ihrer Rolle in der deutschen Filmgeschichte nach 1945 ist bisher jedoch weitgehend ausgeblieben. Der Grund für diese akademische Missachtung mag in erster Linie darin liegen, dass die meisten dieser Filme gemeinhin als »Schlagerfilme« bezeichnet werden und damit zu einem wenig geachteten Format gehören.² Dieser Aufsatz will hinterfragen, ob sich der deutsche Musikfilm nach 1945 tatsächlich auf den Schlagerfilm reduzieren lässt, und wo die Gründe dafür liegen, dass Musik- und Schlagerfilm häufig gleichgesetzt werden. Der Schwerpunkt liegt hierbei auf den 1950er und frühen 1960er Jahren. Von der Vielzahl der Filme, die bis heute als Musikfilme gelten, konnten für diesen Aufsatz nur eine kleine Auswahl gesehen und noch weniger Filme exemplarisch erwähnt werden. Als Rechtfertigung sei vorausgestellt, dass diese Zeilen in erster Linie Appell und im glücklichsten Fall Auftakt sein wollen, dem deutschen Musikfilm auch nach 1945 – ohne eine Reduzierung auf das Stichwort Schlagerfilm – Aufmerksamkeit zu schenken.

¹ Ob die Einschränkung auf Gesang richtig ist oder ob nicht besser von »diegetisch verankerter musikalischer Performance« gesprochen werden sollte, sei in diesem Zusammenhang offen gelassen.

² Die Formate, die unter dem Genre Musikfilm zusammengefasst werden können, sind zahlreich: Filmoper, Opernfilm, Opernverfilmung, Operettenfilm, Tonfilm-Operette, Operettenverfilmung, Sängerfilme, Revuefilme, Kabarettfilme und musikalische Komödien sind nur einige Beispiele, die Wedel als »wichtigste Spielarten« der Zeit bis 1945 typologisch vorstellt (Wedel 2007, S. 57f).

Während der deutsche Musikfilm in der Literatur nach 1945 nicht zu existieren scheint, gibt es einige wenige Publikationen zum deutschen Schlagerfilm.³ In ihnen wird die Geschichte des Schlagerfilms – meist in lexikalischer Form oder anhand von Einzelanalysen – auch über das Jahr 1945 hinweg erzählt, ohne jedoch den Kontext eines übergeordneten und international bestehenden Genres Musikfilm zu suchen oder zwischen Schlager-, Revuefilm, Tonfilm-Operette oder auch Jazz-Film⁴ zu unterscheiden: Filme wie DIE DREI VON DER TANKSTELLE (D 1930 Wilhelm Thiele), DER BLAUE ENGEL (D 1930, Josef von Sternberg) und Produktionen mit dem Traumpaar des deutschen Films Lilian Harvey und Willy Fritsch (z.B. LIEBESWALZER, D 1930, Wilhelm Thiele; DER KONGRESS TANZT, D 1931, Erik Charell) wurden rückblickend zu Schlagerfilmen, weil ihre Lieder (u.a. *Ein Freund, ein guter Freund, Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt, Das gibt's nur einmal*) erfolgreich waren und damit zu Schlagern wurden. Vorausgegangen waren diesen Filmen die »Goldenen Jahre« des Schlagers in den 1920er Jahren, als Radio und Schallplatte zum Erfolg der Lieder beitrugen, und – neben den Operetten – für viele Filme eine sprudelnde Quelle an populären Liedern bildeten. Nachdem zahlreiche Künstler nach 1933 wegen ihrer jüdischen Abstammung Berufsverbot bekamen und im besten Falle emigrieren konnten, mussten für den deutschen Musikfilm nicht-jüdische Komponisten, Autoren und Darsteller gefunden werden: Johannes Heesters und Marikka Röck wurden zum neuen Traumpaar des deutschen Films, Zarah Leander zu »einer der Lieblinge Goebbels« (Port le roi 1998, S. 31) und zum bestbezahlten weiblichen Filmstar im Dritten Reich. Bis heute beliebt sind

³ Siehe u.a. Hobsch (1998), Grabowsky und Lücke (2010), Schulz (2012).

⁴ Zum swingenden Heimatfilm siehe Hoffmann (2002).

auch die Durchhalte-Schlager des Zweiten Weltkriegs, wie z.B. Heinz Rühmanns *Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern* aus PARADIES DER JUNGGESELLEN (D 1939, Kurt Hoffmann) und Zarah Leanders *Davon geht die Welt nicht unter* aus DIE GROSSE LIEBE (D 1942, Rolf Hansen).⁵ Aus dem Jahr 1942 stammen auch die Filme WIR MACHEN MUSIK (D 1942, Helmut Käutner), in dem – im Kampf zwischen E- und U-Musik – schließlich der Schlager über die ernste Oper obsiegt, und DIE GROSSE FREIHEIT NR. 7 (D 1943/44, Helmut Käutner) mit Hans Albers. Als Beispiel, dass »nach jahrelangem Verbot unter dem Naziregime wieder internationale Rhythmen wie Jazz und Swing Einzug in die deutsche Schlagerlandschaft« halten (Hobsch 1998, S. 17), gilt der von Margot Hielscher gesungene Titelsong des Films HALLO, FRÄULEIN (D 1949, Rudolf Jugert).⁶ In den 1950er und 1960er Jahren – der Boomphase des deutschen Schlagerfilms – entstanden die Filme der Stars, die bis heute wohl am ehesten mit dem Stichwort »Schlagerfilm« verbunden sind: Peter Alexander, Caterina Valente, Heidi Brühl, Cornelia Froboess, Rex Gildo, Gitte Haenning, Peter Kraus, Freddy Quinn. Auffallend neben der »ausgeprägte[n] Personalisierung dieses Liedtyps« (Wicke 1998, Sp. 1068) ist die Xenophilie gegenüber ausländischen Schlagerstars, wie sie bereits in den Musikfilmen der Nazizeit mit Johannes Heesters, Marikka Röck und Zarah Leander herrschte. Auch in der DDR entstanden in den 1960er und 1970er Jahren einige legendäre Musikfilme, u.a. mit den Schlagerstars Manfred Krug, Frank Schöbel und Chris Doerk (z.B. AUF DER SONNENSEITE, DDR 1961, Ralf Kirsten; HEISSER SOMMER, DDR 1967,

⁵ Den letztgenannten Schlager hatte Goebbels im Rahmen eines Wettbewerbs in Auftrag gegeben.

⁶ Siehe dazu auch Guido Heldt (2006).

Joachim Hasler; SOLO SUNNY, DDR 1979, Konrad Wolf). Die 1970er Jahre gelten schließlich als Krisenzeit des westdeutschen Schlagerfilms, in denen bekannte Größen wie Heintje, Roy Black oder Rudi Carrell »mit ihren Filmen an frühere Erfolge des Genres nicht mehr annähernd anknüpfen« konnten (Grabowsky und Lücke 2010, S. 50). Mit der *Neuen Deutschen Welle* kamen Anfang der 1980er Jahre Filme wie GIB GAS – ICH WILL SPASS (BRD 1983, Wolfgang Bürd) oder DREI GEGEN DREI (BRD 1985, Dominik Graf) auf. Als neue Formate des Schlagerfilms werden gelegentlich auch LILI MARLEEN (BRD 1980, Rainer Werner Fassbinder), PIRATENSENDER POWERPLAY (BRD 1982, Siggie Götz), der FORMEL-EINS-FILM (BRD 1985, Wolfgang Büld), LINIE 1 (BRD 1987, Reinhard Hauff) oder auch BANDITS (BRD 1997, Katja von Garnier) und COMEDIAN HARMONISTS (BRD 1997, Joseph Vilsmaier) angeführt, außerdem die Komödien mit Guido Horn, Helge Schneider und Dieter Thomas Kuhn.

Wie diese kurze Übersicht zeigt, werden sowohl musikalisch als auch ästhetisch sehr heterogene Filme als Schlagerfilm bezeichnet: Teils übernimmt der Schlager im Filmtitel die Funktion, die Zugehörigkeit zum Schlagerfilm zu behaupten, teilweise sorgen die Besetzung mit Schlagerstars oder der Filmvorspann dafür, den Film als Schlagerfilm zu etikettieren, gelegentlich führt der Erfolg der Filmlieder im Nachhinein dazu, den Film später als Schlagerfilm einzuordnen, manchmal handelt es sich um einen biographischen Film über historische Personen des populären Musiklebens. Ebenso vielfältig wird in diesen Filmen die Frage beantwortet, was ein »Schlager« überhaupt sei. Zwar herrscht Einigkeit darüber, dass es sich beim Schlager um Vokalmusik handelt,⁷ doch darüber hinaus ist die

⁷ Eine frühe Verwendung des Begriffs diente dazu, den Erfolg z.B. des Straußschen *Donauwalzers* zu benennen.

verwendete Musik sehr unterschiedlich: Operettenmelodien, Lieder der 1920/30er Jahre («Revue-« und «Kabarett-Schlager«), Jazz, volkstümliche Musik, einfache und sentimentale Melodien («Schlager«), deutscher Rock and Roll oder Neue Deutsche Welle. Mit Ausnahme der englischsprachigen Songtexte im Film BANDITS ist ihnen allen gemein, dass es sich sowohl um populäre als auch deutschsprachige Musik handelt.⁸

Damit orientiert sich die Auswahl dieser Musik für «Schlagerfilme» erstens daran, dass sich der Begriff «Schlager» – ähnlich wie «Evergreen«, «Klassiker» oder «Hit» – auf den Erfolg eines Lieds oder einer Nummer beziehen kann.⁹ Die Etikettierung als Schlagerfilm behauptet die Popularität der Filme. Viel wichtiger als die vermeintliche Popularität der Musik jedoch ist, dass über das Stichwort «Schlager» zweitens erklärt wird, dass es sich um ein spezifisch deutsches Genre handelt.¹⁰ Trotz allen internationalen Einflusses, der die in den Filmen als «Schlager» verwendete Musik prägte, gilt der Schlager bis heute als «quintessentially German» (Larkey 2002, S. 235). Aus der Annahme, dass es sich bei populärer deutscher Vokalmusik um Schlagermusik handeln muss,¹¹ folgt der Rückschluss, dass jeder

⁸ Eine «Grenzziehung um die Gattung entlang eindeutig definierter musikalischer Kriterien» lässt sich heutzutage «kaum noch vornehmen, reicht das Spektrum von den rap-orientierten *Fantastischen Vier* (u.a. *Die Da?*, 1992) über die rockbeeinflussten Produktionen etwa von *Lucilectric* (u.a. *Mädchen*, 1994) bis hin zu Nonsens-Songs der *Prinzen* (u.a. *Alles nur geklaut*, 1994).« Wicke 1998, Sp. 1069.

⁹ Zwar ordnen wir auch erfolglose Lieder dem Schlager als Gattung zu, doch auch diese Lieder gehören zur Gattung des »für die kommerziellen Erfolgsstrategien unterworfenen Form des populären Liedes.« Vgl. Wicke 1998, Sp. 1064.

¹⁰ Wechselt man beim Artikel «Schlager» auf Wikipedia die Sprachen, landet man nicht bei «Chanson», «Song» oder «Canzone» («Lied»), sondern bei »le« oder »lo Schlager« oder »Schlager music«.

¹¹ Die Musik von *Rammstein* würde man allerdings weniger als Schlager bezeichnen. Würde man den deutschen Musikfilm nach 1945 untersuchen, wäre es spannend, ob auch Musikfilme mit Rock, Blasmusik, Oper, Neuer Musik etc. existieren.

deutsche Musikfilm natürlich ein Schlagerfilm sei. Doch während diese Einordnung heutzutage eher zum üblen Leumund der Gattung führt, stellte in der Nachkriegszeit beispielsweise ein Film wie WENN DER WEISSE FLIEDER WIEDER BLÜHT (BRD 1953, Hans Deppe)¹² den Schlager als international geschätztes Exportgut dar. In diesem Film legt der Schlagersänger Bill Perry alias Willy Forster eine Weltkarriere als Sänger hin, nachdem er nach einem Streit mit seiner Ehefrau seine hessische Heimatstadt Wiesbaden verlassen hat. Mühelos singt er seine Schlager in der jeweiligen Landessprache fremder Weltstädte und passt sie musikalisch an den »Sound« des Landes an. Der deutsche Schlager ist Anfang der 1950er Jahre Kosmopolit, der – so wenigstens der Tenor des Filmes – weltweit gehört wird.¹³ Der Anker für diesen musikalischen Erfolg bleibt jedoch das heimische Wiesbaden, das mit seiner im Krieg weitgehend unzerstörten Architektur, den eleganten Modesalons und modernen Revuen Paris, London, Chicago, Rom und Madrid in nichts nachsteht.

Ein genauerer Blick auf die Verquickung von Musik-/Schlagerfilm und deutscher Identität in der Nachkriegszeit ist lohnend,¹⁴ denn ähnlich wie der Heimatfilm bot er seinen Zuschauern eine Möglichkeit, an einem positiven Bild von Deutschland festzuhalten. Hierin mag auch ein Grund dafür liegen, dass der Schlagerfilm – wenn überhaupt – nicht als Musikfilm, sondern vielmehr als Unterform des Heimatfilms behandelt wird. Nachdem nach Kriegsende der Anteil der Musikfilme an der deutschen Filmproduktion so

¹² Der Filmtitel ist einem Lied des Komponisten Franz Doelle von 1928 entlehnt, das bereits zu dieser Zeit zum Erfolg und damit zum Schlager geworden war.

¹³ Nicht von ungefähr zeigt die letzte Einstellung des Films das abhebende Flugzeug, mit dem Bill Perry alias Willy Forster seine Musik wieder in die weite Welt trägt.

¹⁴ Siehe dazu auch Mendivil 2008.

niedrig wie nie seit Beginn des Tonfilms war, stieg er Ende der 1940er Jahre und Beginn der 1950er Jahre wieder stark an.¹⁵ Die US-amerikanischen Filme, die von 1945 bis 1948 häufig als Pflicht und nur in Originalsprache in den Kinos gesehen werden konnten,¹⁶ waren bei der deutschen Bevölkerung auf wenig Gegenliebe gestoßen: »The interwar fascination with American culture faded once it became associated with the unilateral policies of military occupation.« (Fehrenbach 1995, S. 61f) Die Übergabe der Kontrollbefugnis an die nach amerikanischem Vorbild errichtete *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK)* im September 1949 waren Teil der Bemühungen, eine deutsche Filmindustrie in den westlichen Besatzungszonen¹⁷ aufzubauen und dezentral zu ordnen. Nach den »Trümmerfilmen« der 1940er Jahre und dem Skandal um *DIE SÜNDERIN* (BRD 1951, Willi Forst) sorgten deutsche »Heimatfilme« für eine stabile Einnahmequelle im deutschen Kino:

Fully one-fifth of all German productions were devoted to this genre, which celebrated the beauty of the German landscape, featured close-knit communities and townfolk in traditional dress, and contained the requisite festival celebrating local traditions from an unproblematic – and unmarred – past. (Fehrenbach 1995, S. 146)

¹⁵ Vgl. Wedel 2007, S. 26.

¹⁶ In den Besatzungszonen bildete das Filmwesen bekanntermaßen ein wichtiges Instrument der Alliierten, die deutsche Bevölkerung mit den NS-Verbrechen zu konfrontieren und im Sinne einer Demokratie »umzuerziehen«.

¹⁷ Die wichtigen Studios Babelsberg und Johannisthal befanden sich in der Sowjetischen Besatzungszone. Die Bavaria-Film war während der NS-Zeit zur *Ufa-Film GmbH (UFI)* mit Sitz in Berlin zusammengelegt worden und hatte an Bedeutung verloren.

Während der Heimatfilm sich über ländliche Kulisse und bodenständige Figuren zum deutschen Genre mythisierte, setzte der Schlagerfilm auf die Musik. Im Unterschied zur häufig melodramatischen Handlung des Heimatfilms ist die Haltung der Filme der 1950er Jahre wie die ihrer Musik grundsätzlich optimistisch:

In the 1950s, the Schlager reflected the optimism of the *Wirtschaftswunder* (economic miracle) in Germany by featuring lyrics that sentimentalized the *Heimat* (native land), expressed the wish to travel to exotic places (Italy, the South Seas, or the American West), and extirpated unpleasant thoughts of the Nazi Past.« (Larkey 2002, S. 235)

Nachdem am 5. Mai 1955 der alliierte Besatzungsstatus aufgehoben wurde und die 1949 gegründete Bundesrepublik eigenständig wurde, feiert auch der Musikfilm dieses neue Selbstbewusstsein – und zwar mit einer gehörigen Portion Selbstironie. »Damit haben Sie kein Glück in der Bundesrepublik« spielt eine Blaskapelle in LIEBE, TANZ UND 1000 SCHLAGER (BRD 1955, Paul Martin).¹⁸ Sie wird im großen Finale auf die Bühne eines großen, ausverkauften Stadions umgeleitet, während die eigentliche Band leicht verspätet auf einem alliierten Panzer einfährt. Ansonsten sind in diesem einfallsreichen Musikfilm internationale musikalische Einflüsse hochwillkommen: So stammt die bunte Künstlertruppe, die mit ihrem Star Peter Alexander (Peter Alexander) als

¹⁸ Im Film singt Peter Alexander etwas früher bereits dieses Lied mit Text. Hier stoßen Jimmy aus den USA und Pedro aus Ecuador mit Swing und Mambo auf wenig Gegenliebe, denn: »Damit haben Sie kein Glück in der Bundesrepublik / wir tanzen lieber Tango bei zärtlicher Musik / drum wird aus jedem Stück in der Bundesrepublik / wenn man es ganz genau besieht ein Tango-Lied.«

Osterhagen und seine Solisten u.a. vor Alpenkulisse und die meiste Zeit unter freiem Himmel auftritt, aus aller Herren Länder. Die kleine Caterina (Caterina Valente) ist die 19-jährige Tochter eines italienischen Autohändlers, die schwarzen, steppenden Jazzmusiker kommen aus den USA, Bill Ramsey ist ebenfalls mit von der Partie. In seiner musikalischen Vielfalt,¹⁹ den choreographierten Tanz- und Musikszenen und einer lustigen Handlung hat der Film wenig mit dem Negativbild gemein, das landläufig mit dem Schlagerfilm verbunden wird.

Hatte in den Nachkriegsjahren kulturelle Integrität vielen Deutschen als Voraussetzung nationaler Souveränität gegolten,²⁰ wandten sich viele Teenager der noch sehr jungen Bundesrepublik einer entschärften US-amerikanischen Jugendkultur als Leitkultur zu.²¹ So bauten die Schauspieler und Sänger Peter Krause und – nach dem frühen Erfolg von »Pack die Badehose ein« (1951) – Conny Froboess ihre Karrieren auf deutschen Cover-Versionen amerikanischer Rock-and-Roll-Hits auf.²² Nachdem Elvis Presley seine Hüften im Western LOVE ME TENDER (USA 1956, Robert D.

¹⁹ Im Film gibt es auch eine Szene, in der Peter und Caterina ausgelassen Rock and Roll tanzen und die laut Wikipedia mit dem Hinweis auf »westliche Exzesse« für die Ausstrahlung in der DDR gestrichen werden musste. http://de.wikipedia.org/wiki/Liebe,_Tanz_und_1000_Schlager (17.10.2012)

²⁰ »After 1945, cultural integrity struck many Germans as a crucial prerequisite for regaining national sovereignty.« Fehrenbach 1995, S. 6. Für die besondere Stellung der Musik siehe Applegate und Potter (2002).

²¹ Man bedenke, dass z.B. aus dem Jahr 1955 Filme wie EAST OF EDEN (USA 1955, Elia Kazan), REBEL WITHOUT A CAUSE (USA 1955, Nicholas Ray) und BLACKBOARD JUNGLE (USA, Richard Brooks) mit dem Song *Rock around the clock* stammen.

²² Die deutschsprachigen Adepten amerikanischer Musik waren noch für eine ganze Weile beliebter als ihre Vorbilder – erst nach 1976 überwogen in den Charts englischsprachige Titel. Besonders beliebt waren jedoch ausländische Stars, die mit fremdem Zungenschlag die deutschsprachigen Lieder sangen: Bill Ramsey, Gitte Haenning, Heintje, Gus Backkus etc.

Webb) schwang und in JAILHOUSE ROCK (USA 1957, Richard Thorpe) im Gefängnis rockte, fanden sich in WENN DIE CONNY MIT DEM PETER (BRD 1958, Fritz Umgelter) nun Rock'n'Roll, Karohemd, Petticoat, Waschbrett und die englische Sprache im deutschen Landschulheim wieder. Der als »Teenager-Schlager« verschriene deutsche Cover-Rock löste Unbehagen sowohl bei progressiven wie konservativen Landsleuten aus, da dieser deutsche Rock and Roll weder eigenständig noch genuin deutsch war:

Many German observers of the rock and roll scene of the 1950s tend to look down upon their compatriots for having been exploited by the Schlager industry to attract youth dissatisfied with the prudishness and conservatism of the *Wirtschaftswunder* era. Rock and roll was one of the first forms of Anglo-American music to ›conquer‹ Germany after the mid-1950s and reinforce a ›quasi-colonial relationship‹ between (West) Germany and the United States. (Larkey 2002, S. 237)

Dass Musik und deutsche/deutschsprachige Identität²³ im Schlagerfilm in einem besonderen Spannungsverhältnis stehen, fällt auch in späteren Filmen wie z.B. IM SCHWARZEN RÖSSL (Österreich 1961, Franz Antel) oder FREDDY UND DAS LIED DER SÜDSEE (BRD 1962, Werner Jacobs) auf. Während bisher internationale Stars und Einflüsse als künstlerische Bereicherung aufgenommen wurden, werden sie hier zur ausgestellten – häufig klamaukigen – Attraktion, die der eigenen »schönen« Musik gegenübersteht. Dabei entsteht eine Art Hierarchie des Fremden: Während

²³ Angesichts zahlreicher österreichischer Produktionen und Stars wie z.B. Peter Alexander und Freddy Quinn wäre eine Untersuchung lohnend, welche Rolle dies hinsichtlich einer kulturellen/musikalischen Identität im Verhältnis von Deutschland und Österreich spielt.

die vermeintlich kosmopolitischen Akzente u.a. von Bill Ramsey, Gitte Haenning, Heintje und Gus Backus gerne gehört werden, dienen die südlichen Gefilde – angefangen beim Mittelmeer über Asien, Südamerika und Afrika – vor allem als exotische Kulisse für musikalische Darbietungen und einfache Handlungen. Die Filme spielen nun häufig nicht mehr im Bühnenmilieu, wodurch klassischerweise Gesang und Tanz im Musikfilm motiviert werden können, sondern sind im weitesten Sinne – teilweise rassistische – »Touristenfilme.«²⁴ Dieses »Motiv der Abwehr« z.B. gegenüber den afroamerikanischen Einflüssen des Jazz (Hoffmann 2002, S. 262) ist auch in den Filmen der 1950er Jahre »vielfach konstitutiv«, dennoch dienten verschiedene musikalische Stile zumindest noch der Abwechslung bei den musikalischen Darbietungen, wie sie traditionell auch in den Revuefilmen geboten wurde.

Wenn Björk eine deutsche Sängerin wäre, würde dann womöglich ein Film wie *DANCER IN THE DARK* (Dänemark 2000, Lars von Trier) als Schlagerfilm gelten? Wie dargestellt ist die Bezeichnung »Schlagerfilm« für zahlreiche Musikfilme irreführend, da weder eine einheitliche Definition von Schlager zugrunde liegt, noch sich ein zusammengehörender Korpus an Filmen festlegen lässt. Der Begriff verhindert außerdem, dass die Filme im Kontext anderer Traditionen gesehen werden, wie z.B. des amerikanischen Filmmusicals, des deutschen Musikfilms vor 1945 oder der Operette, oder dass die Rolle der Musik in diesen Filmen ernsthaft untersucht wird. Auch sorgsam choreographierte Tanz- oder Aufführungsszenen wurden unter dieser Perspektive bisher vernachlässigt. Dass die Bezeichnung »Schlagerfilm« genutzt wird, ist vor allem darin begründet, dass es sich um Filme handelt, die deutschsprachige Populärmusik verwenden – das

²⁴ Zitiert nach Hoffmann 2002, S. 263.

Unbehagen, einen Film wie BANDITS als Schlagerfilm zu bezeichnen, zeugt davon. Gleichzeitig offenbart der schlechte Ruf des Schlagerfilms auch das zwiespältige Verhältnis, das die Deutschen zu ihrer Populär-/Volksmusik haben. Während im Bereich der »klassischen« Musik die Wörter »Deutsch« und »Musik« Applegate und Potter zufolge mit Leichtigkeit zu einem einzigen Konzept verschmelzen (»the words ›German‹ and ›music‹ merge so easily into a single concept«, Applegate und Potter 2002, S. 1), bleibt es ein Rätsel, wer die Schlager- und Volksmusiksendungen zur besten Sendezeit eigentlich sieht bzw. sich öffentlich dazu bekennt. Die Krise des Schlagerfilms in den 1970er Jahren, als die Musikshows und -darbietungen ins Fernsehen und später ins Internet abwanderten, der »Imageverfall der Gattung [Schlager] als bieder, belanglos, konservativ und reaktionär« (Wicke 1998, Sp. 1068) sowie der Fokus auf ein globales Musikgeschäft suggerieren ein scheinbares Ende des deutschen Musikfilms. Diese Hypothese verhindert jedoch nicht nur den Blick auf neue Formate, die sich entwickelt haben, sondern blockiert auch filmische Vorhaben, die zu einem Revival des Musikfilms in Deutschland führen könnten.

Literatur

- Applegate, Celia und Potter, Pamela (2002) *Music and German National Identity*, Chicago and London: University of Chicago Press.
- Belach, Helga (Hg.) (1979) *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*, München: Carl Hanser Verlag.
- Fehrenbach, Heide (1995), *Cinema In Democratizing Germany: Reconstructing National Identity After Hitler*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Grabowsky, Ingo und Lücke, Martin (Hg.) (2010) *Schlager. Eine musikalische Zeitreise von A bis Z*, Erlangen: Edition Spielbein.
- Hagener, Malte und Hans, Jan (Hg.) (1999) *Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928-1938*, München: edition text + kritik.
- Heldt, Guido (2006) Hallo Fräulein. Amerikanische Populärmusik im westdeutschen Nachkriegsfilm. In: Riethmüller, Albrecht (Hg.), *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 199-220.
- Hobsch, Manfred (1998) *Liebe, Tanz und 1000 Schlagerfilme. Ein illustriertes Lexikon – mit allen Kinohits des deutschen Schlagerfilms von 1930 bis heute*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Hoffmann, Bernd (2002) Liebe, Jazz und Übermut. Der swingende Heimatfilm der 1950er Jahre. In: Phleps, Thomas (Hg.) *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften heute*. (= Beiträge zur Populärmusikforschung 29/30). Karben: Coda, S. 259-286.
- Larkey, Edward (2002) Postwar German Popular Music: Americanization, the Cold War, and the Post-Nazi Heimat. In: Applegate, Celia und Potter, Pamela (2002) *Music and German National Identity*, Chicago and London: University of Chicago Press, S. 234-250.
- Port le roi, André (1998) *Schlager lügen nicht. Deutsche Schlager und Politik in ihrer Zeit*. Essen: Klartext Verlag.
- Mendivil, Julio (2008) *Ein musikalisches Stück Heimat: ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*, Bielefeld: Transcript-Verl.
- Schulz, Daniela (2012) *Wenn die Musik spielt...Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre*, Bielefeld: transcript.
- Uhlenbrok, Katja (Hg.) (2010) *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922 - 1937*, München: edition text + kritik.

Wedel, Michael (2007) *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914-1945*, München: edition text + kritik.

Wicke, Peter (1998): Schlager. In: Blume, Friedrich; Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Band 8. 2. neubearbeitete Ausgabe, Kassel: Bärenreiter u.a., Sp. 1063-1070.

Empfohlene Zitierweise

Kletschke, Irene: »Quintessentially German«? Der deutsche Musik- und Schlagerfilm nach 1945. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 128-143, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p128-143>.

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.

»Strauss uncredited«? *Salomes* Echo in Billy Wilders SUNSET BOULEVARD

Janina Müller (Berlin)

1. Einleitung

Auf ihrem Streifzug durch Geschichte und Genres der (Film-)Musik kreuzt Franz Waxmans Partitur zu Billy Wilders SUNSET BOULEVARD (USA 1950) neben J. S. Bach, Jazz, Stummfilm, Horror, Western und *Film noir* ein Werk der klassischen Moderne, das im Europa der Jahrhundertwende für Furore sorgte. Während der Bezug zu Oscar Wildes *Salome* aus kulturhistorischer Perspektive ausführlich thematisiert wurde (vgl. Brown 2004, 1216ff.), geistert Strauss' musikalische Zutat zu Wilders zynischem Hollywoodedepos als *fait accompli* durch Forschungs- und Fanliteratur. Ein Vergleich der zahlreichen verstreuten Bemerkungen und Hinweise offenbart jedoch einen Grad an Beliebigkeit, der Fragen aufwirft. Billy Wilder selbst hatte nach Auskunft seines Biographen Ed Sikov (1998) den »Tanz der Sieben Schleier« während der Proben zur Finalszene verwendet, um Gloria Swanson für ihren legendären salomanischen Auftritt in die richtige Stimmung zu versetzen (Vgl. Sikov 1998, 300), eine musikalische Leihgabe, die in der IMDB als »uncredited« gelistet wird.¹ Christopher Palmer (1990, 104ff.) sieht das exotistische Kolorit, das Norma Demonds Figur charakterisiert, durch ihr geplantes Comeback in der Rolle der Salome motiviert und weist auf einige Szenen hin, in denen Triller prominent hervortreten ohne Strauss als historisches Vorbild anzuführen. Ein anderer

¹ <http://www.imdb.com/title/tt0043014/soundtrack> (aufgerufen am 05.08.2013).

Autor hingegen hört über die Triller großzügig hinweg, will aber folgende Zitate erkannt haben:

The score, by Franz Waxman, is full of allusions to Strauss's *Salome*; for instance, when William Holden looks up to see Swanson silhouetted in a window, the soundtrack quotes the opera's opening, in which the love-struck Narraboth is gazing at Salome. And at the movie's end, when Norma descends her palatial staircase, the music moves rapidly from a tango (evoking 1920s Hollywood) to a generalized exoticism, and finally to a quotation of the brutal chords with which Strauss accompanies Salome's death, chords, that end both the opera and the film. (Hamberlin 2006, 690)

Mervyn Cooke wiederum sieht das kompositorische Vorbild zwar durchschimmern, jedoch nicht in Form von Zitaten:

The obsessiveness at the heart of the film is captured by certain techniques familiar from earlier Waxman scores (e.g. pedal points and repeated timpani pulsations), but a major new feature is the use throughout of graphically neurotic instrumental trills inspired by the ghoulish music for Salome's thirsting for the severed head of John the Baptist in Strauss's opera; the Dance of the Seven Veils from *Salome* provided Waxman with a model for Norma's final demented performance in front of the news cameras, for which he composed a climactic distortion of a sultry habanera previously associated with her hedonism. (Cooke 2004, 101)

Cookes Annahme, dass Waxman sich am »Tanz der Sieben Schleier« orientiert habe, hat bis dato keinen Widerspruch herausgefordert, obwohl der Zusammenhang zwischen einer dekomponierten Habanera und Strauss' formal mehrteiliger und motivisch durchgebildeter Tanzeinlage, die den Orient aufs Parkett des Wiener Walzers entführt, mehr assoziativ als

strukturell verankert scheint. Wie genau die Modellfunktion zu verstehen ist, die Cooke vorschwebt, bleibt – sofern es überhaupt sinnvoll ist, von einer solchen auszugehen – unklar. Umgekehrt spricht Cooke im Falle der Triller von Inspiration, akzentuiert die kreative Eigenleistung Waxmans also dort, wo dieser sich die dramatische Signatur seines Vorgängers recht unverblümt zu eigen macht. In beiden Werken erfüllen Trillerketten eine leitmotivische Funktion, die durch eine spezifische klang sinnliche Qualität kommuniziert und eng mit der mentalen bzw. psychischen Disposition der jeweiligen Protagonistin verknüpft ist. Das heißt nicht, dass Waxman ein Leitmotiv aus *Salome* zitiert. Was uns in SUNSET BOULEVARD wiederbegegnet, ist eine musikdramatische Anleihe, kein semantisches Versatzstück, in dem das abgeschlagene Haupt eines Propheten aufblitzt.

Damit sind einige lose Fäden zwischen beiden Texten geknüpft, die fortgesponnen werden können. Dazu wenig geeignet scheint der Zitatbegriff: In Waxmans Partitur findet sich – vom Sonderstatus der Trillerketten einmal abgesehen – keine einzige wörtliche Zitation aus *Salome*. Und für die orientalistische Klangpalette an sich müssen wir Strauss nicht bemühen. Wie also manifestiert sich die Nähe zwischen Musikdrama und Film, wenn sie nicht bloß anekdotischer Natur ist, und durch welches ästhetische, dramatische oder dramaturgische Kalkül ist sie motiviert? Kommen wir noch einmal auf Cookes Gedanken der Modellfunktion zurück und lassen den »Tanz der Sieben Schleier« dabei vorerst unberücksichtigt. In der Tat zeigt sich die dramatische Anlage des Finales von SUNSET BOULEVARD der von *Salome* verwandt: Beide steuern auf eine Klimax hin, die als inneres Ereignis konzipiert ist und die Gefühls- bzw. Vorstellungswelt der weiblichen Hauptfigur in Schiefelage zu den außenstehenden Figuren und dem Publikum selbst geraten lässt. Um den Bezug auf Strauss zu verstehen, genügt es dabei nicht, einzelne Parameter

wie Harmonik, Instrumentation und insbesondere die Trillerketten für sich zu beleuchten. Erst die Frage nach ihrem wechselseitigen Zusammenspiel innerhalb jener psychologischen Dramaturgie, die Waxman in *Salome* vorgeprägt findet, verspricht die Analyse in die richtige Bahn zu lenken. Dass es sich hierbei um keine direkte Verpflanzung von einem medialen Kontext in einen anderen handelt, ist evident. Daher gilt es, neben bestimmten Berührungspunkten die Unterschiede nicht zu vernachlässigen, die nicht zuletzt durch die filmmusikalischen Konventionen des klassischen Erzählkinos bestimmt sind und die Eigenständigkeit beider Werke erkennen lassen.

2. Das »Prelude«: Stimme aus dem Jenseits

Ein Komponist und vier Arrangeure (Leonid Raab, George Parrish, Leo Shuken und Sid Cutner) arbeiteten zwischen Sommer und Winter 1949 – parallel zum laufenden Produktionsprozess, der aufgrund notwendiger Retakes und hinzugekommener Szenen erst im Januar 1950 zum Abschluss kam – an der klanglichen Physiognomie von SUNSET BOULEVARD. Der Großteil der Cues entstand in Zusammenarbeit zwischen Waxman und Raab, der wichtige musikalische Bausteine wie das »Prelude«, »Norma Desmond« und ihr »Comeback« orchestrierte und als einziger der vier Arrangeure noch bis Anfang Dezember beschäftigt war. 16 weitere Cues wurden von Parrish im August und September bearbeitet und einige wenige besorgte das Duo Cutner und Shuken, darunter die Honky-Tonk-Einlage zu Normas »The Old Bathing Beauty«-Aufführung. Die früheste Datierung²

² Im Special Collections Research Center an der University of Syracuse finden sich

weist der Cue »Norma Desmond« auf (13. August 1949), dicht gefolgt von der ersten Fassung des »Prelude« mit der Szene im Leichenschauhaus,³ die nach den spöttischen Reaktionen des Preview-Publikums verworfen wurde (vgl. hierzu Sikov 1998, 301). Wilder drehte daraufhin eine neue Sequenz, in der er den Leichenwagen durch ein Polizeikommando ersetzte, das zum Schauplatz des Verbrechens eilt. Eine leicht abgewandelte und gekürzte Version des »Prelude« datiert im Autograph Raabs auf den 12. November 1949. Interessanterweise findet sie jedoch keine Verwendung im Film. Was wir hören ist die »Original Course [sic!] Version«⁴. Der entsprechende Part fiel der Schere zum Opfer.

Nach einem gravitatisch akzentuierten d-Moll-Dreiklang hebt das »Prelude« mit schnellen Tonrepetitionen auf dem Grundton an, die an Schuberts *Erlkönig* denken lassen. Holz- und Blechbläser schmettern drei durch Pauke und kleine Trommel akzentuierte Achtel es, e und d dagegen. Waxman heißt uns willkommen auf einer der berühmt-berüchtigsten Straßen der amerikanischen Filmindustrie. In wenigen Takten ist ihre fieberhafte Psychologie gebannt, in der sinnbildhaft die existenzielle Rastlosigkeit der von Wilder portraitierten Charaktere aufscheint: Norma Desmond (Gloria Swanson), eine vergessene Stummfilmdiva, die dem Traum des ewigen Starseins verfällt; Max von Mayerling (Erich von Stroheim), der seine Regisseurkarriere opferte, um als devoter Butler ein Theater der Illusionen zu inszenieren; Joe Gillis (William Holden), ein erfolgloser Drehbuchautor auf der Suche nach dem schnellen Profit und die junge, ambitionierte Betty

Autographe einiger Orchestrierungen Leonid Raabs und eine Dirigierpartitur.

³ Abgesehen vom »Paramount Don't Want Me Blues« von Evans und Livingston, der bereits am 4. Mai 1949 vorlag.

⁴ Diese Fassung ist in Syracuse nur als Autograph der Orchestrierung Raabs erhalten.

Schaefer (Nancy Olson), die es hinter den Kulissen bis ganz nach oben schaffen will. Zu den melodischen und rhythmischen Motiven, die der erste Abschnitt des »Prelude« bis zur Ankunft der Mordkommission vorstellt, gehören die doppelpointierte Bläserfanfare, die parallelen Quint-/Sextläufe in den Holzbläsern und eine synkopierte Repetitionsfigur, die meist scharf dissonant in ein harmonisch oszillierendes Umfeld platziert ist (Abb. 1). Norma Desmonds Motiv klingt kurz in den Violinen an, jedoch ohne seinen charakteristisch zeitfremden Charme zu entfalten.

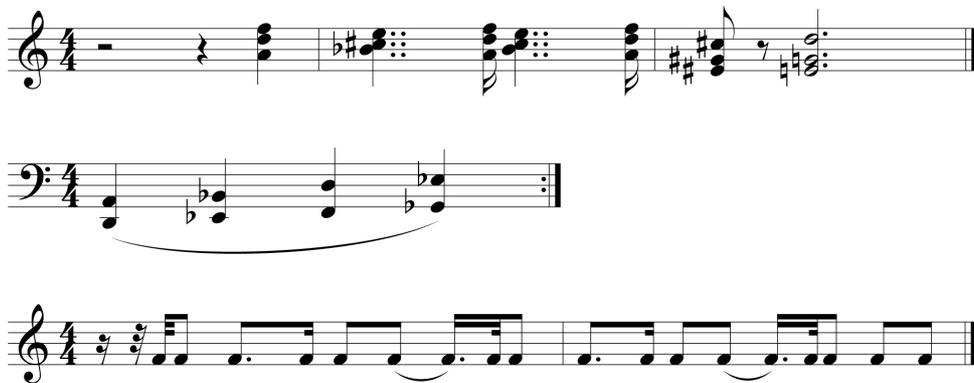


Abbildung 1: »Prelude«, Motive a, b und c

Jener frenetische Puls des »Prelude« bildet ein zyklisches Element der Erzählung. Seine erste Wiederkehr, in der die Motive gedrängt und das Tempo beschleunigt werden, fällt mit der Fluchtepisode zusammen, die Joes schicksalhafte Wende in die Einfahrt einer scheinbar verlassenen Villa am Sunset Boulevard einleitet. Eine Variante erklingt in der Montagesequenz von Normas Beauty-Marathon, durch den sie sich für ihre vermeintliche Rückkehr ins Studio rüstet. Sie kombiniert Motiv c mit der Tonrepetition (als Oktavtremolo im Klavier) und leitet anschließend in einen gehetzten

Lauf der Solovioline, der in der zweiten, nicht verwendeten Fassung des »Prelude« antizipiert werden sollte. Bettys Fahrt zur Villa lässt wiederum Motiv c auftreten, dieses Mal jedoch mit einer Umkehrung von Motiv b, die als ostinate Begleitung figuriert. Der Kreis schließt sich mit der letzten Zitation des »Prelude«, die Joes versuchten Ausbruch aus seinem goldenen Käfig begleitet. Der Charakter der Motive a und b hat sich gewandelt, der Puls verlangsamt. Stumpf und monoton dröhnen die Schläge der Pauke zu Motiv b, wenn Norma in einer letzten verzweifelten Geste ihren Revolver hervorholt.

Wir wissen, was folgt, denn der zweite Teil des »Prelude« hat es vorweggenommen. Seine szenische Einleitung markiert der Schwenk auf Joe Gillis' Leiche, zu dem ein Triller der Klarinette geheimnisvoll aufflackert. »You see, the body of a young man was found floating in the pool of her mansion, with two shots in his back and one in his stomach«, informiert uns der Erzähler aus dem Off. In Celesta und Harmonium steigen drei fahle Quartsextakkorde (b-Moll, C-Dur, E-Dur) über dem Triller auf, gefolgt von einem Dreiklang (e-g-h) in tiefer Lage, in dem sich Joe Gillis' Thema (Abb. 2) zu materialisieren beginnt.⁵

⁵ Joes 8-taktiges Thema erklingt nur am Beginn der Rückblende vollständig. Im weiteren Verlauf des Films beschränkt sich Waxman auf den Vordersatz.

Piano

col. 8^{va}

Pno.

Abbildung 2: »Prelude«, Joes Thema

Das gespenstische Diesseits-Jenseits-Echo wiederholt sich in den ersten drei Segmenten des Themas, als wir plötzlich aus Unterwasserperspektive ins Antlitz des Ermordeten schauen. Erst die anschließende Rückblende offenbart, dass es die Stimme des Toten selbst ist, der in gelöster Ironie sein belangloses Verschneiden kommentiert: »No one important really. Just a movie writer with a couple of B pictures to his credit. The poor dope.«

Interessant ist, dass wir die Idee einer akustisch anwesenden Abwesenheit in der Instrumentierung von Strauss' *Salome* vorweggenommen finden: Zu Narraboths Worten »Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!« schlagen Celesta und Harmonium einen Cis-Dur-Akkord an, wobei das Harmonium »hinter die Scene« platziert wird, »auf der Seite, von der Salome auftritt«. Die vollkommene dramatische Ausreizung des Off-Stage-Effekts reserviert Strauss jedoch für das Ende der Oper (Z. 355), wenn aus dem Dunkel der Bühne der Klang der Orgel hervortritt, in dem wir die körperliche Präsenz der Prinzessin beim Kuss des abgeschlagenen Hauptes spüren.

3. Salomanie

Norma Desmond lebt gefangen im Limbus der vergessenen Hollywoodgrößen. Ihre Existenz gleicht einer gelebten Erinnerung, die aus Ritualen der Selbstbeschwörung wie der Signierung von Selbstportraits für die vermeintliche Fangemeinde, Vorführungen der eigenen Stummfilme und Bridge-Spielen mit den Koryphäen einer verblichenen Kinoära besteht. Normas sehnlichster Wunsch ist die Rückkehr auf die Leinwand in einer Rolle, deren Prestige in Hollywood ebenso überlebt scheint wie der alte Isotta-Fraschini in ihrer Garage. Bevor wir jedoch auf die Salome-Referenz und ihre möglichen Interpretationen zu sprechen kommen, wollen wir einen Blick auf die musikalische Charakterisierung der Figur Norma Desmonds werfen, in der weitaus mehr anklingt als der Tango und die 1920er Jahre. In Kontrast zu Joes Thema, das zwar jazzig-modern daherkommt, dabei aber bewusst formelhaft und glanzlos gehalten ist, reserviert Waxman für Norma eine gewisse patinöse Grandeur, in die sich als »Salome-Zutat« eine Prise Exotik, Erotik und Kapriziosität mischen. Den Übergang in ihre klangliche Szenerie leitet der Cue »Chase and the Mansion« ein. Mehrere Male antizipiert Waxman das subtile harmonische Spannungsfeld, das wir später mit der Figur assoziieren werden. Wenn Joe in die Einfahrt der Villa biegt, erklingt ein Septakkord in H-Dur, dessen Quinte in den Mittelstimmen zwischen fis und f oszilliert. Normas Motiv wird in der Trompete angedeutet. Die zweite Vorwegnahme bringt H⁷ im tiefen Register von Posaune und Fagott, kombiniert mit einem übermäßigen Dreiklang in den hohen Streichern, der sich aus den übereinandergeschichteten Dur- und Molldreiklängen herausschält (»It was a great big white elephant of a place.«). Flöte, Harfe und Vibraphon fügen die None c hinzu. »You there!

Normas Motiv (»I *am* big. It's the pictures that got small.«) lässt Melodie und Begleitung nicht im gleichen harmonischen Kontext erscheinen. Waxman nutzt die latente Polytonalität als Stilmittel, um Normas schiefe Wahrnehmungsperspektiven akustisch zu spiegeln und legt so den Grund für die psychologische Konstitution und Entwicklung ihrer Figur. Diese wird im anschließenden Dialog mit Joe um eine erotische Komponente erweitert. Norma ist schon dabei, ihren impertinenten Besuch vor die Türe zu setzen, als ihr plötzlich etwas in den Sinn kommt: »You're a writer, you said?« Joes ironische Einwürfe gehen wie so oft unbemerkt an ihr vorüber:

Norma: This is to be a very important picture. I've written it myself. Took me years.

Gillis: Looks like enough for six important pictures.

Norma: It's the story of Salome. I think I'll have DeMille direct it.

Gillis: DeMille? Uh-huh.

Norma: We've made a lot of pictures together.

Gillis: And you'll play Salome?

Norma: Who else?

Gillis: Only asking. I didn't know you were planning a comeback.

Norma: I hate that word. It's a return. A return to the millions of people who have never forgiven me for deserting the screen.

Gillis: Fair enough.

Norma: Salome -- what a woman! What a part! The Princess in love with a Holy man. She dances the Dance of the Seven Veils. He rejects her, so she demands his head on a golden tray, kissing his cold, dead lips.

Gillis: They'll love it in Pomona.

Norma: They'll love it every place.

»The story of Salome« ist für Norma anscheinend synonym mit ihrer populärsten Bearbeitung durch Oscar Wilde, die 1893 in französischer Sprache veröffentlicht wurde. Wilde hatte die Salome-Faszination eines halben Jahrhunderts in einer Figur gebündelt, die erotische Phantasie und sexuelles Unbehagen der patriarchalen Kultur des *fin de siècle* kipppfigurhaft ineinander blendet. Eine ungeeigneterere Vorlage für ein Hollywood Drehbuch in Zeiten des *Hays Code* ist tatsächlich kaum denkbar – was zunächst einmal Normas anachronistische Existenz unterstreicht.⁶ Doch die Anspielung auf Salome erschöpft sich nicht in dieser Pointe. Wir wollen unserer Lesart diejenige Daniel Browns (2004) voranstellen, die einen großen Bogen von Baudelaire zu Wilder schlägt:

Salome demonstrates Wildes Baudelairean conception of the artist as a created selfhood that constitutes the artist's greatest work, an understanding that Wilder was familiar with most likely from its adoption and development by his Viennese literary hero Karl Kraus [...]. [...] With the character of Norma Desmond, *Sunset Boulevard* traces the principle of the Hollywoodstar back to Wilde's conception of the artist, for the artifice of the script she writes is realized as her selfhood. Norma regards herself as an object of artifice, not only through the meticulous and individualistic clothing she wears and the odd ›half a pound of makeup‹ she puts on but also, and more radically, in the way she subjects herself to a ›merciless series of treatments‹ in order to hone her image as the ›ageless star‹. The starting point for her characterization is kenosis, a complete emptying or lack of an original selfhood. (Brown 2004, 1218)

⁶ Als Hollywood 1953 den Salome-Stoff in einem biblischen Technicolor-Epos aufgriff [SALOME, USA 1953, Wilhelm Dieterle], tanzte Rita Hayworth ihren Schleiertanz zur Rettung Johannes des Täufers.

Brown bringt gleich mehrere Texte und Autoren ins Spiel, deren Beziehung zueinander weniger geradlinig bzw. problemlos ist, als es sein Versuch einer genealogischen Rekonstruktion des modernen Starbegriffs suggeriert. Dabei lässt er den ursprünglichen Argumentationszusammenhang Baudelaires in seiner *Éloge du maquillage* unkommentiert, der die Künstlichkeit als ästhetisches Prinzip vor dem Hintergrund einer spezifischen Naturanschauung rechtfertigt, die das Natürliche mit dem Amoralisch-Bösen identifiziert.⁷ Die Verwandtschaft zwischen Hollywoodstar und dem »modernen Künstler«, den Salome repräsentiert, wird darüber hinaus brüchig, wenn Brown Normas Staridentität auf das Prinzip der *Kenosis* gründet, die mit einem ästhetizistischen Kunstverständnis schwer zu vereinbaren ist. Wollte man die Parallele aufrecht erhalten, wäre es schlüssiger mit Sharon Marcus (2011) zu argumentieren, dass Wildes *Salome*, indem es u.a. die Dialektik von visueller/auditiver (Salome/Jochanaan) Präsenz und physischer Distanz dramatisiert, eine theatrale Grundstruktur des modernen Starkonzepts vorwegnimmt (Marcus 2011, 99ff.).

Kommen wir noch einmal auf den Dialog zurück, in dem Norma ihre Bewunderung für die Figur zum Ausdruck bringt. Ihre gedrängte Synopsis (»She dances the Dance of the Seven Veils. He rejects her, so she demands his head on a golden tray, kissing his cold, dead lips.«) gibt sich bei genauerer Betrachtung als freie Anverwandlung des Salome-Stoffs zu erkennen, den sie in theatralischer Gestik als lustvollen Racheakt inszeniert.

⁷ »Das Verbrechen, an dem das Menschentier vom Mutterleib an Gefallen hat, ist natürlichen Ursprungs. Die Tugend hingegen ist *künstlich*, übernatürlich, denn zu allen Zeiten und bei allen Völkern bedurfte es der Götter und Propheten, um sie der vertierten Menschheit beizubringen, weil der Mensch unfähig gewesen wäre, sie aus *Eigenem* zu entdecken. Das Böse geschieht mühelos, *natürlich*, schicksalhaft; das Gute ist immer das Ergebnis einer Kunst.« (Baudelaire (1863) 248).

Das heißt, dass Norma im Bild der Salome nicht nur sich selbst in ihrer Identität als Star-Persona zelebriert, sondern eine sexuelle Machtphantasie, die diese Identität im Wesentlichen bestimmt. Wenn Max Joe von den goldenen Zeiten ihrer Karriere berichtet, liegt das Augenmerk auf ihrer erotischen Potenz, die mit der Fetischisierung ihres Körpers einhergeht. (»She was the greatest. You wouldn't know. You are too young. In one week she got seventeen thousand fan letters. Men would bribe her manicurist to get clippings from her fingernails. There was a Maharajah who came all the way from Hyderabad to get one of her stockings. Later, he strangled himself with it.«) Dabei kommen in der Beziehung zwischen Max und Norma selbst sadomasochistische Züge zum Tragen, die durch Max' spätes Geständnis seiner selbstgewählten Erniedrigung vom Erstemann zum hörigen Butler offenbar werden. In diesem Sinne ist Daniel Brown zuzustimmen, »that *Sunset Boulevard* makes the related observation that the type of the vampish female silent star can be traced to the stylized theatricality developed by *Salome* and more particularly Sarah Bernhardt, for whom Wilde reputedly wrote the play [...].«(Brown 2004, 1218)

Auch Joe bekommt in Normas Welt eine Rolle zugewiesen, die zu ihrer weiblichen Allmacht als ironisches Gegenbild figuriert. Nicht zufällig koinzidiert seine Ankunft mit dem Tod des geliebten Schimpansen, dessen Verlust eine zu füllende Leerstelle im Leben der Stummfilmdiva hinterlässt. Über Nacht vollzieht sich ein stillschweigender Rollentausch. Joes Unterbewusstsein fasst ihn nach dem zeremoniellen Begräbnis des Affen in ein gleichnishafte Traumbild: »That night I'd had a mixed-up dream. In it was an organ grinder. I couldn't see his face, but the organ was all draped in black, and a chimp was dancing for pennies.« Es deutet sich an, dass Norma ein Surrogat gefunden hat, durch das sie Joe an sich binden kann: Ihr gönnerhaft exponierter Reichtum, nicht ihre erotische Anziehungskraft wird

das Machtverhältnis zwischen beiden konstituieren. (»I'm rich. I'm richer than all this new Hollywood trash. I've got a million dollars. [...] I own three blocks downtown. I have oil in Bakersfield -- pumping, pumping, pumping. What's it for but to buy us anything we want?«) Joe seinerseits vermag es weder Normas »Salome-Komplex« noch die Bildwelt seines Unterbewusstseins rechtzeitig als Warnung zu deuten, bis ihn letztlich die Illusion zerstört, die er selbst zu zerstören droht: »No one ever leaves a star.«

4. Zur Funktion des Trillers in Salome und SUNSET BOULEVARD

Triller als Ausdruck emotionaler Erregung gehören zum festen Vokabular der Oper, denken wir etwa an den Typus der Rache- bzw. Wahnsinnsarie innerhalb der Opera seria, bei dem (zumeist) weibliche Figuren sich in überbordenden Affektausbrüchen ergehen. Strauss' Einfall, Salomes mentale Entrückung durch Trillerketten zu signalisieren, knüpft an diese Semantik an und spannt dabei als leitmotivisches Prinzip den großen dramatisch-psychologischen Bogen vom ersten, antizipatorischen Aufblitzen ihrer wahnhaften Obsession bis zur finalen Ekstase. »Willst du mir wirklich alles geben, was ich von dir begehre, Tetrarch?« Dreimal in Folge will Salome Herodes' leichtfertiges Versprechen bekräftigt wissen. Dreimal erklingt der Triller als unheilvolles Attribut. Schon der erste Einsatz (4 Takte nach 227) prägt die charakteristischen Merkmale aus (Abb. 4):

etwas ruhiger. 228

1. & 2. gr. Fl.

2 Hob.

engl. Horn.

Heckelphon.

2 A-Clar.

Basscl. (B)

1. 2.
3. Fag.

Basstuba.

Celesta.

1. Harfe.

2. Harfe.

Salome. (aufstehend.)
Wilst du mir wirklich al-les ge-ben, was ich von dir be-geh-re, Tetrarch?

Herodias.
Tanze rich-tig, meine Tochter!

Herodes.
werde es dir ge-ben.

Abbildung 4: Richard Strauss, *Salome*, 4 Takte nach 227 bis 1 Takt nach Z. 228 (Partiturausschnitt)

Bevorzugtes Instrument ist die A-Klarinette, die mit Salomes kapriziösem Motiv die Oper eröffnet. Auch erscheint der Triller meist registerspezifisch

und in Verbindung mit anderen Leitmotiven der Hauptfigur. Während Strauss das erste Erscheinen mit Salomes Motiv in es-Moll koppelt, erklingt in nachfolgenden Trillerparts meist die von Lawrence Kramer (2004, 148f.) als »desire motive« bezeichnete arpeggierte Quartsextfigur. Gegen Ende von Salomes Tanz etwa fügt Strauss eine musikalisch-szenische Enklave ein, die 15 Takte umspannt und zweimal auf das »desire motive« anspielt. Passend zur »visionären Haltung«, die Salome vor der Zisterne einnimmt, gewinnt das Timbre der Trillerkette durch Piccoloflöte und Celesta einen unwirklichen Charakter. Dramaturgisch erfüllt der Triller eine Art Spotlight-Funktion, die Spannung erzeugt; psychologisch blendet er die nervöse Verzückung Salomes und ihre kindliche Obsession ineinander, mit der sie das Objekt ihres Verlangens fixiert.

Ein vergleichender Bick auf SUNSET BOULEVARD zeigt, wie Waxman die Idee adaptiert, um auf Norma Desmonds salomanische Apotheose motivisch hinzuleiten.⁸ Nach einem kurzen Auftritt des Trillers im »Prelude« untermalen chromatisch aufsteigende Trillerketten Normas taktischen Einfall, Joe für die Arbeit an ihrem Salome-Skript an Ort und Stelle einzuquartieren:

| | |
|---------|--|
| Norma: | Are you married, Mr....? |
| Gillis: | My name is Gillis. Single. [Beginn des Cues »A Novel Association«] |
| Norma: | Where do you live? |
| Gillis: | Hollywood. Alto Nido apartments. |

⁸ Zur Topik des »Waberklangs«, der im weitesten Sinne auch die Trillerketten in SUNSET BOULEVARD zuzurechnen wären (vgl. Hickman 2009, 165ff).

Norma: There's something wrong with your
 car, you said.

Gillis: There sure is.

Norma: Why shouldn't you stay here?

Gillis: Look, I'll come back early tomorrow.

Norma: Nonsense! There is a room over the
 garage. Max will take you there. Max!

Über den Trillerketten erklingt Normas Motiv aufgefächert über zwei Oktaven (f'-f''') in drei Soloviolenen, darunter Cis⁷ mit großer None dis, den Vibraphon, Klarinette und Marimbaphon sanft zum Schillern bringen. Erst die Heimkinosequenz jedoch, in der Norma Joe einen Ausschnitt aus QUEEN KELLY [USA 1929, Erich von Stroheim] präsentiert, festigt die Konnotation des Trillers. Norma, vom zeitlosen Zauber ihrer eigenen Darstellung berauscht, richtet sich plötzlich wutentbrannt gegen den Niedergang ihrer Gattung: »Those idiot producers, those imbeciles! Haven't they got any eyes? Have they forgotten what a star looks like? I'll show them. I'll be up there again, so help me!« Mit emphatischer Geste springt sie auf, wendet den Kopf zum Projektor und badet genussvoll im Lichtkegel, der einen auratischen Kranz um ihr Profil legt. Für einen kurzen Moment scheint sie aus der Profanität ihres Daseins in die numinose Sphäre des Stars entrückt (Abb. 5).



Abbildung 5: Norma badet im Licht des Projektors

Wie Strauss wählt auch Waxman Piccoloflöte und Celesta als Timbre für die dreitaktige Trillerkette (auf h" und h"), die mit Normas Eintauchen ins Licht des Projektors einsetzt. Der grelle, durchdringende Klang verleiht ihrer Pose etwas Exzentrisches, das den ironischen Subtext der Szene hervorkehrt. Die fanfarenartige Wendung in D-Dur, die in Horn, Klarinette und Posaune erklingt, weist auf die finale Treppenszene voraus.

Ein weiteres Mal stellt Wilder die symbolische Qualität des Lichts heraus, welche die Person Norma Desmond schlagartig in den Star Norma Desmond transformiert. Ein absurder Zufall wiegt Norma im Glauben, ihr Salome-Skript habe Paramount für sie einnehmen können. In extravaganter Aufmachung hält sie im Studio Einzug, um den sichtlich konsternierten C. B. DeMille bei seinen Dreharbeiten zu SAMSON AND DELILAH (USA 1949) anzutreffen. Während dieser herauszufinden versucht, was es mit den dringlichen Anrufen seines Assistenten im Hause der Diva auf sich hat,

nimmt Norma hoheitsvoll, aber unbeachtet in seinem Regiestuhl Platz. Es stellt sich heraus, dass Paramounts Interesse nicht etwa dem Skript, sondern dem alten Isotta-Fraschini gilt. Derweil macht Norma unliebsame Bekanntschaft mit dem Fortschritt der Technik: Ärgerlich stößt sie ein hängendes Mikrofon von sich weg, das an ihrem Kopf vorbeischwebt und dabei unversehens die Feder ihres Huts streift. In den Violinen hat der ominöse Triller eingesetzt. Als Hog-eye, ein Urgestein des Paramount-Studios, den Scheinwerfer auf das ihm vertraute Gesicht schwenkt (»Let's get a good look at you!«), ereignet sich die wundersame Verwandlung: »It's Norma Desmond!«, ertönt es plötzlich aus den Reihen der Umstehenden, die sich wie eine Fangemeinde um den prominenten Besuch zu drängen beginnen. In Klavier, Vibraphon und Flöte öffnet sich ein fluktuierendes Klangfeld, über dem sich Normas über zwei Register gestrecktes Motiv ausbreitet. Doch mit DeMilles Rückkehr hat der Spuk ein jähes Ende. »Hog-eye! Turn that light back where it belongs!«, befiehlt er und die Gemeinde löst sich so schnell auf wie sie sich formiert hat. SUNSET BOULEVARD entmythisiert das Starphänomen, indem es die apparativen bzw. repräsentationalen Mechanismen in den Vordergrund rückt, die seine Voraussetzung bilden.

Prominent treten Trillerketten im Finale beider Werke hervor, wobei die dramatischen Strategien divergieren. Während Strauss das gesamte Orchester zu Salomes ekstatischem »Ich hab deinen Mund geküsst, Jochanaan. Ich habe ihn geküsst, deinen Mund.« in einen orgiastischen Trillertaumel stürzt, der die Gefühlswelt der Hauptfigur quasi verabsolutiert, geht es Waxman gerade umgekehrt darum, den Bruch kenntlich zu machen, der Normas Wahrnehmungsebene von der unseren trennt. Dass sich Normas Selbstbild zu verändern beginnt, offenbart der psychologische Schlüsselmoment der Spiegelszene (Abb. 6).



Abbildung 6: Spiegelszene

Nachdem Joe seiner heimlichen Geliebten (Betty) eine unsanfte Abfuhr erteilt hat, marschiert er schnurstracks an Norma vorbei in sein Zimmer, um seine Sachen zu packen. Verwirrt folgt Norma ihm nach. Flöte und Klarinette heben dissonant zu ihrem Motiv an, das dann als Quartsextakkordkette in Celesta und Streichern erklingt. Fagott und Harfe arpeggieren einen Dominantseptakkord in G im charakteristischen Habanera-Rhythmus. Norma, die ihr makelhaftes Spiegelbild erblickt, entfernt rasch die Spuren ihrer Schönheitsbehandlung, richtet ihr Haar und schreitet fort, als sei mit ihrer äußeren Erscheinung ihr inneres Gleichgewicht wiederhergestellt. Die Dissonanz zwischen Motiv und Begleitung verschärft sich und kündigt so die vollständige Entzweiung der Wahrnehmungsebenen an, die im anschließenden Dialog mit Joe in Kraft tritt. Max, der Normas Traumblase gegen Joes Enthüllung intakt zu halten sucht, liefert das entscheidende Stichwort: »Madame is the greatest star of them all.« Prompt setzt der Triller ein und Norma bekräftigt emphatisch:

»You heard him. I'm a star.« Die profanen Einwände Joes (»There's nothing tragic about being fifty, not unless you try to be twenty-five.«) dringen nicht mehr zu ihr durch. »The greatest star of them all.« fügt sie leise hinzu, während der Triller sich in ätherische Höhen schraubt.

5. »The stars are ageless«: Starapotheose und Zirkularität

Stasis und Zirkularität bilden in *SUNSET BOULEVARD* ein motivisches Beziehungsgeflecht, das die Existenz Norma Desmonds durchwebt und zugleich Ausdruck ihres mythischen Starverständnisses ist: von Joes ersten antizipierenden Anspielungen auf den Charakter der Villa (»It was like that old woman in *Great Expectations* -- that Miss Havisham in her rotting wedding dress and her torn veil.«) über die endlosen Reihen von Normas Selbstportraits, an denen die Kamera entlang gleitet, während ihr Motiv imitatorisch durch verschiedene Instrumente gereicht wird, bis zu ihrer eigentümlichen Gestik, die durch kreisförmige Bewegungen und Figuren bestimmt ist (näher hierzu Brown 2004, 1222). Starsein hat für Norma kein Verfallsdatum, sondern gleicht am Ende einer quasi göttlichen Entität, die außerhalb von Raum und Zeit besteht. Der Schluss des Films führt jene Apotheose des Hollywoodstars vor und schreibt ihr zugleich seine Kritik ein, indem er sie als pathologische Disposition der Protagonistin karikiert.

Die finale Szene von Normas »Comeback« hat Ed Sikov zufolge Wilder noch bis zuletzt beschäftigt:

Reviewing footage in November and December, Billy and Charlie decided that a certain scene *still* wasn't right. The tone was *still* off; the mood was wrong; it just didn't play well enough. They had to redo it. So on January 5, 1950, more than six months after it was supposed to have closed for good, the production of *Sunset Boulevard* reopened again. [...] To start the day, Wilder ordered a total of nine different takes of the dialogue between the two homicide detectives, with slight changes from take to take. He then called for ten different takes of Norma's descent down the staircase, all accompanied by music, just as filmmakers used to do in the days of silent pictures. The music: the ›Dance of the Seven Veils‹ from *Salome*, Richard Strauss's opera. (›Strauss for the rehearsal‹, Wilder said; ›Then we got better than Strauss. Waxman!‹) (Sikov 1998, 300)

Als Gloria Swanson im Januar 1950 noch einmal die Treppe herabsteigen musste, war der dazugehörige Cue »The Comeback« bereits komponiert. Dass Wilder die ihm vorschwebende Stimmung der Szene durch die Unterlegung mit Strauss am besten zu stimulieren hoffte, mag sein, sollte jedoch, wie bereits erwähnt, nicht darüber hinwegtäuschen, dass Waxman im »Tanz der Sieben Schleier« selbst kein unmittelbares kompositorisches Vorbild fand. Das Prinzip der Schlussequenz beruht rein musikalisch zunächst auf der Zuspitzung der bereits zuvor entwickelten Strategie, Normas halluzinatorischer Wahrnehmung eine entsprechende klanglich-harmonische Aura zu verleihen. Völlig apathisch sitzt die Diva nach dem Mord an Joe an ihrer Kommode und betrachtet sich in einem Spiegel. Auf die Fragen der umstehenden Polizeibeamten reagiert sie nicht, sondern scheint ihren bevorstehenden Auftritt zu imaginieren. Erst als einer der Beamten die Ankunft der Kameras vermeldet, ist ihre Aufmerksamkeit mit einem Mal fokussiert. Und Max erkennt sogleich wieder die Möglichkeit, die Szene unter seine Regie zu stellen:

| | |
|-------------------|--|
| Lieutenant: | The newsreel-men are here with the cameras. |
| Head of Homicide: | Tell them to go fly a kite. This is no time for cameras! Now Miss Desmond, is there anything you want to tell us? |
| Norma: | Cameras? What is it, Max? |
| Max: | The cameras have arrived. |
| Norma: | They have? Tell Mr. DeMille I'll be on the set at once. |

Als Normas Gesicht im Lichtreflex ihres Handspiegels erstrahlt, sticht der Oktavtriller in Piccoloflöte und Klarinette wieder hervor, sodass ein symbolisches Dreieck entsteht. In Strauss'scher Manier bleibt er über 30 Takte fast kontinuierlich präsent und graviert der Szene ihren neurotisch-gespannten Charakter ein. Dazu erklingt dreimalig eine sprunghafte Figur im Klavier, dann Normas in Sekundparallelen geführtes Motiv sowie die Blechbläserfanfare, mit der ihr Auftritt nach Art eines Filmjingles angekündigt wird. »Cameras! Action!«, ertönt die Stimme des Regisseurs am unteren Ende der Treppe und Norma schreitet erhobenen Hauptes an den zum *tableau vivant* erstarrten Figuren vorüber. Für den Höhepunkt des Films zieht Waxman erstmals den gesamten Orchesterapparat heran, den er in drei Blöcke abteilt: eine Gruppe von Holz- und Blechbläsern schmettert Normas Motiv, Celesta und Violinen gleiten in chromatischer Gegenbewegung, was zusammen mit dem in verminderten Septakkorden gesetzten Habanera-Rhythmus (Posaune/Harfe) den Dekompositionseffekt erzeugt. Nahe an Strauss' Tanz bewegt sich der Abschnitt einzig in der Instrumentierung, die um Tamburin und Zimbel erweitert wird.

Mit dieser fulminanten Geste jedoch ist das letzte Wort noch nicht gesprochen. Und es lohnt sich, die Aufmerksamkeit von der Klimax des Films auf die sich anschließende musikalische »Coda« zu lenken, die mit Normas berühmtem Schlussmonolog einsetzt. Es ist der Moment, in dem sie plötzlich die vierte Wand durchbricht, um uns – den Zuschauern – die Illusionsmaschinerie des Kinos in ihrem *Perpetuum mobile*-Charakter aufzudecken: »And I promise you, I'll never desert you again. Because after Salome we'll make another picture and another picture. You see, this is my life. It always will be. There's nothing else. Just us, the cameras and those wonderful people out there in the dark.« Ambiguitiv ist die Szene nicht nur dadurch, dass der Akt der Enthüllung von einer scheinbar geistig Verwirrten vollzogen wird, die sich plötzlich als »Figur« zu erkennen gibt, sondern auch in ihrer musikalischen Gestaltung: Während Flöte, Klarinette und Vibraphon prolongiert trillern, lässt ein Saxophon noch einmal Joes Thema anklingen, just als sich Norma an die wunderbaren Menschen da draußen in der Dunkelheit wendet. Eine Hommage an den posthumen Erzähler, dessen Beitrag zur Inszenierung gewürdigt wird? Oder sind nicht ironischerweise wir als Zuschauer, die in der Höhle des Kinosaals dem phantasmagorischen Schattenspiel folgen, mit jenem merkwürdig lebendigen Toten gleichgesetzt?

Wenn Norma schließlich mit kreisenden Handbewegungen auf die Kamera zuschreitet, als wolle sie aus der filmischen Welt in unsere Welt hinübertreten, erscheint ihr Motiv nicht mehr verfremdet, sondern zu voller Grandeur restituiert. Die kompositorische Strategie, die Waxman verfolgt, ist denn auch grundsätzlich verschieden von *Salome*. Letztere wird auf Herodes' Befehl von den Schildern der Soldaten zermalmt. Das grausame Urteil vollstreckt die Musik in einem martialischen Ausbruch, der zwei Motive (»Desire« und Salome) gegeneinander arbeiten lässt. C-Moll behält

das letzte Wort. Waxman hingegen komprimiert Normas Motiv zunächst auf sein intervallisches Gerüst (fallende Quarte und aufsteigende Terz) und beschleunigt es anschließend in einer rhythmischen Phasenverschiebung (Abb. 7). Als Schlussakzent folgt eine Sechzehntelfigur im Unisono, die keinen Abschluss findet, sondern von einem tonartenfremden C-Dur Akkord abrupt abgewickelt wird.

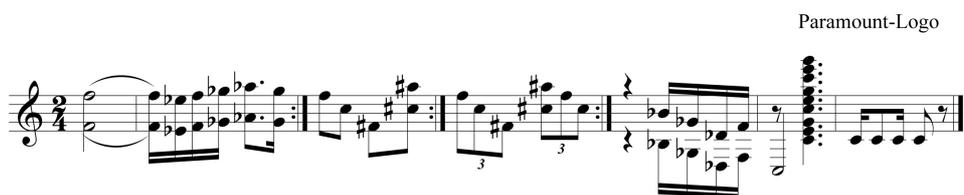


Abbildung 7: »Comeback«, Schluss (Partiturausschnitt)

Christopher Palmer erkennt die Deutungsbedürftigkeit der ungewöhnlichen Wendung, die er folgendermaßen auflöst:

[...] then, as the end title looms, Waxman pulls one of the most dramatic punches of all. For just as the ear is preparing to accept D flat or G flat as the home key, at the very last moment the music nose-dives quite without warning, into a sardonically triumphant – and totally unexpected – C major. It – and we – exult in the fact that Norma has in the final analysis outwitted the world. (Palmer 1990, 110)

C-Dur als Triumphgeste? Das mag im Sinne der Tonartencharakteristik nahe liegen, vernachlässigt jedoch die vorhergehende Behandlung des Motivs ebenso wie die Tatsache, dass der Akkord den »Schlusseffekt« zum zeitlich

erscheinenden Paramount-Logo bildet. Durch eine kurze Pause nach der letzten Sechzehntelgruppe deutet Waxman an, dass der Akkord zwar den Film, aber nicht eigentlich jene spiralförmige Bewegung des Motivs abschließt, die das Close-up begleitet: Normas Antlitz verschwimmt, das Bild blendet aus, doch die Musik läuft weiter, als wolle sie ihre Apotheose ins Unendliche fortschreiben.

Literatur

- Baudelaire, Charles (1863) »Der Maler des modernen Lebens«, in: *Sämtliche Werke/Briefe, Bd. 5 (Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860)*, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichoit in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, München, Wien: Hanser, 1989, pp. 213-258.
- Brown, Daniel (2004) Wilde and Wilder. In: *PMLA* 119:5, pp. 1216-1230.
- Cooke, Mervyn (2008) *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hamberlin, Larry (2006) Visions of Salome: The Femme Fatale in American Popular Songs before 1920. In: *Journal of the American Musicological Society* 59:3, pp. 631-696.
- Hickman, Roger (2009) Wavering Sonorities and the Nascent Film Noir Musical Style. In: *Journal of Film Music* 2:2-4, pp. 165-174.
- Kramer, Lawrence (2004) *Opera and Modern Culture. Wagner and Strauss*. Berkely (u.a.): University of California Press.
- Marcus, Sharon (2011) Salomé!! Sarah Bernhardt, Oscar Wilde, and the Drama of Celebrity. In: *PMLA* 124:4, pp. 999-1021.
- Palmer, Christopher (1990) *The Composer in Hollywood*. London/New York: Marion Boyars Publishers.
- Puffett, Derrick (Hrsg.) (1989) *Richard Strauss: Salome (Cambridge Opera Handbooks)*. Cambridge (u.a.): Cambridge University Press.
- Sikov, Ed (1998) *On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder*. New York: Hyperion.

Empfohlene Zitierweise

Müller, Janina: »Strauss uncredited«? Salomes Echo in Billy Wilders SUNSET BOULEVARD. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 144-172, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p144-172>.

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.

»Kann jemand, der diese Musik gehört hat, wirklich gehört hat, noch ein schlechter Mensch sein?« Zur Verwendung von Real- und Originalmusik in DAS LEBEN DER ANDEREN

Roswitha Skare (Tromsø)

Einleitung

DAS LEBEN DER ANDEREN (Deutschland 2006, Florian Henckel von Donnersmarck) hatte im März 2006 in den deutschen Kinos Premiere. Der Film erzählt von der Beziehung des Dramatikers Georg Dreyman und der Schauspielerin Christa-Maria Sieland in Ostberlin Mitte der 1980er Jahre, ist aber nicht nur eine Liebesgeschichte in der Theaterszene Ostberlins, die sich zwischen Anpassung, innerer Emigration, Westflucht und Suizid bewegt, sondern auch ein Politthriller, der einen Einblick in die Machtstrukturen der DDR gibt. Der Konflikt deutet sich an, als der Minister Bruno Hempf sich für Christa-Maria zu interessieren beginnt und mit Hilfe der Stasi versucht, seinen unliebsamen Konkurrenten aus dem Weg zu räumen. Der MfS-Hauptmann Gerd Wiesler, Verhör- und Abhörspezialist, wird mit der Leitung des Operativen Vorgangs (OV) »Lazlo« betraut (unter OV verstand das MfS die höchste Stufe der konspirativen Überwachung von verdächtigen Personen), auf den ersten Anschein hin einer von Wieslers üblichen Aufträgen: Wohnung verwanzeln, Nachbarn einschüchtern, Tag und Nacht überwachen. Doch das übliche Spiel entgleitet dem sonst so eiskalten Offizier; langsam und fast unmerklich wird er empfänglich für das, was er bei seiner Überwachung zu sehen und hören bekommt: das Leben der »Anderen«, die als Künstler außerhalb der verordneten DDR-Normalität

leben.

Der Film wurde mit zahlreichen Preisen bedacht, u.a. mit dem Deutschen und dem Europäischen Filmpreis 2006 und dem Oscar für den besten nicht-englischsprachigen Film 2007. In Deutschland sahen allein im Jahre 2006 über 1,6 Millionen Personen den Film, was ihn auf Platz 6 der deutschen Filmhitliste und auf Platz 14 der internationalen Hitliste in Deutschland brachte.¹

Obwohl natürlich auch kritische Stimmen laut wurden², stimmte die Mehrzahl der Kritiker darin überein, dass es sich hier um die erste ernsthafte Auseinandersetzung mit der verdeckten Präsenz der Staatssicherheit im DDR-Alltagsleben handele und dank der authentischen Darstellungsweise ein »echtes« bzw. realistisches Bild vom Leben in der DDR gebe. Dabei wurde der Film nicht selten mit Filmen wie SONNENALLEE (Deutschland 1999, Leander Haußmann) oder GOOD BYE LENIN! (Deutschland 2003, Wolfgang Becker) und deren angeblich komischer und vor allem ostalgischer Erinnerung an die DDR verglichen.

Viele der positiven Kritiken betonten aber die Faktizität und Echtheit des Dargestellten. Und obwohl der Regisseur sich wiederholt zur Differenz von Fakt und Fiktion geäußert und an keiner Stelle behauptet hatte, dass es sich um einen Dokumentarfilm handele, verwendet der Film eine ganze Reihe filmischer Strategien, die beim Zuschauer den Eindruck dokumentarischer Authentizität entstehen lassen. Bereits die drei Einblendungen, die uns ganz

¹ Zahlen der Filmförderungsanstalt:
http://www.fbw-filmbewertung.com/film/das_leben_der_anderen (23.7.2012).

² Vgl. dazu auch Evans 2010, 165. Evans spricht von »mixed reactions«: obwohl viele Kritiker auf der einen Seite die faktischen Fehler des Films benennen, sind sie auf der anderen Seite doch begeistert vom Filmerlebnis.

am Anfang des Films mit dem Ort und der Zeit des Geschehens vertraut machen, stecken einen realen Rahmen für das folgende ab:

- »November 1984«,
- »Berlin-Hohenschönhausen«
- »Untersuchungsgefängnis des Ministeriums für Staatssicherheit«.

Bereits über ein Jahr vor dem Kinostart waren Regisseur und Film in deutschen Zeitungen und Zeitschriften präsent. Bereits im Dezember 2004 druckten Zeitungen wie *Tagesspiegel* und *Berliner Zeitung* Berichte über die Dreharbeiten. Die von *Zeitgeschichte-online*³ zusammengestellten Pressestimmen zum Film verzeichnen für die Woche vor der Kinopremiere 22 zum Teil recht umfangreiche Beiträge zum Film, darunter Interviews mit dem Regisseur, Joachim Gauck und Ulrich Mühe sowie nicht zuletzt Wolf Biermanns Reaktion auf den Film. In nahezu allen Beiträgen wurde auf die gründlichen und langwierigen Recherchen des Regisseurs verwiesen und auf dessen Suche nach der »inneren Wahrheit der DDR« (Lichterbeck 2004). Regisseur und Hauptdarsteller legten außerdem in Interviews und Audiokommentaren großen Wert darauf, dass

- der Film an Originalschauplätzen gedreht wurde,
- mit »authentischen« Kulissen arbeitete und

³ <http://www.zeitgeschichte-online.de/site/40208616/default.aspx> (23.7.2012)

- die Farbwahl und Lichtsetzung dem Zuschauer-Bild der DDR entsprachen.

Obwohl die Geräuschkulisse des Films in diesem Zusammenhang kaum erwähnt wurde, trägt die Verwendung zeittypischer Geräusche (beispielsweise Zweitaktmotor und Schreibmaschine) und der Musik bekannter DDR-Gruppen wie *Karat*, *Silly* und *Pankow* als Realmusik ebenfalls dazu bei, ein realistisches Zeitbild der DDR Mitte der 1980er Jahre vor unseren Augen und Ohren entstehen zu lassen. Gerade die Realmusiken verstärken den Authentie-Effekt, der sich bei vielen Zuschauern einstellt.⁴

Realmusik

Im Film gibt es mehrere Szenen, in denen Musik entweder zur Handlung selbst gehört – wie bei einem Auftritt einer Jazzband beim Premierenfest am Anfang des Filmes – oder aber im Hintergrund anwesend ist: Bei Dreymans Geburtstagsfeier spielt Musik, in der Kneipe hören wir einen Schlager aus dem Radio und in Hausers Wohnung läuft eine Schallplatte mit einer solchen Lautstärke, dass die abhörenden Stasi-Mitarbeiter den Inhalt der Gespräche nicht so leicht hören können. Dabei handelt es sich um Musik bekannter DDR-Gruppen und um einen Schlager Frank Schöbels.

⁴ Für eine Übersicht der im Soundtrack enthaltene Melodien siehe <http://www.filmmusik2000.de/yarleb.htm> (23.7.2012).

Vor unseren Augen entsteht so ein Bild von Ostberlin im Jahre 1984, wie es ausgesehen und geklungen haben mag. Dabei differenzieren sich die Zuschauer in diejenigen, die die Richtigkeit der Bilder mit allen Details aus eigener Erfahrung bestätigen können, und in diejenigen, die lediglich annehmen können, dass es so ausgesehen haben müsse. Die Verwendung von DDR-Musik trägt dazu bei, die »Echtheit« der Bilder zu bestätigen, wobei es weniger um konkrete Künstler oder Titel geht, sondern vielmehr um einen spezifischen DDR-Sound, der – verstärkt durch die Farben und das Licht – den Vorstellungen des Zuschauers vom Alltag in der DDR entspricht. Gleichzeitig aktiviert die Jahreszahl (zumindest bei einem älteren Publikum) das Wissen um die historischen Kontexte.

Inwieweit wir Filmbilder als historisch echt anerkennen, hat also einerseits mit unseren persönlichen Erfahrungen zu tun, andererseits spielt jedoch auch der zeitliche Abstand eine Rolle: Nach mehr als zwanzig Jahren sind unsere Erinnerungen nicht mehr völlig zuverlässig, wir haben vergessen und verdrängt, einige Erinnerungen haben wir bewahrt, andere haben sich verändert. Der Film reproduziert nicht nur Ostberlin im Jahre 1984, er produziert auch seine eigene Realität und bestätigt dadurch Bilder, die wir bereits hatten, oder er entwirft neue, die zu den schon gewussten hinzutreten und mit diesen verschmelzen. Die Verwendung von DDR-Musik trägt dazu bei, dass wir die Bilder als Bilder jener Jahre erkennen und akzeptieren. Lediglich diejenigen, die von der Stasi überwacht wurden, oder diejenigen, die aus verschiedenen Gründen über ein Expertenwissen verfügen, sind in der Lage, Teile des Films als »weniger realistisch« oder gar als »unrealistisch« zu beurteilen. So wurde beispielsweise die Tatsache, dass Wiesler auf dem Dachboden Posten bezogen hatte, und vor allem sein grundlegender Sinneswandel als »unrealistisch« eingeschätzt. Warum – so kann man fragen – wurden diese nicht ganz unwesentlichen »Fehler« einer

geschichtstreuen Inszenierung zumeist übersehen und dem Film trotzdem eine so große Authentizität attestiert?

Originalmusik

Als Teil der filmischen Realität trägt also die Verwendung der oben genannten Realmusik zu einem als authentisch empfundenen Bild der Ostberliner Szene Mitte der 1980er Jahre bei. Aber sogar die eigens für den Film komponierte Musik trägt dazu bei, dass die meisten Zuschauer den Film als glaubwürdig und authentisch erlebt haben. Die Off-Musik – nur »Die Sonate vom guten Menschen« wird als On-Musik gespielt und bekommt dadurch im Film eine besondere Bedeutung – besteht aus den Stücken der beiden Komponisten Gabriel Yared⁵ und Stéphane Moucha⁶ und wurde von den Philharmonikern in Prag eingespielt. In der Promotion des Films wird wiederholt darauf aufmerksam gemacht, dass es von Donnersmarck gelungen war, einen Oscar-Preisträger für seinen Debütfilm mit niedrigem Budget zu gewinnen. Auf die Frage, wie dies geglückt sei, antwortet von Donnersmarck in einem Interview:

Das war allerdings etwas langwierig, aber, wer mich kennt, weiß: I don't take no for an answer! Ich hatte meine Abschlussarbeit an der Filmhochschule über DER TALENTIERTE MR. RIPLEY verfasst und hatte immer das Gefühl, dass sich mir der Film erst durch die Musik

⁵ Siehe <http://www.gabrielyared.com/> für eine Übersicht von Yareds Arbeiten.

⁶ Vgl. <http://www.stephanemoucha.com/ENGLISH/index-english.htm> zur Zusammenarbeit mit Yared.

richtig erschließt. Ich habe Gabriel Yared so lange geschrieben, bis ich zu ihm persönlich durchgedrungen bin und ihm eine inhaltliche Vorstellung vermitteln konnte. Er war gleich interessiert. [...] Zu Yareds Arbeitsweise gehört, dass er schon in der Drehbuchphase erste Musiken für einen Film schreibt. Wir trafen uns dreimal in London, um diese Ansätze gemeinsam zu entwickeln. So hat er beispielsweise die »Sonate vom guten Menschen«, die Dreyman spielt, schon vorher komponiert. Sebastian Koch sagt, dass er erst durch das Spielen dieses Stücks zu der Figur des Dreyman gefunden hat. Ein weiterer Beweis dafür, dass Gabriels Methode Sinn macht.⁷

Die nicht-diegetische Musik unterstreicht die Handlung des Films und wird leitmotivisch eingesetzt: So begleitet die Melodie »Die unsichtbare Front« Wieslers Überwachungsmaßnahmen und die Aktivitäten der Stasi wie beispielsweise die Verhaftung Christa-Marias; »IM ›Martha« und »Georg Dreyman, der Dichter« begleitet die beiden Hauptpersonen; und auch Wiesler, der Stasi-Offizier, hat seine eigene Melodie unter dem Titel »HGW XX/7«. »Das Leben der Anderen« und »Gesichter der Liebe« sind zwei weitere Stücke, die zentral für die Filmhandlung und das Erlebnis des Films sind.

⁷ Vgl. dazu auch Presseheft 2006, 16: »Die Größenordnung des Projektes ist sehr untypisch für den Musiker von Weltrang, hat er doch sonst oft mit Filmbudgets in dreistelliger Millionenhöhe zu tun. Aber Yared schätzte das Engagement der Filmemacher und entschied sich aufgrund des Drehbuchs, das ihn überzeugt hatte.«

Das Gute im Menschen als zentrales Thema

Die Entwicklung Wieslers vom linientreuen und überzeugten Kommunisten, der aus seiner Weltanschauung heraus zum Täter wird, schließlich aber aus Sympathie für seine Opfer seinen Auftrag verweigert und in den Gang der Geschehnisse eingreift, wird als Parallelgeschichte zur Liebesgeschichte zwischen Dreyman und Christa-Maria erzählt. Die Welt der Künstler und Intellektuellen, die Wiesler zuerst im Theater, später durch die Überwachung von Dreymans Wohnung erlebt, steht im Gegensatz zu seinem eigenen, einsamen Leben. Dieser Gegensatz wird zunächst durch die unterschiedlichen Wohnungen deutlich: Wiesler wohnt im Plattenbau – Dreyman in einer großzügigen Altbauwohnung. Literatur und Kunst spielen in Wieslers Leben keine Rolle, während Dreyman Piano spielt und in seiner Wohnung von schönen Dingen und zahllosen Büchern umgeben ist.

Wieslers Entwicklung wird als ein sich langsam entwickelnder Prozess dargestellt, in dem Kunst und Literatur eine zunehmend wesentlichere Rolle spielen. Zu Beginn besucht Wiesler eine Theatervorstellung, ohne jedoch am Stück selbst interessiert zu sein. Er beobachtet die anwesenden Personen, die Schauspieler auf der Bühne, aber auch Dreyman und den Minister Hempf. Wenn wir Wiesler in seiner Wohnung auf dem Sofa liegen sehen und als *voice over* Dreyman den ersten Teil von Brechts berühmten Liebesgedicht »Erinnerung an die Maria A.« lesen hören (nach ca. 49 Minuten), deutet sich seine Wandlung an. Kurz vorher war er Zeuge geworden, wie Dreyman auf Christa-Marias Affäre mit dem Minister mit Nachsicht und Verständnis reagiert hatte. Dreyman stellt keine Fragen, sondern umarmt Christa-Maria, als sie ihn darum bittet. Eine Nahaufnahme zeigt beide in enger Umarmung auf dem Bett liegend, bevor uns die Kamera

Wiesler auf dem Dachboden zeigt. Er sitzt in derselben Position wie Dreyman auf einem Stuhl, wie eine Regieanweisung vermerkt:

Wiesler sitzt genauso da wie Dreyman, auf seinem Stuhl, den er auf genau die Stelle in seinem Kreideschlafzimmer gestellt hat, wo Dreyman gerade sitzt. Durch das lange Kabel des Kopfhörers ist er wie durch eine Nabelschnur mit seinem Überwachungspult verbunden. In diesem Moment ist er Dreyman und Christa so nahe wie noch nie zuvor (Filmbuch 2008, 68f).

Durch diese Parallelisierung⁸ wird für den Zuschauer Wieslers zunehmende Identifikation mit dem eben Erlebten verdeutlicht. Die Nähe und Intimität zwischen Dreyman und Christa-Maria – Wiesler hat kurz darauf Sex mit einer Prostituierten – lässt Wiesler am nächsten Tag die Wohnung der beiden aufsuchen. Ohne dass wir es sehen, nimmt er offenbar den Brechtband mit.

Wenn Wiesler auf dem Sofa liegt, sehen wir ihn zum ersten Mal aus der Vogelperspektive, zum ersten Mal beobachtet der Zuschauer den privaten Wiesler. Die Kamera zeigt uns zuerst eine Nahaufnahme seines Kopfes, bevor sie langsam zurückfährt und wir den Protagonisten aus etwas größerem Abstand sehen. Diese Perspektive zeigt uns nicht mehr den bedrohlichen Stasi-Offizier, sondern einen kleinen und verletzbaren Mann. Dreymans Stimme dominiert als *voice over* die Szene, im diegetischen Off hören wir die melancholische Melodie »HGW XX/7«, die sowohl den Text

⁸ Vgl. Filmbuch 2008, 68. Hier sind beide Bilder untereinander gestellt, was die Parallelisierung noch deutlicher hervorhebt. Vgl. außerdem Berghahn 2009, 327f. Berghahn zeigt weitere Beispiele für diese Parallelisierung und stellt fest, dass diese »similarities between victim and perpetrator, between Dreyman and Wiesler, are underscored by the film's editing techniques: a number of graphic match cuts establish visual correspondences between the two men« (327).

des Gedichtes wie auch Wieslers Stimmung unterstreicht. Die Veränderung Wieslers wird dem Zuschauer durch die Bilder und durch die Musik zugleich vermittelt. Vor allem der warme und sehnsüchtige Eindruck der Musik unterstreicht die Psychologisierung seines Charakters.

Das Motiv vom guten Menschen – verbunden mit der Frage nach der Möglichkeit, eigene Entscheidungen treffen zu können – zieht sich wie ein roter Faden durch den Film. Bereits zu Beginn kommt es auf dem Premierenfest zu einem Gespräch zwischen Dreyman und dem Minister Hempf, der für Jerskas Berufsverbot verantwortlich ist. Auf Jerskas Situation angesprochen, antwortet Hempf: »Aber das lieben wir ja auch alle an Ihren Stücken: die Liebe zum Menschen, die guuten [sic] Menschen; den Glauben, daß man sich verändern kann. Dreyman, ganz gleich, wie oft Sie es in Ihren Stücken schreiben, Menschen verändern sich nicht ...« (Filmbuch 2008, 34).

Als Dreyman von Jerskas Tod erfährt, setzt er sich ans Klavier und spielt die »Sonate vom guten Menschen«. Im Filmbuch beschreibt eine Regieanweisung die Szene, die Höhe- und Wendepunkt der Filmhandlung ist: »Er [Dreyman] beginnt sie [»Die Sonate vom Guten Menschen«] zu spielen, in ihrer vollen Schönheit und Melancholie. Christa kommt aus dem Schlafzimmer. Sie merkt seine Erschütterung, stellt sich neben ihn, ohne zu fragen, und hört seinem Spiel zu« (Filmbuch 2008, 76).

Wiesler hört die Sonate über Kopfhörer. Wir sehen zuerst nur seinen Rücken, bevor die Kamera langsam im Halbkreis um ihn herum fährt und schließlich sein Gesicht in einer Nahaufnahme zeigt: Er ist deutlich bewegt und weint: »Wiesler von vorne. Auf seinem Gesicht liegt ein vorher noch nie gesehener Ausdruck« (Filmbuch 2008, 77). Obwohl sonst im Film sehr häufig lange an einer Kameraeinstellung festgehalten werden kann, wechselt

die Kamera hier schnell von Wiesler zurück in die Wohnung. Kunst und Literatur sind zum Gegengewicht zur Ideologie der Unterdrückung geworden. Dreyman selbst kommentiert die gespielte Musik am Ende der Szene mit folgenden Worten:

Ich muß immer daran denken, was Lenin von der *Appassionata* gesagt hat: »Ich kann sie nicht hören, sonst bringe ich die Revolution nicht zu Ende.« Kann jemand, der diese Musik gehört hat, wirklich gehört hat, noch ein schlechter Mensch sein? (Filmbuch 2008, 77).

Damit setzt er die soeben gespielte Sonate nicht nur in Verbindung mit Hempfs Aussage vom Anfang des Films, sondern auch zu Lenin und zur Revolution und damit zu Wieslers ideologischem Hintergrund. Seine Aussage betont die Macht der Musik, Menschen zu beeinflussen. Von Donnersmarck selbst erklärt seine gesamte Filmidee mit einem eigenen Musikerlebnis:

Ich erinnere mich noch genau, wie ich mich in meiner Verzweiflung in meinem Gästezimmer auf den Boden legte, direkt neben meinen Kassettenspieler, und einer Emil-Gilels-Aufnahme der »Mondschein-Sonate« zuhörte. Einen Moment lang dachte ich nicht daran, daß mir jetzt zumindest *eine* von 14 Geschichten einfallen müßte, sondern lauschte nur der Musik. Da plötzlich kam mir etwas in den Sinn, was ich einmal bei Gorki gelesen hatte, daß nämlich Lenin über die »Appassionata« gesagt habe, daß er sie nicht hören könne, weil er sonst »liebvolle Dummheiten sagen und den Menschen die Köpfe streicheln« wolle, auf die er doch »einschlagen, mitleidslos einschlagen« müsse, um seine Revolution zu Ende zu bringen (Filmbuch 2008, 169f).

Sowohl von Donnersmarck wie auch eine seiner Hauptpersonen sind offenbar davon überzeugt, dass Musik – hier klassische Musik – Menschen verändern und zu deren Humanisierung beitragen kann. In den folgenden Szenen können wir tiefgreifende Veränderungen an Wieslers Verhalten sehen, der sich zunehmend menschlicher verhält und nicht länger nur nach den eingelernten Mustern agiert⁹ – und widerlegt damit auch Hempfs Behauptung vom Anfang des Films, dass Menschen sich nicht verändern.

Wiesler hört die Musik auf dem Dachboden nur aus einem szenischen Off über den Kopfhörer. Es ist die einzige Stelle im Film, in der klassische Musik als diegetische Musik gespielt wird, gleichzeitig das einzige Soloinstrumentalstück im Film. Die Sonate markiert jedoch nicht nur den Wendepunkt im Leben der Hauptpersonen, sondern thematisiert in Anlehnung an Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* auch das zentrale Thema des Films. In seinem Spiel kommen Dreymans Wut und Traurigkeit zum Ausdruck, das seine Entwicklung zum Dissidenten vorzeichnet. Auch die Wandlung Wieslers zum »guten Menschen« wird nachfühlbar, wenn wir ihn in seiner Abhörzentrale sehen. Wie bereits in der Szene, in der Wiesler Brechts Liebesgedicht liest, unterstützen Bilder, Sprache und Musik gegenseitig die Botschaft des Films: Das Gute im Menschen existiert; jeder Mensch hat die Möglichkeit, richtig zu wählen und als guter Mensch zu handeln.

⁹ Ein Beispiel dafür ist die Szene mit dem kleinen Jungen im Fahrstuhl. Vgl. Filmbuch 2008, 78f.

Da dies die einzige Szene im Film ist, in der klassische Musik als diegetische Musik eingesetzt wird, zudem mit einem Soloinstrumentalstück, fällt diese Stelle auch musikalisch auf und verweist auf deren zentrale Rolle innerhalb der Filmhandlung.¹⁰

Die Parallelmontage von Wieslers Beobachtungsposten und Dreymans Wohnung steigert die Spannung und zeigt dem Zuschauer gleichzeitig einen tiefbewegten Wiesler, bewegt von den Geschehnissen und von der Musik, die gemeinsam mit Literatur im Laufe der Handlung Spuren bei ihm hinterlassen hat. Alle drei Hauptpersonen – Dreyman, Christa-Maria und Wiesler – entscheiden sich nicht nur dafür zu handeln, sondern auch moralisch richtig, als gute Menschen zu handeln. Dreyman beginnt seinen Artikel über Selbstmorde in der DDR zu schreiben, Christa-Maria beendet die Affäre mit dem Minister Hempf und Wiesler verfälscht seine Überwachungsrapporte, um Dreyman zu schützen. Dem Zuschauer werden die Handlungen der Hauptpersonen im Zeitraffer vorgeführt. Im Vordergrund steht für den Zuschauer das Hörerlebnis, dominiert doch der Text des Liedes »Stell dich mitten in den Regen« der Gruppe *Bayon* diese Szenen. Dieses 1972 durch Bayon vertonte Gedicht Wolfgang Borcherts ist die einzige DDR-Musik, die nicht live im Film gespielt wird, sondern nur aus dem Off zu hören ist.

¹⁰ Vgl. dazu auch Berghahn 2009, 329: »The turning point in Wiesler's trajectory (or should one say, his moral education) occurs when he listens through his headphones to Dreyman playing the ›Sonate vom Guten Menschen‹ on the piano [...]. The sonata [...] suggests that Wiesler's contact with high culture has changed him for the better.«

Versuch es

Stell Dich mitten in den Regen,
glaub an seinen Tropfensegen,
spinn Dich in das Rauschen ein
und versuche, gut zu sein!

Stell Dich mitten in den Wind,
glaub an ihn und sei ein Kind –
laß den Sturm in Dich hinein
und versuche, gut zu sein!

Stell Dich mitten in das Feuer –
liebe dieses Ungeheuer
in des Herzens rotem Wein –
und versuche, gut zu sein! (Borchert 1973, 268).

Borcherts Text aus dem Jahre 1940 steht im Vordergrund und ist offenbar wichtig, fordert er doch wiederholt dazu auf, gut zu sein bzw. es wenigstens zu versuchen. Die Musik unterstreicht nicht nur die Bilder, sie lenkt die Interpretation der Bilder überdeutlich in die gewünschte Richtung: Während wir die drei Hauptpersonen in ihren Handlungen beobachten können, suggeriert uns die Musik, diese Handlungen als moralisch und deshalb als gut zu beurteilen.

Während die Verwendung der Realmusik die Authentizität des Films unterstreicht, wird die von Yared und Moucha komponierte Originalmusik dazu verwendet, die Bilder des Films und damit auch die Filmhandlung zu unterstreichen und zu verstärken. Die Stücke der beiden Komponisten ähneln sich in Instrumentierung und Harmonik – zumeist langsame Stücke, die die Melancholie und Traurigkeit der Szenen unterstützen wie »Das Leben der Anderen« oder aber die Bedrohlichkeit der Situation unterstreichen (»Unsichtbare Front«). Sie werden zudem leitmotivisch verwendet. Der Film endet mit einer Szene, in der Wiesler in einer Buchhandlung Dreymans neuesten Roman *Die Sonate vom guten Menschen*

kauft. Dreyman hat das Buch dem HGW XX/7 in Dankbarkeit gewidmet. Musikalisch unterlegt ist die Szene mit dem Stück »Gesichter der Liebe«, das im Laufe des Films für Liebesszenen zwischen Dreyman und Christa-Maria verwendet worden war. Die Möglichkeit von Vergebung und Versöhnung wird damit als Möglichkeit am Ende des Films angedeutet, und Wieslers Veränderung scheint eine neue Stufe erreicht zu haben, er sieht dem Zuschauer zum ersten Mal direkt ins Gesicht. Durch Dreymans Widmung sehen wir Wiesler als Individuum; in der Widmung trägt er immer noch keinen Namen, der Zuschauer aber sieht ihn schon längst nicht mehr als Teil einer grauen Masse; er hat ein Gesicht bekommen; auf die Frage des Verkäufers, ob es ein Geschenk sei, antwortet er: »Nein ... es ist für mich« (Filmbuch 2008, 158).

Unterstrichen und verstärkt wird durch die Musik natürlich auch die Emotionalität der Bilder. Eine Emotionalität, die beim Zuschauer nicht nur zu einer Unmittelbarkeit des Erlebens führt, sondern vor allem zum Einleben in die jeweiligen Hauptpersonen beiträgt. Gerade Wiesler, der anfangs so eiskalte und völlig emotionslose Verhörspezialist, gewinnt dadurch die Sympathie der Zuschauer, er wird ebenso wie die anderen Hauptpersonen Opfer der Verhältnisse, wenn auch mit keinem tragischen Ausgang.

Schlussbemerkung

Der Glaube an das Gute im Menschen, der die Möglichkeit hat, moralisch richtige Entscheidungen zu treffen, ist die zentrale These des Films. Literatur und Musik werden dabei als Kräfte gezeigt, die wesentlich zur

Humanisierung des Einzelnen beitragen können (vgl. Dueck 2008).¹¹ Ich hatte anfangs erwähnt, dass die meisten Kritiker vor allem die Authentizität des Films loben. Von der deutschen Filmbewertungsstelle erhielt der Film das Prädikat »besonders wertvoll«. Die Jury begründete ihr Urteil u.a. damit, dass dem Regisseur mit dem Film

ein äußerst bemerkenswertes Zeitbild gelungen [sei], in seiner Originalität und Komplexität durchaus ein Unikat. [...] Das ungewöhnliche Sujet ist atmosphärisch dicht und stimmig, ohne jegliche Plakativität realisiert. Für den konsequenten Stilwillen des Regisseurs, eine fast dokumentarisch präzise Rekonstruktion der Endzeit der DDR zu geben, zeugt auch die starke Verwendung von Originalschauplätzen
(http://www.fbw-filmbewertung.com/film/das_leben_der_anderen).

Nur wenige Kritiker schätzten Wieslers Posten auf dem Dachboden und vor allem seine Wandlung als unrealistisch und also wenig authentisch ein. Wie kommt es, dass diesen Elementen so relativ wenig Platz eingeräumt wurde bzw. dass diese kritischen Stimmen nichts daran ändern konnten, dass DAS LEBEN DER ANDEREN insgesamt als authentischer Film beurteilt und verkauft wurde? Eine Erklärung dafür mag der Wunsch des Publikums – zumindest in Europa und Nordamerika – nach Unmittelbarkeit (vgl. Bolter/Grusin 2000, 21-50)¹² sein, wobei diese in enger Verbindung mit dem

¹¹ Dueck verweist in diesem Zusammenhang auf Friedrich Schillers *Die Ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), in der er postuliert, dass die Schönheit echter Kunst den Menschen zu moralischem Handeln befähige. Von Donnersmarck selbst bezeichnet Musik als die emotionalste Kunstform: »Deshalb war mir Musik so wichtig. Weil sie die emotionalste Kunstform ist. Sie enthält keine Wertung« (Gansera/Göttler 2006).

¹² Bolter und Grusin verwenden hier den Begriff der *Immediacy*, um das Phänomen des Einlebens zu beschreiben. Obwohl wir wissen, dass wir einen Film sehen oder

Wunsch nach Originalität, Authentizität und Wahrheit steht. Wir wollen eine gute Geschichte sehen, die uns bewegt und von der wir glauben können, dass sie wahr ist. Oder wie Bolter und Grusin formulieren: »[We want] to be drawn into the film and to identify with the main character[s]» (2000, 150). »Unmittelbarkeit« in diesem Sinn führt zu einer Authentifizierung der Bilder im Augenblick des Sehens (vgl. Evans 2010, 165); erst wenn wir rationalisieren und analysieren, erkennen wir, wie der klassische Aufbau des Films in Exposition, Konfrontation und Auflösung (vgl. Wehdeking 2007, 127-137) und der offenbar bewusste und zielgerichtete Einsatz der Filmmusik dazu beiträgt, eventuelle faktische Fehler unsichtbar oder aber nebensächlich werden zu lassen. Indem der Film auf der einen Seite eine zwar fiktive Geschichte erzählt, auf der anderen Seite jedoch deutlich auf sein Bemühen um Richtigkeit und Echtheit hindeutet, bestätigt er, dass »Authentizität« – so Helmut Lethen – keine Frage der Faktizität oder Realität, sondern der Autorität ist: »Dinge werden authentisch gemacht und, solange die Autorität unbestritten ist, von einem Publikum, das diese Autorität akzeptiert, auch für authentisch gehalten. Dinge, Haltungen und Kunstwerke werden so lange für authentisch gehalten, wie die Autorität ihrer *sozialen Inszenierung* als unproblematisch erscheint« (Lethen 1996, 228).

»[D]ie Umsetzung einer anthropologischen Konstante im Glauben an eine gerechte Welt beim Publikum« (Wehdeking 2007, 137) mag zudem für den Erfolg des Films nicht zuletzt in den USA verantwortlich sein. Letztendlich handelt der Film – fast wie im Märchen – vom Sieg des Guten über das Böse (vgl. Berghahn 2009, 330). Der humanisierenden Kraft der Kunst wird

einen Roman lesen, wird das Medium durchsichtig und ist für uns im Moment des Sehens bzw. Lesens nicht anwesend.

im Film eine zentrale Rolle zugesprochen. Musik trägt jedoch nicht nur zu Wieslers Wandlung bei; auch für den Zuschauer spielt die im Film verwendete Musik – sowohl die Real- wie auch die Originalmusik – eine wichtige Rolle: Die Bilder werden durch die Musik nicht nur unterstrichen, die Musik lenkt vielmehr die Interpretation der Bilder fast überdeutlich in die gewünschte Richtung.

Literatur

- Berghahn, Daniela (2009) Remembering the Stasi in a Fairy Tale of Redemption: Florian Henckel von Donnersmarck's DAS LEBEN DER ANDEREN. In: *Oxford German Studies* 38,3, S. 321-333.
- Bolter, Jay David und Richard Grusin (2000) *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge/London: MIT Press.
- Borchert, Wolfgang (1973) *Das Gesamtwerk*. Mit einem biographischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz. Hamburg: Rowohlt.
- Brockmann, Stephen (2010) *A Critical History of German Film*. Rochester/New York: Camden House.
- DAS LEBEN DER ANDEREN – Ein Interview mit Florian Henckel von Donnersmarck. <http://www.kino-zeit.de/filme/das-leben-der-anderen-ein-interview-mit-florian-henckel-von-donnersmarck> (20.6.2012).
- Deutsche Film- und Medienbewertung. http://www.fbw-filmbewertung.com/film/das_leben_der_anderen (20.6.2012).
- Dueck, Cheryl (2008) The Humanization of the Stasi in DAS LEBEN DER ANDEREN. In: *German Studies Reviews* 31,3, S. 599-609.
- Evans, Owen (2010) Redeeming the Demon? The Legacy of the Stasi in DAS LEBEN DER ANDEREN. In: *Memory Studies* 3, S. 164-177.
- Filmförderungsanstalt. <http://www.ffa.de/> (20.6.2012).
- Gansera, Rainer und Fritz Göttler (2006) Welt der Leere. Ein Gespräch mit Florian Henckel von Donnersmarck. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 23.3.2006, S. 12.
- Lethen, Helmut (1996) Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze. In: Helmut Böhme u. Klaus R. Scherpe (Hg.). *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek: Rowohlt, S. 205-231.
- Lichterbeck, Philipp (2004) Die innere Wahrheit der DDR. In: *Der Tagesspiegel* vom 5.12.2006. www.tagesspiegel.de/kultur/art772,1954282 (28.6.2012).
- Presseheft. DAS LEBEN DER ANDEREN (2006) URL: <http://www.just-publicity.com/index.php?rub=Leistungen&nav=florian03>. (20.6.2012).
- Von Donnersmarck, Florian Henckel (2008) *DAS LEBEN DER ANDEREN. Filmbuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Wehdeking, Volker (2007) *Generationswechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Empfohlene Zitierweise

Skare, Roswitha: »Kann jemand, der diese Musik gehört hat, wirklich gehört hat, noch ein schlechter Mensch sein?« Zur Verwendung von Real- und Originalmusik in DAS LEBEN DER ANDEREN. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 173-192, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p173-192>.

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 Big (Qu)easy: Cajun- und Zydeco-Musik im Spielfilm

Diana Kupfer (Frankfurt a. M.)

Abstract

»Laissez les bons temps rouler«, das Lebensmotto der französischsprachigen Cajun-Gemeinde im Süden Louisianas, kommt nicht von ungefähr: Wenn sich eine Subkultur seit über 250 Jahren gegenüber wechselnden Mainstream-Kulturen behauptet, scheint Optimismus angebracht; wenngleich die Cajuns – von außen ob ihres isolierten Lebensstils oft als Hinterwäldler belächelt – durchaus auch die Schattenseiten der Diasporasituation kennen: Abschiedsschmerz, Fremdheit, Sehnsucht. So prägen Lebensfreude und Melancholie die Cajun-Musik – sowie deren meist englischsprachiges Pendant Zydeco – gleichermaßen. In der Außenwahrnehmung dominiert zwar die erste Facette, die Ausgelassenheit bzw. Sinnlichkeit. Diese wird entsprechend in Handlungen von Spielfilmen wie SCHULTZE GETS THE BLUES (Deutschland 2003, Michael Schorr), SOUTHERN COMFORT (USA 1981, Walter Hill), THE BIG EASY (USA 1987, Jim McBride), HARD TIMES (USA 1975, Walter Hill) oder EVE'S BAYOU (USA 1997, Kasi Lemmons) eingebettet. Allerdings ist in all diesen Filmen überschwänglich fröhliche Cajun- und Zydeco-Musik immer auch ein Indikator für vertuschte Missstände und verdrängte Gefahren. Anhand von drei Filmszenen wird im Folgenden das expressive und dramaturgische Potential diegetischer Cajun- und Zydeco- Klänge im Film untersucht.

Gute Laune ist ansteckend. Das belegen sowohl Anzahl als auch Art der Webseiten, die eine Google-Suche zum Begriff »Cajun« liefert: Würzige Cuisine, Partystimmung und temperamentvolle Tanzrhythmen, kurz: Lebensfreude verheißen Websites aus aller Welt. Kein Wunder also, dass etwa der Autohersteller Porsche¹ oder auch die großen

¹ Das Modell Macan wurde in den ersten Jahren unter dem Codenamen »Cajun« entwickelt. Es handelt sich um ein Cross-over-Modell mit SUV- und klassischen

Schnellrestaurantketten diese sinnliche Exotik längst für sich entdeckt haben und mit köstlichen Cajun-Saucen werben. Zutaten: unbekannt.

Cajun – C'est quoi?

Spätestens seit SCHULTZE GETS THE BLUES dürfte in Deutschland manch einem bekannt sein, dass Cajun-Musik genauso wie ihr Zwillingsstil Zydeco in den Sümpfen Louisianas beheimatet ist. Michael Schorrs kleines Fernsehspiel, das bald auch jenseits des Atlantiks zum *Foreign-Movie*-Geheimtipp avancierte, erzählt die Geschichte eines Frühpensionärs, der sich ohne ein Wort Englisch zu sprechen auf eine musikalische Entdeckungsreise nach Texas und Louisiana begibt, im Gepäck nicht viel mehr als das eigene Akkordeon. Jenseits der Tristesse seiner anhaltinischen Heimat bringen amerikanische Gastfreundschaft, herzhafte Küche und allgegenwärtige Tanzrhythmen neue Würze in das Leben des ehemaligen Bergarbeiters. Die Botschaft des Films ist so erfrischend unkompliziert wie das Lebensmotto der Cajuns: *Laissez les bons temps rouler*, was so viel bedeutet wie: Habt Spaß im Leben oder freier: Man lebt nur einmal.

Dieser ansteckende Optimismus der französischsprachigen Minderheit ist mehr als berechtigt: Nicht nur behauptet sie sich seit etwa 250 Jahren gegenüber wechselnden Mainstream-Kulturen. Sie hat sich dabei auch immer wieder neu erfunden, und zwar weltweit. Ihre Überlebensstrategie scheint darin zu bestehen, Tradition nicht als Produkt, sondern als Prozess zu begreifen, wie es der Cajun-Musiker Barry Jean Ancelet (1984, 33) formuliert. Mit anderen Worten: Es gilt, eine fruchtbare Dialektik

Porsche-Merkmalen. Der Werbespot für den Macan beginnt mit den Zeilen: »I've felt it, this thing called life.« Vgl. <http://www.topspeed.com/cars/porsche-cajun/ke3686.html> [Stand: 06.04. 2013].

herzustellen zwischen bestimmten unveränderlichen Markenzeichen einerseits und kontinuierlicher Anpassung andererseits. Diese Dialektik, die fest im kulturellen Gedächtnis der Diaspora-Gemeinschaft verankert ist, mag paradox anmuten: »rooted errantry« (verwurzeltes Umherirren) nennt Charles Stivale (2003) diese Zwiespaltenheit, die aber gleichzeitig einen wesentlichen Faktor ihrer kulturellen Reproduktion darstellt. Kennzeichnend für diese Musik-, Sprach- und kulinarische Kultur ist also einerseits die Bewahrung bestimmter Charakteristika: So wie in der Cajun-Küche die »Heilige Dreifaltigkeit« (Paprika, Zwiebeln, Sellerie) als oberstes Gebot gilt, gehört zu einer Cajun-Band eine bestimmte Instrumentierung: Cajun-Akkordeon, Violine und nicht zu vergessen: die Triangel (*'tit fer*). Die französische Sprachvarietät, nach einem Zensus von 1990 immerhin noch von gut einer Viertelmillion Louisiana-Bewohner gesprochen², mittelalterliches Liedgut und der »Mardi Gras«, die Karnevalstradition verraten den europäischen Ursprung der Cajuns. Andererseits öffnete und öffnet man sich gegenüber anderen Traditionen und Genres: Afrikanische Speisen und die schnellen, synkopierten Zydeco-Rhythmen zeugen vom Austausch mit der afro-karibischen und afro-amerikanischen Kultur. Nicht zuletzt die Genres der Populärmusik des 20. Jahrhunderts werden von Cajun-Musikern rezipiert (s. Ancelet, 23-25, Stivale, 74).

»Acadian« zu »Cajun«

Eigentlich ist »Cajun« eine Verballhornung von »Acadien«. So wurden die ersten Siedler bezeichnet, die sich 1604 in Port Royal, Nova Scotia (damals noch Acadia) im Osten Kanadas niederließen. Bis zum Frieden von Utrecht

² Vgl. <http://www.census.gov/hhes/socdemo/language/data/census/table4.txt> [Stand: 06.04.2013].

1713 stand diese Provinz unter französischer Herrschaft. Die Machtübernahme durch die Briten stellte die katholischen Frankophonen dann vor eine erste Bewährungsprobe: Sie wurden zuerst diskriminiert, dann deportiert. Was als »Grand Dérangement« (große Vertreibung) in die Cajun-Geschichte einging, markierte den Beginn der Cajun-Diaspora – einen Zustand, der die Siedler zusammenschweißte und auf ihrem langen Trek gen Süden anpassungsfähig machte. Zwischen 1765 und 1785 erreichten sie Louisiana, zu jener Zeit noch spanische Kolonie. Dort prägte sich eine Art sozialer Stratifikation aus: auf der einen Seite soziale Aufsteiger (»nouveau riche«) – in der Regel Sklavenhalter – auf der anderen Seite Freibauern (»petits habitants«). Letzteren gelang es zwar, Lebensstil und Traditionen ihrer Vorfahren aufrechtzuerhalten. Diese Eigenbrötlerlei brachte ihnen jedoch gerade unter den »nouveau riche« auch den Ruf rückständiger Hinterwäldler ein: »Cajun« galt in der Folge bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als Schimpfwort, war somit ein Synonym für »rednecks« oder »hillbillies«. Symptomatisch also, dass 1916 Französisch an den Schulen Louisianas verboten wurde. Um es gleich vorwegzunehmen: Diese alten Vorurteile Cajuns gegenüber bilden in *THE BIG EASY* den Gegenpol zur Hauptfigur, der mondänen Anwältin aus New York, die in diese Welt eintaucht. Auch im Film *THE SOUTHERN COMFORT* werden die alten Cajun-Klischees als dramaturgisches Mittel genutzt.

Die kulturelle Heimatlosigkeit der Cajuns, die Stivale (2003) als »dépaysement« bezeichnet, war indes mit der Niederlassung in Louisiana keineswegs vorüber: 1803 wurde das Gebiet an die USA verkauft (*Louisiana Purchase*). Erneut sahen die Cajuns ihre Kultur durch einen neuen Mainstream bedroht – und hielten umso beharrlicher an ihrer isolierten Lebensweise fest.

In den 1920er und 30er Jahren bewirkte das Folk-Music Revival in den gesamten USA eine Cajun-Renaissance. Erste Tonaufnahmen (Alan Lomax)

machten die Verbreitung der dahin wenig bekannten Musik- und Sprachtradition möglich, für deren Erhalt sich seit den 1960er Jahren eine Vielzahl an Institutionen und Vereinen einsetzt.

Im kulturellen Gedächtnis der Cajuns sind beide emotionale Erfahrungen ihrer Diasporageschichte gespeichert: einerseits Optimismus als Überlebensstrategie und Lebenskunst, andererseits die Angst vor Entwurzelung, Identitätsverlust und damit einhergehend die kulturelle Isolation der Cajuns. Was natürlich das Risiko birgt, dass sie als xenophob wahrgenommen werden, wie im Film SOUTHERN COMFORT. Die Cajun-Identität ist also doppelgesichtig und aus genau diesem Grund kommt Cajun-Musik ähnlich ambivalent daher wie Klezmer, eine musikalische Stilrichtung, die auch aus einer diasporischen Kultur hervorging (s. Slobin 2003). In Filmen lebt die Bipolarität der Cajun-Kultur zwar fort, wie im Folgenden demonstriert werden soll. Allerdings liegt der Janusköpfigkeit, die diese Musikkultur im Film kennzeichnet, keineswegs eine gründliche Rezeption der Cajun-Geschichte zugrunde, sondern ihre allgemeine Außenwahrnehmung, der cajun-typische Überschwang. Daher werden auch eher die heiteren Musikstücke aus dem Repertoire rezipiert und weniger die ältere Genres wie die melancholische *complainte* oder Balladen, die an die Entwurzelung erinnern. Diese musikalisch kommunizierte Anleitung zum Glücklichen wird in einigen Fällen ganz wörtlich genommen, wie im Vorspann bzw. den Anfangsszenen von THE BIG EASY oder EVE'S BAYOU. Als erstes akustisches Stimmungstableau und Standortanzeiger vermittelt sie, begleitet oder unmittelbar gefolgt von lockeren Konversationen, menschliche Vertrautheit und Nähe – allerdings jeweils kontrapunktisch zu den Missständen.

Bereits in den Anfangsszenen kommt die Kehrseite des Frohsinns zum Vorschein. Bemerkenswert ist, dass diese Musikkultur, obwohl – oder besser: indem – sie im Film nur partiell rezipiert wird, gerade durch ihre

vermeintliche Unbeschwertheit und Simplizität stets auch indirekt auf ein komplexes Problem hinter der fröhlichen Fassade hinweist. Cajun- oder Zydeco-Musik ist in beiden Filmen verknüpft mit menschlichen Lastern, die ein Zuviel an Vertrautheit bzw. Sinnlichkeit entstehen lassen: In *THE BIG EASY* mit Korruption, in *EVE'S BAYOU* mit dem notorischen Ehebruch seitens des Vaters der Hauptfigur. Im Folgenden soll der zuerst genannte Film näher betrachtet werden.

THE BIG EASY

In *THE BIG EASY* stellt die Sumpfmusik nicht nur Lokalkolorit her, sondern gleichzeitig eine Charakterfacette der männlichen Hauptfigur Remy McSwain dar, in dessen Brust zwei Seelen wohnen: einerseits der Respekt vor dem Gesetz, das er als Polizist repräsentiert, andererseits sein New Orleans-typischer Hedonismus. Friedrich Nietzsche³ hätte hier vermutlich das Begriffspaar »apollinisch -dionysisch« gebraucht. Für das eine, das Gesetz, steht nicht etwa eine männliche Figur wie McSwains Vater, sondern sein *love interest*, die Anwältin aus New York. Für das Dionysische steht – ganz klassisch – die Musik. Deren Dominanz im Vorspann unmittelbar vor der Tatort-Szene scheint bereits ein Wink auf die Tatsache zu sein, dass Pflichtbewusstsein und die persönliche *pursuit of happiness* aus dem Gleichgewicht geraten sind. Auf die Luftaufnahmen über dem Mississippi-Delta folgen drei Einstellungen aus der Vogelperspektive, die das erste Opfer zeigen. Dieses liegt bäuchlings in einer modernen Brunnenanlage, deren abstrakte Formen und Wasserbecken-Anordnung eine visuelle Analogie zum kurz zuvor gezeigten zerklüfteten Mississippi-Ufern

³ Vgl. dazu *Die Geburt der Tragödie*, erstmals 1872. Projekt Gutenberg, 2005, vgl. <http://www.gutenberg.org/ebooks/7206> [Stand: 06.04.2013].

darstellen – zumal die musikalische Schicht mit dem nicht abbrechenden Lied *Zydeco Gris Gris* von Michael Doucet, gespielt von der Band Beausoleil, konsistent bleibt. Mehr noch: Der Rhythmus des Schnitts der drei Einstellungen, mit denen das Opfer im Brunnen gezeigt wird, folgt dem Rhythmus bzw. der Periodik des Songs. Das Lied verbindet durch seine Kontinuität aber nicht nur das Mississippi-Delta mit dem Tatort-Brunnen in New Orleans. Es wird in der dritten Einstellung des Vorspanns, die in die erste Szene übergeht, ein Point-of-View-Shot aus Remy MacSwains Auto, in diegetische Musik, die aus dem Autoradio schallt, transformiert. Während ein Kamera-Zoom von der Luftaufnahme des Mississippi-Deltas bis in MacSwains Auto hinein mit erheblichem technischem Aufwand verbunden gewesen wäre, ermöglicht der Zydeco-Song einen wesentlich unkomplizierteren akustischen Zoom auf die Hauptfigur und komplettiert damit die bildlich-musikalische Exposition der Handlung.

Der Antagonismus zwischen Musik und Frau – die weibliche Hauptfigur ist hier sachlich, nüchtern, korrekt, ehrgeizig, aber auch verkrampft und unbeholfen – dieser Antagonismus ist in jener Szene besonders prägnant, in der McSwain persönlich den Troubadour gibt⁴: Während einer Gartenparty seiner Familie, auf die er die Anwältin Anne Osborne durch einen Polizei-Kollegen gegen deren Willen hat bringen lassen, versucht er, die Enttäuschung Annes über seine illegalen Machenschaften zu zerstreuen und ihr Herz zurückzuerobern.

Bereits kurz nach Annes Eintreffen auf der Party prallen zwei Kulturen aufeinander: der moderne individualistische Lebensstil von Anne und der traditionelle Familiensinn der Cajuns. Dieser *culture clash* äußert sich in einem kurzen Dialog zwischen Anne und Remy McSwains Mutter: Das schweißdurchnässte Oberteil der jungen Frau – sie ist auf ihrer

⁴ THE BIG EASY. McBride, Jim (Regisseur). DVD, 2001. Spieldauer: 96 Min. Dortmund: EMS new media AG, ab 00:58:00.

Joggingstrecke von McSwains Kollegen abgefangen und »verhaftet« worden – veranlasst Mrs. McSwain zu der Frage, ob sie gerade aus der Badewanne komme. Als Anne antwortet, sie sei Laufen gewesen, entgegnet Mrs. McSwain mit einem ungläubigen Kopfschütteln.

McSwain gesellt sich dann zu den Musikern, hängt sich eine Gitarre um und stimmt einen Liebeswalzer (des Musikers Clifton Chenier) an. Apropos Musiker: In dieser Szene haben einige Mitglieder des Balfa-Clans mitgewirkt, einer der berühmtesten Musikerfamilien im Cajun-Milieu. Zu sehen sind u. a. Christine Balfa, die singt und Triangel spielt, und ihr Vater Dewey an der Geige. Letzterer wirkte schon bei THE SOUTHERN COMFORT sechs Jahre früher mit. Aber dazu später mehr.

Remy McSwain gelingt trotz seines musikalischen Werbens keine Beschwichtigung, auch nicht, als er Anne, die sich zunächst sträubt, dazu bewegen kann, mit ihm zu tanzen – die Aufforderung erfolgt auf Französisch: »Danse avec moi« und wird von der Party-Gesellschaft lautstark unterstützt. Aber trotz ihres Widerstands und ihrer Prinzipientreue ist die Anwältin sichtlich bemüht, sich durch die zahlreichen Wohlfühlfaktoren um sie herum – den wiegenden Walzerrhythmus, den Charme ihres Gegenübers und die sympathische Bodenständigkeit der Gemeinschaft – nicht einlullen und in Versuchung führen zu lassen: Das unterdrückte Lächeln und die Vermeidung des Blickkontakts verdeutlichen dies. Es ist für die Figur und den Betrachter gleichermaßen ein Wechselbad der Gefühle. Eindeutig wird der Antagonismus erst wieder mit Annes warnenden Worten, die sie äußert, nachdem der Walzer verstummt und das Tanzen beendet ist: »You're a cop, for god's sake, you're supposed to uphold the law. But instead you bend it and twist it and sell it.« Im weiteren Verlauf des Films findet Remy durch mehrere kathartische Erlebnisse wieder zurück auf die Seite des Rechts. Folglich löst sich der in dieser Szene noch prominente Antagonismus nach und nach auf – bis zum Happy Ending. Im

Abspann wird die Konfliktlösung in Form einer zweiten Tanzszene versinnbildlicht, in der das frisch vermählte Paar zu Cajun-Musik durch die Wohnung tanzt.

SCHULTZE GETS THE BLUES

Auch in *SCHULTZE GETS THE BLUES* ist, allerdings von Anfang an, die Präsenz der Zydeco-Musik eine ambivalente Angelegenheit. Nicht nur verweist sie durch synkopenreiche Rhythmen und die impulsive Balg-Dynamik im Akkordeonspiel auf eine diametrale Erlebniswelt zur klischeehaften, aber dennoch meisterhaft porträtierten deutschen Steifheit und Biederkeit, die musikalisch unterstrichen wird durch gerade Walzerrhythmen und visuell durch eine anfangs überaus statische Kameraführung sowie leere Landschaftsaufnahmen. Schultzes Entdeckung dieser Musikrichtung über das Wohnzimmerradio⁵ ist darüber hinaus seiner Verdrängung der möglichen berufsbedingten Lungenkrebserkrankung geschuldet, der die Hauptfigur am Ende erliegt. Als nämlich der Radiomoderator von den gesundheitlichen Gefahren jahrelanger Minenarbeit berichtet, wechselt der Rentner schleunigst den Sender zum erstbesten Alternativprogramm: Zydeco-Musik (genauer: der Titel »Zydeco from 1988« von Zydeco Force), die ihm, dem gesetzten, konservativen Arbeiter, den die freie Zeiteinteilung des Rentnerdaseins offensichtlich ein wenig überfordert, zunächst etwas befremdlich anmutet: Er schaltet das Radio ab. Doch dann gibt er den eigenartigen Akkordeon-Klängen eine zweite Chance, kehrt zurück und schaltet wieder ein. Die Musik hat ihn in ihren Bann gezogen.

⁵ *SCHULTZE GETS THE BLUES*. Schorr, Michael (Regisseur). DVD, 2005. Spieldauer: 114 Min. USA: Paramount Vantage, ab 00:28:20.

Somit sind die sinnlich-exotischen Klänge von Anfang an mit der Krankheit verwoben. Schultzes Instrument, das Akkordeon, über das die kanadische Autorin E. Annie Proulx einmal schrieb, es sei ein Instrument, das »atmet« und »lebt«, ja sogar eine Lunge habe (Proulx 2003, 80), ist dabei ein äußerst passende Schnittstelle zwischen der altbekannten und der neu entdeckten Welt. Es führt Schultze auf seiner Flucht vor der Krankheit mitten ins Leben und gleichzeitig an den Ort, an dem er seinen letzten Atemzug tut: in die Sümpfe Louisianas. Das tiefe Luftholen des Pensionärs nach seinen ersten Imitationsversuchen in der oben beschriebenen Radio-Szene versinnbildlicht diese Lebenslust und -luft.

Die Rezeption der Zydeco- und Cajun-Kultur in diesem Film ist zugleich ein Hinweis auf deren mittlerweile globale Verbreitung. Als wäre die Kultur noch nicht diasporisch genug, werden mittlerweile auch diesseits des Atlantiks vielerorts Cajun-Bands gegründet.

SOUTHERN COMFORT

Wenn man sich seine Filme *HARD TIMES* und *SOUTHERN COMFORT* ansieht, könnte man vermuten, der Regisseur Walter Hill habe ein miserables Verhältnis zur Cajun-Kultur und insbesondere zu deren Musik. Denn in beiden Filmen werden die französischsprachigen Siedler Louisianas äußerst düster dargestellt. *SOUTHERN COMFORT* ist eine düstere Vietnam-Allegorie, die 1973 in den Sümpfen Louisianas spielt – 1975 endete der Vietnamkrieg. Er handelt von einem missglückten Überlebenstraining einer anfangs noch kameradschaftlich scherzenden Militäreinheit. Diese Übung artet aufgrund mangelnder Moral und Disziplin in der Gruppe ähnlich wie in William Goldings *Lord of the Flies* in Chaos und Gewalt aus. Auslöser ist ein Konflikt mit den dort in den Sümpfen lebenden Cajuns, den die Soldaten

durch einen Kanudiebstahl selbst verursachen. Die Cajuns, als »the other« das Äquivalent zu Vietcongsoldaten oder zu Indianern im Westerngenre (dem schon immer Hills besonderes Interesse galt⁶), sind hier zunächst als xenophobe Hinterwäldler inszeniert, die sich sowohl geographisch als auch sprachlich von der Außenwelt abkapseln und schwer bewaffnet ihr unwirtliches Revier verteidigen. In zusehends komplexer werdenden Interaktionen zwischen Cajuns und Soldaten und durch Verkettungen von fatalen Reflexen schaukeln sich dann allerdings Angst und Aggression gegenseitig hoch; Ursache und Wirkung von Gewalthandlungen, Schuld und Unschuld, Freunde und Gegner sind kaum auseinanderzuhalten. Die Cajuns treten somit nicht als aggressive Feinde auf, sondern sie sind auch Projektionen der Zwietracht innerhalb der Militärtruppe; ihre mangelnden Englischkenntnisse können auch als direktes Pendant zur Einsprachigkeit der Soldaten gesehen werden.

Als am Ende nur noch zwei Soldaten am Leben sind, speist sich die dramatische Spannung aus deren Unterlegenheit: dem Oszillieren zwischen Hoffnung auf Gnade und Rettung einerseits und der Angst vor Abrechnung seitens der Sumpfbewohner andererseits. Kulisse dieser ambivalenten Situation wird das Revier des nun beinahe schon Sympathie erweckenden Antagonisten – hier in Gestalt eines ganzen Dorfes – der die Protagonisten durch ein bestimmtes Faszinosum, hier: Musik und Tanz, für sich einnimmt. D. h. in Jekyll-und-Hyde-Manier zeigt sich nicht nur die negative, sondern auch die fröhliche und gesellige Seite der Cajun-Kultur. Dies geschieht, ganz ähnlich wie in der oben beschriebenen Szene aus THE BIG EASY, in Form eines *bal de maison* in einem Cajun-Camp. Die Schlachtschweine, mit denen die beiden Soldaten aus der Wildnis ins Camp transportiert werden, sind ein überdeutliches *evil foreboding* in Form einer buchstäblich plumpen

⁶ <http://thehollywoodinterview.blogspot.de/2009/09/walter-hill-hollywood-interview.html> [Stand: 13.04.2013].

Metapher. Bereits in dem sechs Jahre zuvor gedrehten Film *HARD TIMES* kombiniert Walter Hill eine Cajun-Party-Szene in einem ähnlich zünftigen Setting⁷ mit einem Tier in Gefangenschaft – einem Bären, in dem sich auch in jenem Kontext der von Charles Bronson gespielte Protagonist wiedererkennt. In einer kurzen Sequenz sind hier auch Schlachtschweine zu sehen.

Die letzte Rückkopplungsschleife aus Paranoia und Aggression am Ende von *SOUTHERN COMFORT*⁸ wird untermalt von einem traditionellen Cajun-Trinklied, welches einerseits auf die Diasporageschichte der Cajuns verweist, andererseits den inneren Zwiespalt der Hauptfiguren auf den Punkt bringt. Der Titel lautet »Parlez-nous à boire, non pas de mariage«.

Parlez-nous à boire (Trad.)

Refrain:

Oh, parlez-nous à boire, non pas de mariage
Toujours en regrettant nos jolis temps passés

Si que tu te maries
Avec une jolie fille
T'es dans le grand danger ça va te la voler

Refrain

Si que tu te maries
Avec une vilaine fille
T'es dans le grand danger
faudra tu vies ta vie avec

Refrain

Si que tu te maries
Avec une fille bien pauvre

⁷ EIN STAHLHARTER MANN. Hill, Walter (Regisseur). DVD, 2009. Spieldauer: 90 Min. München: Sony Pictures Home Entertainment GmbH, 00:29:43.

⁸ DIE LETZTEN AMERIKANER. Hill, Walter (Regisseur). DVD, 2004. Spieldauer: 101 Min. Dortmund: EMS new media AG, 1:28:30.

T'es dans le grand danger
faudra tu travailler toute ta vie

Refrain

Si que tu te maries
Avec une fille qui a de quoi
T'es dans le grand danger
tu vas attraper les grands reproches
Fameux toi grand bon à rien
Toi t'as tout gaspillé mon bien

Refrain

Die Ehe, so die Botschaft des Songs, ist eine No-Win-Situation, da grundsätzlich jede weibliche Eroberung, ob schön, hässlich, arm oder reich, ihre Kehrseite hat. Selbst dieses einfache Lied ist also durchsetzt von der Cajun-typischen Bipolarität. Passend zu diesem Trinklied nippen die Soldaten zur Beruhigung oder Betäubung an Bierflaschen. »Relax, Hardin. These are the good Cajuns«, sagt der eine Soldat in den Anfangstakten des Lieds zum anderen. Ähnlich betäubend wirken auch der ebenmäßige Rhythmus, die gepresste, angestrengt wirkende Singstimme, die den Anfangs- und Spitzenton der Melodie immer leicht verfehlt, und die statische Harmonik des Liedes. Genauso das markante hartnäckige Klingeln des traditionellen *'tit fer*, der Cajun-Triangel, das auch ein wenig an ein Totenglöckchen erinnert. Nebenbei bemerkt: Die Cajun-Musiker, darunter die prominenten Vertreter Dewey Balfa an der Geige (wie in *THE BIG EASY*) und Marc Savoy am Akkordeon, waren zum Zeitpunkt des Drehs keineswegs darüber informiert, in welchem negativem Licht ihre Subkultur in diesem Film erscheinen würde (Stivale, 80-81). Die Musiker sind hier sehr prominent in Szene gesetzt. So fällt gleich der erste Blick der Soldaten, als sie die überfüllte Scheune betreten – hier ist natürlich die Analogie zur Saloon-Szene im Westerngenre unverkennbar –, auf sie.

Das vorsichtige Sondieren ihrer neuen Umgebung und die Unschlüssigkeit der beiden Soldaten, ob sie sich nun bedenkenlos unter's Volk mischen können oder nicht, wird in jener Scheunen-Szene, die mit *Parlez nous à boire* unterlegt ist, allein schon durch die Bildfolge deutlich: Nahe und halbnaher Aufnahmen von glücklichen Gesichtern – u. a. von Kindern – beim Tanz, die Authentizität und Ausgelassenheit vermitteln, wechseln sich ab mit Aufnahmen der beiden Soldaten, die das Treiben misstrauisch bzw. neugierig beobachten und den argwöhnisch-ernsten Mienen des Akkordeon- und des Triangelspielers. Die Ambivalenz dieser Situation unterstreichen außerdem die Low-Key-Beleuchtung in der Scheune und die emotionale Rollenverteilung der beiden Soldaten: Während der blonde Sunnyboy Spencer (gespielt von Keith Carradine) mit breiter kalifornischer Aussprache bemüht ist, sich anzupassen und zu vergnügen, ist der dunkelhaarige Neuling in der Militäreinheit Hardin (gespielt von Powers Boothe), der grüblerische Texaner, ein Nervenbündel: Er macht Spencer auf die Ankunft mehrerer Kontrahenten aus den Sümpfen aufmerksam und befürchtet eine erneute Konfrontation. Spencer entgegnet, Hardin solle nicht paranoid werden. Wie in *THE BIG EASY* durchläuft der Betrachter in den folgenden Sekunden ein Wechselbad der Gefühle. Während Spencer von einer jungen Cajun-Frau zum Tanz aufgefordert wird («Allons danser!» – auch hier eine Parallele zur oben beschriebenen Szene aus *THE BIG EASY*), beobachtet Hardin ängstlich, wie draußen Schlingen an einen vermeintlichen Galgen angebracht werden. Dies und die anschließende Erschießung der Schweine lösen in Letzterem und wohl auch im Zuschauer eine unheilvolle Vorahnung aus. Der Schuss, der das erste Schwein tötet, macht nun auch Spencer misstrauisch. Er lässt seine Tanzpartnerin stehen, die ihm verachtungsvoll bzw. gekränkt hinterherblickt. Hardins Prophezeiung einer Eskalation erfüllt sich dann in der Folgeszene in Form eines Schusswechsels zwischen dem Texaner und einem Cajun in einer

abgelegenen Scheune, in der sich Hardin offenbar verstecken wollte. Der *bal de maison* nimmt indes keinen Abbruch – was impliziert, dass die tanzende, stampfende, musizierende und trinkende Cajun-Gemeinde zu der Abrechnung beiträgt oder sie zumindest geflissentlich ignoriert. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass sich bis zum Scheunen-Showdown Bilder von der Schlachtung der Schweine mit solchen von immer ausgelassener tanzenden Cajuns und der sich anbahnenden Konfrontation in immer schnelleren Schnitten abwechseln und der Akkordeonist seine grimmige Miene gegen ein Grinsen eintauscht.

Fazit

Bleibt also festzuhalten, dass die Cajun- bzw. Zydeco-Musik in den vier thematisierten Filmen ein Stereotyp des Fröhlichen bleibt: das Eskapistisch-Fröhliche in SCHULTZE GETS THE BLUES, stellvertretend für das Carpe-Diem-Moment, das dem Vergänglichkeitsbewusstsein des Protagonisten innewohnt; das Dionysisch-Fröhliche zu Beginn des hier nicht an einem Beispiel besprochenen Films EVE'S BAYOU, das ein Umkippen in sexuelle Zügellosigkeit bereits erahnen lässt; das Anarchistisch-Fröhliche in THE BIG EASY, das Lebensfreude stiftet und erdet, zugleich aber Gesetze bricht; und schließlich das perfide Betäubend-Fröhliche in SOUTHERN COMFORT, das man als Äquivalent zum Trommelsignal auf dem Richtplatz wahrnehmen kann. Auffällig ist jedoch mit Blick auf die Darstellung der Cajuns in den hier besprochenen Szenen, dass die einseitige, stereotype Darstellung die reichhaltige Kulturgeschichte der Cajun-Minorität zwar nur oberflächlich in Szene setzt, aber eingebettet in den jeweiligen filmischen Kontext nichtsdestotrotz ein Spannungsfeld erzeugt. Denn auch für Nicht-Kenner scheinen das Kuriosum dieser Kultur und ihrer Musik durch eine innere

Schizophrenie gekennzeichnet, die sie nicht zuletzt ihrem Inselstatus sowohl im geographischen als auch im zeitlichen Sinn verdankt. Wohl kaum entsprechen der starke Familiensinn der Cajuns, ihr isolierter Lebensstil, ihr teils mittelalterliches Liedgut oder ihre Musiziertechnik der Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung der USA als moderner, offener Individualgesellschaft. Sie sind vielmehr Relikte der kolonialen, kleinstaatlichen Vergangenheit Nordamerikas. Nicht ohne Hintergrund werden die Cajuns in SOUTHERN COMFORT als Fremde im eigenen Land inszeniert. Vielleicht wirkt deshalb auf manchen Außenstehenden die Leichtigkeit des Cajun-Seins unerträglich oder enttarnt sich von vornherein als aufgesetzt, unzeitgemäß und weltfremd.

Gerade mit Blick auf ihren wachsenden Bekanntheitsgrad ist es erstaunlich, dass diese singuläre Musikkultur in den besprochenen Filmen lediglich als dramaturgisches Mittel benutzt wird und dabei ein Klischee bleibt, während ihre lange, bewegte Geschichte bislang noch nicht von Filmemachern unserer Zeit entdeckt wurde.⁹

⁹ Nicht unerwähnt bleiben sollte, dass es durchaus einige Verfilmungen des erstmals 1847 veröffentlichten Versepos *Evangeline: A Tale of Acadie* von Henry Wadsworth Longfellow gibt, u. a. eine von Raoul Walsh (EVANGELINE, 1919). Allerdings stammt die jüngste dieser Verfilmungen aus dem Jahr 1929 (EVANGELINE von Edwin Carewe).

Literatur

- Ancelet, Barry Jean (1984) *Musiciens cadiens et créoles/Makers of Cajun Music*, Austin: University of Texas Press.
- Brasseaux, Carl A. (1992) *Acadian to Cajun. Transformation of a People, 1803-187*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Savoy, Ann Allen (1984) *Cajun Music – A Reflection of a People*, Eunice: Bluebird Press.
- Slobin, Mark (2003) *Fiddler on the Move. Exploring the Klezmer World*, New York: Oxford University Press.
- Stivale, Charles (2003) *Disenchanted Les Bons Temps: Identity and Authenticity in Cajun Music and Dance*, Durham: Duke University Press.
- Whitfield, Irène Thérèse (1939) *Louisiana French Folk Songs*, Lafayette: Louisiana State University Press.

Empfohlene Zitierweise

Kupfer, Diana: The Big (Qu)easy: Cajun- und Zydeco-Musik im Spielfilm. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 193-210, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p193-210>.

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.

Filmmusik im Konzertsaal

Ulrich Wünschel (Berlin)

Als Erich Wolfgang Korngold in den 1930er-Jahren die Aussage »Die Unsterblichkeit des Filmkomponisten dauert von der Aufnahmebühne bis zum Mischpult«¹ (Thomas 1996, 85-86) formulierte, war aus dem einstigen Wunderkind Wiens bereits einer der gefragtesten Komponisten in Hollywood geworden. Seine Filmmusiken zu ANTHONY ADVERSE (EIN RASTLOSES LEBEN; USA 1936, Mervyn LeRoy) und zu THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD (ROBIN HOOD, DER KÖNIG DER VAGABUNDEN; USA 1938, Michael Curtiz) wurden mit Academy Awards ausgezeichnet, und wie keinem anderen seiner Kollegen erwies man ihm Ehrerbietung (vgl. Thomas 1996, 89). Und doch schwingt eine gewisse Resignation in seinen Worten mit: Filmmusik war in jenen Jahren nur im Kinosaal zu hören – und dann auch noch überlagert von Sprache, Geräuschen und Toneffekten. Von den vielfältigen analogen und digitalen Speicher- und Wiedergabemedien

¹ Am 10. Januar 1940 hielt Aaron Copland in der Film Library des Museum of Modern Art in New York im Rahmen der Vorlesungsreihe »The History of the Motion Picture« (veranstaltet vom Department of Fine Arts der Columbia University) einen Vortrag über »Film Music«. Copland verband die Aussage Korngolds mit seinen eigenen Erfahrungen als Filmkomponist: »The scoring stage is a happy-making place for the composer. Hollywood has gathered to itself some of America's finest performers; the music will be beautifully played and recorded with a technical perfection not to be matched anywhere else. Most composers like to invite their friends to be present at the recording session of important sequences. The reason is that neither the composer nor his friends are ever again likely to hear the music sound out in concert style. For when it is combined with the picture most of the dynamic levels will be changed. Otherwise the finished product might sound like a concert with pictures. In lowering dynamic levels niceties of shading, some inner voices and bass parts may be lost. Erich Korngold put it well when he said: »A movie composer's immortality lasts from the recording stage to the dubbing room.« Eine deutsche Übersetzung des Vortrags ist bei Thomas (1996, 16-24) zu finden.

unserer Zeit, die es einem immer größer werdenden Publikum ermöglichen, einen Film an jedem Ort, zu jeder Zeit und beliebig oft anzuschauen, wusste man in den «1930er-Jahren noch nichts. Dennoch: Korngold war sich der hohen künstlerischen Qualität einiger seiner für den Film komponierten Melodien bewusst und sorgte für ihr Überleben außerhalb der Filmrolle, indem er sie in seinen Konzertwerken »recycelte«. Das Eröffnungssolo aus dem am 15. Februar 1947 uraufgeführten Violinkonzert in D-Dur op. 35 stammt aus der Filmmusik zu ANOTHER DAWN (ANOTHER DAWN; USA 1937, William Dieterle); das zweite Thema des ersten Satzes entspringt der Filmmusik zu JUAREZ (JUAREZ; USA 1939, William Dieterle). Die Romanze, der zweite Satz des Konzerts, borgt sich ein Thema aus ANTHONY ADVERSE, und im Finale ist ein Thema aus THE PRINCE AND THE PAUPER (DER PRINZ UND DER BETTELKNABE; USA 1937, William Keighley) zu hören.² 1972, fünfzehn Jahre nach Korngolds Tod, erschien beim Label RCA Victor ein Album mit dem Titel »THE SEA HAWK – Classic Film Scores of Erich Wolfgang Korngold«, auf dem das National Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Charles Gerhardt Auszüge aus verschiedenen Filmmusiken eingespielt hatte. Weitere Alben folgten, u.a. mit Kompositionen von Bernard Herrmann (1974), Alfred Newman (1973), David Raksin (1975), Miklós Rózsa (1974), Max Steiner (1973),

² Vgl. Winters (2007), 48-49, »Film Scores in Later Concert Works«. Das Cellokonzert in C-Dur op. 37 hat seine Wurzeln in dem Cellokonzert, das Erich Wolfgang Korngold für DECEPTION (TRÜGERISCHE LEIDENSCHAFT; USA 1946, Irving Rapper) schrieb. Der Film erzählt eine Dreiecksgeschichte: Eine Pianistin (Bette Davis) steht zwischen einem Komponisten (Claude Rains) und einem Cellisten (Paul Henreid). Den Höhepunkt des Films bildet die Uraufführung des Cellokonzerts, dessen große Intervallsprünge, synkopischer Rhythmus und beständiges Changieren zwischen Dur und Moll die Empfindungen der Protagonisten füreinander spiegelt. Die Musik erzählt, was sich im Inneren der Liebenden abspielt.

Dimitri Tiomkin (1976) und Franz Waxman (1974).³

Und heute? Wie steht es um die »Unsterblichkeit« des Filmkomponisten Erich Wolfgang Korngold ungefähr fünfundsiebzig Jahre nach der eingangszitierten Aussage? In den vergangenen Jahren veröffentlichten die Labels Naxos und Tribute Film Classics Erst- und Neueinspielungen der rekonstruierten vollständigen Filmmusiken zu THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD, ANOTHER DAWN, DEVOTION (DEVOTION; USA 1946, Curtis Bernhardt), ESCAPE ME NEVER (ESCAPE ME NEVER; USA 1947, Peter Godfrey), THE PRINCE AND THE PAUPER und THE SEA HAWK (DER HERR DER SIEBEN MEERE; USA 1940, Michael Curtiz).

Auch im Konzertsaal sind die filmmusikalischen Werke von Korngolds, beispielsweise der *March of the Merry Men* aus THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD und die Ouvertüre aus CAPTAIN BLOOD (UNTER PIRATENFLAGGE; USA 1935, Michael Curtiz), vertreten – und das häufiger und vor einem größeren Publikum als die »ernsten« Konzertwerke. So führte das NDR Pops Orchestra den *March of the Merry Men* am 4. und 5. März 2010 im Rahmen eines Konzerts mit Oscar-prämierten Filmmusiken vor ungefähr 2500 Zuhörern auf; die Live-Übertragung des Konzerts vom 5. März 2010 auf NDR Kultur dürfte einige tausend Hörer mehr erreicht haben.

Es sei erwähnt, dass sich die im Folgenden dargestellten Beobachtungen auf den amerikanischen und den deutschsprachigen Raum konzentrieren. Die vielfältigen Aktivitäten in Frankreich, Italien, in Skandinavien und in den osteuropäischen Ländern können leider nicht dargestellt werden.

³ Der Produzent dieser »Classic Film Scores«-Reihe war George Korngold, der Sohn von Erich Wolfgang Korngold und seiner Frau Luzi.

Ein Phänomen unserer Tage?

Am 12. Februar 2010 wurde im Rahmen der 60. Berlinale im Berliner Friedrichstadtpalast die rekonstruierte Premierenfassung von METROPOLIS (D 1927, Fritz Lang) vorgestellt. Die originale Filmmusik von Gottfried Huppertz kam allerdings nicht aus den Lautsprechern, sondern wurde über 145 Minuten hinweg (mit nur zwei kurzen, durch die Gliederung des Filmes in drei Akte bedingten Unterbrechungen) live vom Rundfunk Sinfonieorchester Berlin unter der Leitung von Frank Strobel gespielt.⁴ Der deutsch-französische Fernsehsender Arte übertrug die Veranstaltung live und erreichte ungefähr 710.000 Zuschauer in Deutschland und Frankreich; der Marktanteil belief sich auf 2,4 Prozent, mehr als das Dreifache der üblichen 0,7 Prozent (vgl. Krei 2010). Ein ähnliches Interesse weckte der private Radiosender Klassik Radio mit den Konzerttourneen »Die große Welt der Filmmusik« und »Christmas Soundtracks«, die in den Jahren 2006 bis 2010 von mehreren zehntausend Menschen besucht wurden und deren Live-Mitschnitte im Webshop von Klassik Radio zu beachtlichen Preisen zu erwerben sind.⁵ Der bemerkenswerte Erfolg der von Klassik Radio veranstalteten Filmmusikkonzerte geht mit zwei Beobachtungen einher:

⁴ Gleichzeitig zur Aufführung in Berlin wurde METROPOLIS auch in der Alten Oper in Frankfurt mit Orchesterbegleitung vorgestellt; Helmut Imig dirigierte das Staatsorchester Braunschweig. Gefördert durch das NRW KULTURsekretariat, ging die Neue Philharmonie Westfalen unter der Leitung von Helmut Imig 2011 und 2012 mit METROPOLIS auf eine ausgedehnte Tournee durch Nordrhein-Westfalen und spielte mehrere Dutzend Konzerte.

⁵ Die erste Konzerttournee (Herbst 2006 und Frühjahr 2007) wurde noch von den Hamburger Symphonikern (Dirigent: Frank Strobel) bestritten. Seit Herbst 2007 reiste das Klassik Radio Pops Orchestra unter der Leitung von Nic Raine durch Deutschland, das eine ähnliche personelle Besetzung wie das City of Prague Philharmonic Orchestra hatte.

Zum einen werden die Konzerte vorwiegend von Jugendlichen und Erwachsenen zwischen 30 und 40 besucht, von denen manche nach eigenen Aussagen zum ersten Mal in ihrem Leben einen Konzertsaal betreten. Zum anderen scheint das Publikum bereit zu sein, vergleichsweise hohe Eintrittspreise zu bezahlen (wenngleich auch eine teure Eintrittskarte keine Garantie für eine künstlerisch hochwertige Aufführung ist).

Die überregionale Beachtung der METROPOLIS-Aufführungen und der Konzerttourneen »Die große Welt der Filmmusik« weist darauf hin, dass es sich bei diesen Konzertformaten gerade nicht um Eintagsfliegen handelt. Im Gegenteil: Dass viele Filmmusikkonzerte schon Tage vor der Aufführung oftmals ausverkauft sind, bedeutet, dass es in weiten Teilen der Bevölkerung ein gesteigertes Interesse an solchen Konzerten gibt. Es bietet sich an, von einem Markt für Filmmusikkonzerte zu sprechen, der den üblichen Regeln von Angebot und Nachfrage gehorcht. Obwohl man davon ausgehen kann, dass es schon in den vergangenen Jahrzehnten eine Nachfrage nach Filmmusik im Konzertsaal gegeben hat, scheinen Orchester und Konzertveranstalter erst seit ungefähr zehn Jahren ein entsprechendes Angebot für ihr Publikum bereithalten zu wollen.⁶ Die »Produktpalette« reicht von den bereits erwähnten potpourri-artigen Filmmusikkonzerten⁷

⁶ Man mag vermuten, dass Orchester vielleicht schon früher von diesem Publikumswunsch wussten, diesen aber nicht erfüllen konnten, weil bspw. kein Orchestermaterial erhältlich war oder man nicht wusste, wo man Orchestermaterial leihen / kaufen konnte. Darüber hinaus stellte das Medium Film die Verantwortlichen vor neue Fragen, bspw. nach der Erhältlichkeit der Filmkopien oder nach der Projektionstechnik.

⁷ Unter den vielen Filmmusikkonzerten ragen u.a. die Produktionen der verschiedenen Rundfunkorchester und der Kölner Philharmonie hervor, die jährlich stattfindende Gala »Hollywood in Vienna« (www.hollywoodinvienna.com), die Filmmusiktage Sachsen-Anhalt (www.filmmusiktage.de) sowie der vom Bayerischen Rundfunk

über »Stummfilm mit Live-Musik«⁸ bis hin zu dem Konzertformat »Tonfilm mit Live-Musik«⁹. Aufführungen von »Stumm«-Filmen mit Orchesterbegleitung, die sogenannten FilmKonzerte, können nicht nur in Deutschland sogar auf eine etwas längere Tradition zurückblicken: Schon in den späten 1970er-Jahren wurden u.a. in Berlin, Frankfurt und München restaurierte oder rekonstruierte Filme aus den 1920er- und 1930er-Jahren wiederaufgeführt, teils mit der Originalmusik, teils mit einer Kompilationsmusik, teils mit einer Neukomposition, die für die vorliegende Schnittfassung in Auftrag gegeben worden war.¹⁰ Ohne das Fernsehen (in Deutschland und in Großbritannien) wären die Renaissance des Stummfilms und die Vergabe von Kompositionsaufträgen nicht denkbar. Es ist u.a. der Stummfilmredaktion des ZDF (seit 1994 ZDF/arte) zu verdanken, dass diese Werke nicht nur für das Fernsehen aufbereitet, sondern auch für Live-Projekte verfügbar gemacht wurden. Diese Stummfilmkonzerte fanden in der Regel im Rahmen eines Filmfestivals¹¹ statt und hatten meist noch nicht

veranstaltete Tag der Filmmusik »filmtonart« (www.br.de/filmtonart). Die Konzerte in Wien, Halle und München werden ergänzt durch Werkstattberichte und Diskussionsrunden mit Filmkomponisten (und generell Filmschaffenden), Musik- und Medienwissenschaftlern.

⁸ Besonderer (und ungebrochener) Beliebtheit erfreuen sich die Aufführungen der Charlie-Chaplin-Filme mit Symphonieorchester:
http://www.charliechaplin.com/en/live_performances .

⁹ Als Beispiele seien hier u.a. 2001 – A SPACE ODYSSEY, THE LORD OF THE RINGS in Concert, MATRIX Live – Film in Concert, Disney live in Concert: PIRATES OF THE CARIBBEAN und RAUMPATROUILLE ORION – Rücksturz ins Konzert genannt.

¹⁰ Hierbei darf nicht übersehen werden, dass zu jeder Schnittfassung eine eigene Musikfassung vorliegt, die nur zusammen mit der entsprechenden Schnittfassung aufgeführt werden kann.

¹¹ Man denke an das einwöchige Filmfestival in der Alten Oper Frankfurt (1988), die StummFilmMusikTage in Erlangen (seit 1997) und an das Film+Musikfest Bielefeld (seit 2000).

den Repertoirecharakter, den man heute bspw. den weitverbreiteten Charlie-Chaplin-Konzerten zusprechen kann. Zu den Dirigenten unserer Zeit, die sich dem Film besonders widmen, zählen Timothy Brock (in den Vereinigten Staaten), Carl Davis (in Großbritannien), Christof Escher und Ludwig Wicki (in der Schweiz) sowie in Deutschland Günter A. Buchwald, Helmut Imig, Mark-Andreas Schlingensiepen und Frank Strobel. Seit wenigen Jahren kümmert sich in Deutschland zudem eine junge Dirigentengeneration um das filmmusikalische Erbe, darunter Gabriel Feltz, Daniel Jakobi, Cornelius Meister und Christian Schumann.

Gerade um die Zeit der Jahrtausendwende lassen sich wichtige Impulse für die Institutionalisierung von Filmmusikaufführungen und für die Repertoirebildung feststellen: Das Flanders International Film Festival Ghent verlieh zum ersten Mal den World Soundtrack Award, in Luzern entstand das 21st Century Orchestra (Künstlerischer Leiter: Ludwig Wicki), und das Wiener Konzerthaus rief die Abonnementreihe »Film und Musik live« ins Leben, die sich in den vergangenen Jahren ein treues Stammpublikum erworben hat. Darüber hinaus wurde im September 2000 die Europäische FilmPhilharmonie gegründet, eine Konzert- und Produktionsgesellschaft für Filmmusik, die unter der Künstlerischen Leitung von Frank Strobel Veranstalter, Orchester und Ensembles, die sich für das Genre Film und Musik interessieren, berät und unterstützt.

In den Vereinigten Staaten brachte man einzelne Filmmusikthemen oder eigens zusammengestellte Suiten schon in den 1930er-Jahren mit anscheinend größerer Selbstverständlichkeit auf die Bühne als hierzulande erst in den frühen 2000er-Jahren. So dirigierte Dimitri Tiomkin bei seinem Debüt in der bei Los Angeles gelegenen Hollywood Bowl am 16. August 1938 eine zwölfteilige Suite aus seiner Filmmusik zu THE LOST HORIZON

(IN DEN FESSELN VON SHANGRI-LA; USA 1937, Frank Capra).¹² Und einige Jahre später, am 25. September 1963, trugen die Sängerin Mahalia Jackson und das Hollywood Bowl Symphony Orchestra unter der Leitung von Dimitri Tiomkin Auszüge aus seiner Musik zu HIGH NOON (ZWÖLF UHR MITTAGS; USA 1952, Fred Zinnemann) und THE ALAMO (ALAMO; USA 1960, John Wayne) vor.¹³ Noch heute gilt die Hollywood Bowl als *die* Konzertstätte an der amerikanischen Westküste, in der in den Sommermonaten vor Zehntausenden nicht nur Werke des klassischen Konzertrepertoires, sondern auch vor allem Musical- und Filmmusiktitel gespielt werden. Seit 1991 tritt in der Hollywood Bowl neben dem Los Angeles Philharmonic Orchestra auch das Hollywood Bowl Orchestra auf, in dem je nach Bedarf zwischen achtzig und einhundert freiberufliche Orchestermusiker versammelt sind. Untrennbar mit dem Hollywood Bowl Orchestra verbunden ist der Name des Dirigenten John Mauceri, der dem Orchester von 1990 bis 2006 als Chefdirigent vorstand; seit 2006 hält er den Titel des Founding Director. Zu seinen wohl bedeutsamsten Konzerten in der Hollywood Bowl gehören u.a. die Aufführungen von FANTASIA (FANTASIA; USA 1940, James Algar) mit Orchesterbegleitung (18. und 19. August 2006, Wiederholungskonzerte am 19., 20. und 21. August 2011). Außerdem sind bzw. waren die Komponisten David Newman und John Williams sowie Jerry Goldsmith und Henry Mancini beliebte Gastdirigenten in der Hollywood Bowl.¹⁴

¹² Ausführende waren das Los Angeles Philharmonic Orchestra und der Hall Johnson Choir (Palmer 1984, 46).

¹³ Unbekannt, *Dimitri Tiomkin at the Hollywood Bowl*, <http://www.dimitritiomkin.com/2514/dimitri-tiomkin-and-the-hollywood-bowl/>, abgerufen am 27. Oktober 2012.

¹⁴ Am 23. und 24. Juli 1993 dirigierte Henry Mancini das Los Angeles Philharmonic

An der amerikanischen Ostküste bietet vor allem die Symphony Hall in Boston eine Bühne für Filmmusiktitel. Sie ist das Zuhause des 1881 gegründeten Boston Symphony Orchestra, aus dem schon 1885 eine Untergruppierung hervorging, die zunächst »Promenade Concerts« und etwas später »Popular Concerts« anbot: Das Boston Pops Orchestra, wie dieser Klangkörper seit 1935 offiziell heißt, widmet sich noch heute vorwiegend »concerts of a lighter kind of music«, wie es Henry Lee Higginson, der Gründer des Boston Symphony Orchestra, formulierte.¹⁵ Als

Orchestra: »Award-winning composer Henry Mancini celebrated 30 years' worth of musical memories Friday and Saturday at the Hollywood Bowl, accompanied by the Los Angeles Philharmonic. The pleasant-enough evening included clips from a pantheon of Pink Panther movies, tomfoolery from Mancini's latest effort, TOM AND JERRY, and salutes to Fred Astaire and Audrey Hepburn. For Mancini and his pink friend, the concert marked a simultaneous 30th anniversary, since the original PINK PANTHER (with Peter Sellers as the bumbling Inspector Clouseau) was released in 1963, which Mancini said was the first year he conducted at the Hollywood Bowl. Swathed in pink light, the audience hummed along to familiar Mancini classics PETER GUNN, DAYS OF WINE AND ROSES, the theme to CHARADE and, of course, Mancini's all-time hit, *Moon River* from BREAKFAST AT TIFFANY'S. The latter climaxed the tribute to the late Audrey Hepburn. There also was less familiar material, like the symphonically scaled *Whale Hunt* from THE WHITE DAWN, which Mancini said was a personal favorite, and the theme from THE GREAT MOUSE DETECTIVE. And there were previews of coming attractions: selections from Mancini's raucous new score for the animated feature TOM AND JERRY, and a first airing of Bobby McFerrin's clever vocal arrangement of the Pink Panther theme, which was accompanied by clips from Panther pix, ending with the soon-to-be-released SON OF THE PINK PANTHER. The clips were compiled by Maria Schlatter. Mancini kept up an easygoing repartee with his audience and spoke eloquently about his work with Hepburn. But when it came to being pawed over by an oversize, costumed figure of the Pink Panther (who was rolled onstage in a giant birthday cake), Mancini let slip ›This is really stupid.‹ While the evening's jazzier elements were handled with gusto by Mancini's hand-picked sidemen, the orchestra seemed content to set the controls on auto pilot and let the music pretty much play itself. On several occasions Mancini stopped conducting altogether and the music went right on, raising the question: Why was the L.A. Philharmonic, which has always been an uncomfortable pops ensemble, playing this concert at all? Especially when we have a bouncy new entity, the Hollywood Bowl Orchestra, that thrives on this type of program. Why ask why? Just hum along.« (Farber 1993)

¹⁵ Vgl. <http://www.bso.org/brands/pops/about-us/historyarchives/the-history-of-the-boston-pops.aspx>, abgerufen am 24. Mai 2013.

1930 Arthur Fiedler zum Dirigenten dieses Orchesters ernannt wurde – eine Position, die er bis zu seinem Tod am 10. Juli 1979 innehaben sollte –, behielt er das dreiteilige Konzertformat (mit zwei Pausen) bei.¹⁶ Seine Tochter erinnert sich:

Papa called the last part of the concert ›classical music for people who hate classical music‹, but these works were really not symphonic at all. He also occasionally referred to the pieces in the last section as ›lollipops‹. They were usually medleys from musical comedies, arrangements of hit tunes, themes from popular television shows, and even the occasional TV commercial. What all this music had in common was that it had been arranged especially for the Boston Pops. The pieces were orchestrated as richly and as lavishly as the arrangers could manage. Pops arrangements were music for the people, performed by an ensemble originally created for the aristocracy. (Fiedler 1994, 140)

Harry Ellis Dickson, Associate Conductor des Boston Pops Orchestra von 1955 bis 1999, berichtet davon, wie schnell ein filmmusikalisches Thema von der Filmrolle in die Symphony Hall gelangte:

Each year, Richard Hayman, our arranger, would come up with some novelty that would become the *hit* of that season. It was played almost every night, either on the

¹⁶ Ein »klassisches« Programm des Boston Pops Orchestra beginnt mit »leichter« klassischer Musik, bspw. der Ouvertüre zu Wilhelm Tell und anderen »leichtverdaulichen« Werken des 19. und 20. Jahrhunderts. Im mittleren Konzertteil treten eine Solistin und/oder ein Solist aus dem klassischen oder populären Bereich auf, und den Abschluss bilden Titel aus dem »Great American Songbook«, aus Filmen und Musicals, gelegentlich auch Märsche und »patriotic music«. In der Regel endet jedes Konzert des Boston Pops Orchestra mit dem Orchestermarsch *The Stars and Stripes Forever* von John Philip Sousa.

program or as an encore. When the film JAWS (DER WEISSE HAI; USA 1975, Steven Spielberg) appeared – with music composed by John Williams – and became a success in movie houses throughout the world, Hayman made an arrangement of the theme music. At the first performance an inflated rubber shark appeared over the heads of the percussion players, who then shoved it toward Arthur. Without missing a beat, Arthur would automatically whack the shark back to the percussion players. The music was well received, and the shark was an instant success with the audience. People, as we suspected they would, began to request it every night. (Dickson 1981, 80-81)

Zum Nachfolger von Arthur Fiedler am Pult des Boston Pops Orchestra wurde John Williams ernannt, der das Orchester von 1980 bis 1993 in Boston und auf nationalen und internationalen Tourneen leitete, dessen Repertoire um seine eigenen Filmmusiken ergänzte (viele Konzertstücke daraus wurden in Boston uraufgeführt) und auf zahlreichen Schallplatten und CDs einspielte. Nachdem er von Keith Lockhart abgelöst wurde, kehrt John Williams jedes Jahr als Laureate Conductor zum Boston Pops Orchestra zurück, um in der Symphony Hall und im Rahmen des Tanglewood Music Festival in den Berkshires die berühmten »Film Nights« vor Zehntausenden zu dirigieren.¹⁷

Dass sich deutsche Kulturorchester seit einigen Jahren vermehrt der

¹⁷ Ähnlich berühmt wie das Boston Pops Orchestra ist das Cincinnati Pops Orchestra, das zwischen 1965 und 2009 von Erich Kunzel dirigiert wurde und von dem mehr als neunzig Einspielungen vorliegen. Erich Kunzels Protégé Steven Reineke übernahm 2009 The New York Pops, das einzige »Pops«-Orchester ohne Anbindung an ein Symphonieorchester. Als Pops Conductors in den Vereinigten Staaten sind u.a. Jack Everly, der im August 2012 verstorbene Komponist Marvin Hamlisch, Richard Kaufman, Michael Krajewski, Keith Lockhart, Peter Nero und Jeff Tyzik bekannt.

Aufführung von Filmmusik (mit oder ohne Filmprojektion) widmen, ist nicht nur der erst allmählich schwindenden Unkenntnis um das Genre geschuldet, sondern auch dem ideologischen Vorbehalt, dass Filmmusik per se Musik minderer Qualität sei und dass es nicht zu den Aufgaben eines Orchestermusikers gehöre, diese Art von Musik aufzuführen. Für die vorurteilsbehaftete Abwertung der Filmmusik werden in der Regel zwei Argumente aufgeführt: Zum einen habe Filmmusik eine untergeordnete und »dienende« Rolle und könne deswegen nicht alleine stehen. Und zum anderen entstehe Filmmusik unter enormem Zeitdruck und sei deswegen handwerklich schlecht gearbeitet und künstlerisch wertlos. Beiden Argumenten kann und muss man entgegenreten: Würde man mit dem Hinweis auf den Zeitdruck auch eine Kantate von Johann Sebastian Bach ablehnen, die innerhalb weniger Tage entstehen musste? Und auch Ballett- und Schauspielmusiken haben eine »dienende« Rolle.¹⁸ Aber welcher Dirigent, Dramaturg oder Intendant würde mit dieser Begründung *Le sacre de printemps* von Igor Strawinsky, *Der Nussknacker* von Pjotr Iljitsch Tschaikowski oder *Ein Sommernachtstraum* von Felix Mendelssohn aus den Spielplänen streichen? *Le sacre du printemps* und der *Boléro* von Maurice Ravel gehören heute zum Orchesterrepertoire des 20. Jahrhunderts.

In diesem Zusammenhang kann man an die Aussage von Louis Armstrong

¹⁸ »It is perhaps useful to be reminded that we frequently program ballet music – without the dancers – in our concerts. And yet ballet music is ordered up by the bar, as Tchaikovsky knew well. The entire score of *The Sleeping Beauty* was written to a matrix given to him by a choreographer. The point is that the geniuses in any genre or delivery system fulfill the requirements and then transcend the limitations to create great art. Michelangelo was refused the blue paint he absolutely needed for the ceiling of the Sistine Chapel. He ultimately got the paint, one pope later, but only for the *Last Judgment* altarpiece. And both works are masterpieces, with or without the can of lapis lazuli paint.« (Mauceri 2006, 60)

erinnern, dass es nur zwei Arten von Musik gebe: gute und schlechte. Damit widerspricht er der in vielen Köpfen noch herrschenden Meinung, dass »ernste« Musik per se anspruchsvoll, gehaltvoll und wertvoll sei und »unterhaltende« Musik das Gegenteil: auswechselbar, belanglos und uninteressant. Die musikalische und technische Qualität jeder Komposition hängt hingegen nicht von den Bedingungen ihrer Entstehung ab, sondern vor allem von dem handwerklichen Können des Komponisten. Aus Erich Wolfgang Korngolds Filmmusik zu *THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD* liegt eine mehrteilige Konzertsuite vor, aus der leider oft nur der *March of the Merry Men*, die Liebesszene und das Finale *Fight, Victory & Epilogue* aufgeführt werden. Die Tonsprache, derer sich der Komponist bediente, entspricht dem späten 19. und dem frühen 20. Jahrhundert und kann von den musikalischen und technischen Anforderungen an die Orchestermusiker wohl am ehesten mit den mittleren und späten Werken von Richard Strauss verglichen werden. Mit in den 1970er-Jahren noch ungewohnten Kompositionstechniken wie der Clusterbildung muss man sich auseinandersetzen, wenn man Musik aus *CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND (UNHEIMLICHE BEGEGNUNG DER DRITTEN ART; USA 1977, Steven Spielberg)* auf das Konzertprogramm setzt.

Die verstärkte Präsenz von Filmmusik auch in den Konzertsälen lässt die Hoffnung aufkeimen, dass die benannten Vorbehalte aufgrund einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem Genre noch weiter zurückgehen werden. Ja, selbst die früher uneinnehmbaren Festungen der musikalischen Hochkultur sind schon gefallen: Am 8. Juni 2010 spielten die Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Franz Welser-Möst beim Sommernachtskonzert in Schönbrunn drei Stücke aus *STAR WARS (KRIEG DER STERNE; USA 1977, George Lucas)*; vier Jahre zuvor hatten die

Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Sir Simon Rattle die Filmmusik zu DAS PARFUM (D 2006, Tom Tykwer) aufgenommen. Beachtlich ist die Bereitschaft einiger deutscher Rundfunkorchester, Filmmusikkonzerte mit und ohne Filmprojektion als regelmäßig wiederkehrenden Bestandteil in ihre Spielpläne aufzunehmen. Hierbei sind insbesondere das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin¹⁹, das hr-Sinfonieorchester Frankfurt²⁰ und die NDR Radiophilharmonie Hannover²¹ zu nennen. Damit unterscheiden sich diese Orchester von anderen Klangkörpern, die Filmmusik nur im Rahmen von Sonderkonzerten, bspw. in der Karnevalszeit, oder bei Open-Air-Veranstaltungen spielen. Selbst die regelmäßigen FilmKonzerte und Filmmusikkonzerte der mittelgroßen Stadt- und Staatstheater finden »außer der Reihe« statt. Es bleibt abzuwarten, wie lange es noch dauert, bis Filmmusik völlig gleichberechtigt mit anderen Musikgattungen wie der Ballettsuite oder der Konzertouvertüre in einem

¹⁹ Als FilmKonzert standen u.a. ALEXANDER NEWSKI (UdSSR 1938, Sergej Eisenstein), BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, METROPOLIS und DER ROSENKAVALIER (A 1926, Robert Wiene) auf dem Programm; abendfüllende moderierte Filmmusikkonzerte widmeten sich bspw. den Filmgenres Western und Science-Fiction und dem Komponisten John Williams.

²⁰ Das hr-Sinfonieorchester zeichnet für die Neueinspielung der Filmmusik von Gottfried Huppertz zu DIE NIBELUNGEN (D 1924, Fritz Lang) verantwortlich. Im Frühjahr 2013 nahm es die Filmmusik von Paul Hindemith zu IM KAMPF MIT DEM BERGE (D 1921, Arnold Fanck) auf. Mit den Konzertprogrammen *Meisterregisseure und ihre Komponisten: Alfred Hitchcock und Bernard Herrmann* sowie *Steven Spielberg und John Williams* war das Orchester u.a. in der Kölner Philharmonie und der Alten Oper Frankfurt zu Gast.

²¹ Die NDR Radiophilharmonie Hannover brachte *MATRIX Live – Film in Concert* u.a. auf das Schleswig-Holstein Musik Festival und in die Royal Albert Hall in London. In Zusammenarbeit mit der Europäischen FilmPhilharmonie wurden u.a. die Filmmusikkonzerte *A Tribute to John Williams*, *Western-Klassiker*, *Oscar-prämierte Filmmusiken* und *Leinwandhelden* entwickelt und präsentiert. Bemerkenswert ist, dass die NDR Radiophilharmonie die Filmmusikkonzerte nicht nur als Sonderkonzerte im freien Verkauf anbietet, sondern auch im regulären Abonnement.

regulären Symphoniekonzert erklingen wird.

Für einen Dramaturgen ist es wesentlich einfacher, ein FilmKonzert in den Spielplan aufzunehmen als ein Filmmusikkonzert.²² Denn sobald man sich für einen Filmtitel entschieden hat, verkleinert sich die Auswahl der aufzuführenden Musik; nur in wenigen Fällen liegen mehrere Musikfassungen vor. Beispielsweise muss man sich bei NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922, Friedrich Wilhelm Murnau) entscheiden zwischen der Originalmusik von Hans Erdmann und verschiedenen Neukompositionen, u.a. von James Bernard (1997), Michael Obst (2003), José Maria Sánchez-Verdú (2003) und Pierre Oser (2012).²³ Die konzertanten Aufführungen von einzelnen Filmmusiktiteln folgen anderen Variablen, die noch geschildert werden sollen.

Für beide Konzertformate gilt hingegen: Jede noch so zeitgenössische Komposition wird von einem Publikum bereitwillig und ohne Unmutsbekundungen angehört und ggf. mit enthusiastischem Beifall gewürdigt, sobald sie in einen inhaltlichen Zusammenhang mit einem Film gebracht werden kann, der noch nicht einmal gleichzeitig projiziert werden muss. Als Beispiel sollen Werke von Krzysztof Penderecki und Györgi Ligeti angeführt werden: Ein Abend mit u.a. *Lux aeterna* und *Atmosphères* von Györgi Ligeti und der Passacaglia aus der Dritten Sinfonie von Krzysztof Penderecki spricht ein anderes Publikum an, als würde man für das gleiche Konzertprogramm mit dem Hinweis »Musik aus 2001 – A SPACE ODYSSEY

²² Allerdings stellt ein FilmKonzert höhere technische Ansprüche: Wo kann die Leinwand gehängt, wo kann der Filmprojektor aufgebaut werden? Gibt es Einschränkungen für die Projektion? Müssen Sitze gesperrt werden?

²³ Vgl. Anmerkung 10: Die genannten Neukompositionen sind für unterschiedliche Schnittfassungen entstanden.

und SHUTTER ISLAND« werben. Ähnliches gilt für manche Titel aus ALIENS (ALIENS – DIE RÜCKKEHR; USA 1986, James Cameron) und WAR OF THE WORLDS (KRIEG DER WELTEN; USA 2005, Steven Spielberg) oder die Neukomposition von Bernd Schultheis zu METROPOLIS (2001): Würde man dieselben Stücke mit Titeln im Stile der zeitgenössischen Musik umbenennen, wäre ihnen vermutlich eine geringere Aufmerksamkeit von Seiten des Publikums beschieden. John Mauceri teilt diese Beobachtung:

A number of years ago, I was conducting *Peter Grimes* at the Michigan Opera Theatre. I read an ad in the local newspaper placed by the Detroit Symphony. There were two different programs that week. Jerry Goldsmith was doing something called *Pops Goes to Hollywood* and Music Director Neeme Järvi was conducting the classical series that featured *The Pines of Rome*. It occurred to me that while we all know the Respighi is as close to a movie score as anything in the symphonic repertory, if Jerry included music from PLANET OF THE APES (PLANET DER AFFEN; USA 1968, Franklin J. Schaffner) on his program, the only atonal music played in Detroit that week was on the pops series.

Atonal and twelve-tone music is not a problem for general audiences. Electronic music is not a problem for audiences. The general public has been hearing it, and accepting it, since the 1930s in film scores. Its accessibility and acceptability has everything to do with context as well as quality. In a few years we will celebrate the centenary of atonal music, followed a decade later by the centenary of the twelve-tone system. It is not avant-garde. It is not contemporary. *It is a hundred years old*. Like music in any style, some of it is very good and a few works are masterpieces. Period. (Mauceri 2006, 59-60)

Grundsätzliches zur Programmgestaltung von Filmmusikkonzerten

Bei der Programmgestaltung eines Filmmusikkonzerts müssen viele Entscheidungen getroffen werden, die oftmals mehr Recherche und Verhandlungen erfordern als Symphoniekonzerte. Folgendes ist zu beachten:

1. Welche Art von Filmmusikkonzert ist gewünscht, und an wen richtet sich das Konzertprogramm? Möchte man ein bunt gemischtes Potpourri-Programm²⁴ auf die Bühne bringen oder sich nur auf ein Filmgenre konzentrieren? Möchte man nur einen Komponisten porträtieren oder die Zusammenarbeit eines Komponisten mit einem Regisseur in den Vordergrund stellen? Oder ist ein Cross-Over-Konzert gewünscht, das sich einem bestimmten Thema widmet? Zu denken wäre an ein Kinder- und Jugendkonzert, in dem man zunächst die Ballade *Der Zauberlehrling* von Johann Wolfgang Goethe rezitieren lässt, anschließend die Vertonung von Paul Dukas rein konzertant und in Verbindung mit der bekannten Episode aus FANTASIA aufführt und zum Abschluss mit verschiedenen Titeln aus den Harry-Potter-Filmen auf den Zauberlehrling unserer Tage verweist.

2. Hat man die Rahmenbedingungen festgelegt, muss man sich der inhaltlichen Gestaltung annehmen: Möchte man ein Programm à la »The Best of Hollywood«, »Die schönsten Filmmusiken aller Zeiten« oder »Filmmusik zum Träumen« auf die Bühne bringen, oder wagt man es, das gängige Repertoire durch Werke zu erweitern, die dem Publikum noch

²⁴ Bei Potpourri-Programmen entsteht der Eindruck von Beliebigkeit, wenn kein »roter Faden« erkennbar ist. Konzertprogramme, die ein filmmusikalisches »Häppchen-Buffer« anbieten, gießen Wasser auf die Mühlen derjenigen Kritiker, die der Aufführung von Filmmusik im Konzertsaal ohnehin skeptisch gegenüberstehen.

unbekannt sind? Beispielsweise könnte man Titel von »Konzertsaalkomponisten« auf das Programm setzen, wie etwa Tan Duns Filmmusik zu CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON (TIGER AND DRAGON; CN/TW 2000, Ang Lee) oder die Kompositionen Alfred Schnittkes. Eine Sonderform bilden die Instrumentalkonzerte, die verschiedene Komponisten aus ihren Filmmusiken herausdestillieren, bspw. die Chaconne für Violine und Orchester von John Corigliano auf Grundlage der Filmmusik zu THE RED VIOLIN (DIE ROTE VIOLINE; CA/IT/UK 2002, François Girard) und das dreisätziges Klavierkonzert von Philip Glass auf Grundlage der Filmmusik zu THE HOURS (THE HOURS – VON EWIGKEIT ZU EWIGKEIT; USA 2002, Stephen Daldry). Diese Werke sind nicht zu verwechseln mit den Titeln des klassischen Konzertrepertoires, die in einigen Filmen Verwendung gefunden haben, bspw. die Einleitung aus *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss, die in 2001 – A SPACE ODYSSEY (2001 – ODYSSEE IM WELTRAUM; USA 1968, Stanley Kubrick) verwendet wird, oder *Der Ritt der Walküren* von Richard Wagner, der in APOCALYPSE NOW (APOCALYPSE NOW; USA 1979, Francis Ford Coppola) an prominenter Stelle erklingt.

3. »Funktioniert« bzw. »wirkt« ein bestimmter Filmmusiktitel auch im Konzertsaal? Manche Filmmusiken sind so eng mit den Filmbildern verwoben, dass ihnen etwas fehlt, sobald man sie der Filmbilder beraubt. Es gibt zahlreiche Beispiele dafür, dass einzelne Stücke im filmischen Kontext besser »wirken« als in der reinen Orchesterdarbietung, u.a. die Musik von Gabriel Yared zu THE ENGLISH PATIENT (DER ENGLISCHE PATIENT; USA/UK 1996, Anthony Minghella) und einige Filmmusiken von Alexandre Desplat.

4. Ohne sich je eingehender mit Filmmusik und ihrer Darbietung im Konzertsaal beschäftigt zu haben, wiegeln manche Dirigenten und Dramaturgen entsprechende Anfragen mit dem Hinweis ab, dass Filmmusik »zu groß besetzt« sei. Diese Befürchtung trifft nur in wenigen Fällen zu. Der Großteil aller verfügbaren Filmmusiktitel kann mit dieser Besetzung aufgeführt werden²⁵:

3 Flöten (auch Piccoloflöte, seltener Altflöte, sehr selten Blockflöte und »ethnische« Flöten)

3 Oboen (auch Englischhorn)

3 Klarinetten (auch Bassklarinette, seltener Es-Klarinette)

3 Fagotte (auch Kontrafagott)

4 Hörner (seltener 6 Hörner)

3 Trompeten (seltener 4 Trompeten)

3 Posaunen (auch Bassposaune, seltener 4 Posaunen)

1 Tuba

Pauken + 3 (besser 4) Schlagzeuger (seltener Drumset)

1 Klavier / Celesta (seltener Orgel und Synthesizer)

1 Harfe (seltener 2 Harfen)

Streicher (empfohlen: mindestens 12er-Besetzung, d.h. sechs Pulte Erste Geigen)

²⁵ Diese Angabe beruht auf meiner Erfahrung als Konzertdramaturg und Notenbibliothekar der Europäischen FilmPhilharmonie.

5. Zu welchen Filmtiteln liegen Orchestermaterialien vor, und bei welchen Verlagen sind diese erhältlich? Es ist erfreulich zu beobachten, dass das Angebot an Aufführungsmaterialien in den vergangenen Jahren gewachsen ist. Manche Filmmusiktitel sind sogar als Kaufausgaben im Musikalienhandel zu erwerben, bspw. die meisten Filmmusikthemen von John Williams. Handelt es sich bei den erhältlichen Aufführungsmaterialien um das (handschriftliche) Einspielungsmaterial der *recording sessions* (mit den entsprechenden Besetzungen und eventuellen Änderungen/Kürzungen), oder hat der Komponist selbst (oder ein von ihm autorisierter Bearbeiter) die ursprüngliche Orchesterbesetzung reduziert (vier Hörner statt sechs Hörner, drei Schlagzeuger statt vier Schlagzeuger, eine Harfe statt zwei Harfen usw.) und dadurch in eine Konzertfassung gebracht? Oder liegt von einem gewünschten Titel nur ein Arrangement vor, das zwar die bekannten Melodien enthält, aber in die ursprüngliche Instrumentierung eingreift, eventuell zu weit von der Originalpartitur und dem Originalklang abweicht und dadurch das Stück vielleicht sogar »verwässert«?²⁶

6. Welche Anforderungen ergeben sich für das Orchester? Haben die Blechbläser die Kondition und die Intonationssicherheit, die erforderlich sind, um eine Konzerthälfte nur mit Werken von John Williams zu gestalten? Wie schnell können sich die Streicher auf das dunkle Timbre einstellen, wie es die Kompositionen von Bernard Herrmann vorsehen? Wie viele Proben sind für das Programm vorgesehen? Hat ein Filmmusikkonzert bei der Probendisposition denselben Stellenwert wie ein Symphoniekonzert, oder wird es einfach »dazwischengeschoben«?

²⁶ Die Europäische FilmPhilharmonie informiert über die Verfügbarkeit von Orchestermaterialien, deren Authentizität und Besetzung und bietet diese Orchestermaterialien auch als Leihmaterial an.

7. Welche Sonderinstrumente müssen besetzt, welche Solisten verpflichtet werden? Es ist unüberhörbar, dass Filmmusik auch von bestimmten Klangfarben und Instrumentationseffekten lebt. Möchte man Musik aus SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD (IT 1968, Sergio Leone) aufführen, kann man auf die Mundharmonika und die E-Gitarre nicht verzichten. BRAVEHEART (BRAVEHEART; USA 1995, Mel Gibson) lebt u.a. vom Dudelsack; ohne Altsaxophon kann Musik aus A PLACE IN THE SUN (EIN PLATZ AN DER SONNE; USA 1951, George Stevens) und CATCH ME IF YOU CAN (CATCH ME IF YOU CAN; USA 2002, Steven Spielberg) nicht auf die Konzertbühne gebracht werden.

8. Für die Programmabfolge gelten die gleichen Regeln wie für jedes andere Konzert, obwohl insbesondere Filmmusikkonzerte Gefahr laufen, beinahe ausschließlich die bekannten »Ohrwürmer« vorzustellen. Doch auch ein Abend mit symphonischer Filmmusik kann zu einem höchst bewegenden Erlebnis werden, wenn die Musikauswahl das Publikum berührt, vielleicht sogar erschüttert und ihm die Möglichkeit bietet, den Klang eines großbesetzten Symphonieorchesters auf sich wirken zu lassen.

9. Welche Präsentationsform ist gewünscht? Soll man einen Prominenten oder einen Schauspieler engagieren, der mit Anekdoten und Hintergrundinformationen durch das Konzertprogramm führt?²⁷ Oder verzichtet man auf einen Moderator und entscheidet sich für die »klassische Konzertform« mit Programmheft?

²⁷ Im Bereich der Filmmusikkonzerte haben sich in den vergangenen Jahren u.a. Christian Brückner, Manfred Callsen, Herbert Feuerstein und Roger Willemsen als Moderatoren etabliert.

10. Immer häufiger ist zu erleben, dass auch bei Filmmusikkonzerten eine visuelle Ebene präsentiert wird. Bei der Auswahl dieser Bilder sollte (jenseits der Rechtfertigung) dreierlei beachtet werden: Erstens müssen die eingeblendeten Bilder von der inhaltlichen Aussage zur erklingenden Musik passen. Die Wirkung jedweder Bebilderung geht verloren, wenn sie film- und musikdramaturgisch unlogisch ist. Zweitens muss ein Gleichgewicht zwischen der (emotionalen) Macht der Musik und der (emotionalen) Macht der Bilder gewährleistet sein. Drittens muss man sich bei der Ein- bzw. Überblendung der Bilder eng an die Musik anlehnen, um Stimmungswechseln in der Musik und Akzenten nicht vorwegzugreifen.

Filmmusik jenseits des Kinos: ein lukratives Geschäft

Lebte Erich Wolfgang Korngold in unserer Zeit, müsste er sich um seine Unsterblichkeit keine Gedanken machen. Die kommerzielle Verwertung einer Filmmusik gehört seit langem zum Merchandising fast jeden Films. Inzwischen erscheinen schon vor der Filmpremiere die entsprechenden Soundtrack-CDs und CDs mit »Music inspired by ...«; wenige Monate nach der Soundtrack-Veröffentlichung auf CD und als mp3-Download kommt dieselbe Filmmusik erneut auf den Markt, diesmal in einer »Ultimate Edition« bzw. einer »Collectors Edition« oder als »More Music from ...« bzw. »Back to ...«. Ist im Abspann eines Films ein Pop-Song zu hören, dann ist dieser nicht nur auf dem Soundtrack-Album zu finden, sondern mit großer Wahrscheinlichkeit auch als Single-Auskopplung erhältlich. Orchester wie das City of Prague Philharmonic Orchestra legen mehrmals im Jahr CD-Sampler vor, bspw. *Cinema Choral Classics*, *Jerry Goldsmith* –

40 Years of Film Music, TITANIC – The Essential James Horner Film Music Collection oder *The Music of STAR TREK*. Andere Orchester (u.a. das Royal Scottish National Orchestra) widmen sich »re-recordings«, Erst- und Neueinspielungen. Bemerkenswert ist, dass manche der im Booklet abgebildeten Dirigenten für die Kamera posieren, als hätten sie einen Mahler- oder Henze-Zyklus für ein bedeutendes Klassik-Label eingespielt.

Die kommerzielle Verwertung einer Filmmusik beschränkt sich jedoch nicht nur auf den Tonträgermarkt, sondern hat vor einigen Jahren auch den Musikalienhandel erreicht. Stellvertretend für die unübersichtliche Anzahl an Publikationen seien hier nur wenige Ausgaben für Klavier erwähnt: *The Disney Collection – Best-loved Songs From Disney Movies, Television Shows and Theme Parks* (Hal Leonard, \$ 18,99), *Great Film Scores – 37 Themes by 17 Composers* (Hal Leonard, \$16,95), *John Williams – Greatest Hits 1969-1999* (Warner Bros. Publications, \$24,95), *Music from the Movies: The Adventure Collection* (Wise Publications, £16.95), *Klassiker der Filmmusik – VOM WINDE VERWEHT bis FLUCH DER KARIBIK* (Schott, €17,99), *John Williams‘ STAR WARS Suite* (Adapted and Arranged for Piano by Tony Esposito; Warner Bros. Publications, \$9,95), *The Dimitri Tiomkin Anthology* (Hal Leonard, \$19,99), *WAR HORSE – Music from the Motion Picture Soundtrack* (Hal Leonard, \$14,99) u.v.a.m. Sucht man auf der Website des amerikanischen Online-Musikalienhändlers Sheet Music Plus nach den Begriffen »Klaus Badelt« und »PIRATES OF THE CARIBBEAN«, erzielt man 73 Treffer und kann auswählen zwischen Notenausgaben für Klavier (verschiedene Schwierigkeitsstufen), Geige (mit Play-along-CD), Marching Band (verschiedene Schwierigkeitsstufen),

»Handbell Choir«, Percussion-Ensemble und für viele weitere Besetzungen.²⁸

Dass insbesondere Filmmusiktitel aus den großen Hollywood-Blockbustern in verschiedenen Arrangements käuflich zu erwerben sind, hat in den vergangenen Jahren auch die Instrumentalpädagogik und das Laienmusizieren beeinflusst. Bei Vortragsabenden in der örtlichen Musikschule erklingt das Klavierstück *Comptine d'une autre été, l'après-midi* aus Yann Tiersens Filmmusik zu LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN (DIE FABELHAFTE WELT DER AMÉLIE; F 2001, Jean Pierre Jeunet), Symphonische Blaskapellen in Oberbayern setzen »Moment for Morricone« auf das Programm des Jahreskonzerts, und Schulorchester begleiten den rosaroten Panther auf der Verbrecherjagd.

Es scheint, als befände sich die Filmmusik im Spannungsfeld scheinbar gegensätzlicher Lager: zwischen Popularisierung/Kommerzialisierung und anspruchsvollen Aufführungen im Konzertsaal. Wenn Erich Wolfgang Korngold das geahnt hätte.

²⁸ Anfrage vom 29. Oktober 2012.

Literatur

- Dickson, Harry Ellis (1981) *Arthur Fiedler and the Boston Pops. An Irreverent Memoir*, Boston: Houghton Mifflin Company.
- Farber, Jim (1993) Concert review: Henry Mancini at the Hollywood Bowl. In: *Variety*, 27. Juli 1993, <http://www.variety.com/review/VE1117901062?refCatId=33>, abgerufen am 27. Oktober 2012.
- Fiedler, Johanna (1994) *Arthur Fiedler: Papa, the Pops and me*, New York: Doubleday.
- Krei, Alexander (2010) *Meisterwerk METROPOLIS bringt Arte viele Zuschauer*, http://www.dwdl.de/zahlenzentrale/24741/meisterwerk_metropolis_bringt_arte_viele_zuschauer/, abgerufen am 27. Oktober 2012.
- Mauceri John (2006) Did You Hear That? The challenge of programming concerts lies in how we really listen. In: *Symphony*, November/Dezember 2006, S. 55-63.
- Palmer, Christopher (1984) *Dimitri Tiomkin. A Portrait*, London: T.E. Books.
- Thomas, Tony (1996) *Filmmusik. Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik*, München: Wilhelm Heyne.
- Winters, Ben (2007) Erich Wolfgang Korngold's THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD. A Film Score Guide, Lanham, Maryland u.a.: The Scarecrow Press.

Empfohlene Zitierweise

Wünschel, Ulrich: Filmmusik im Konzertsaal. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 211-236, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p211-236>.

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.

Tonspuren im Schnee. Zur Filmmusik von THE SHINING (USA 1980, Stanley Kubrick)

Konrad Heiland (Köln)

Zuerst veröffentlicht in: K. Heiland / C. Schöndube (2011) Kunst – Liebe – Tod / Essays. Köln: Claus Richter, S. 149-153.

*»Die Angst ist das, was nicht täuscht.«
Jacques Lacan*

Im Film, als multimedialem Kunstwerk, können wir mit den Augen hören und mit den Ohren sehen. Längst ist von zahlreichen Filmtheoretikern die Bedeutung der Tonspur gewürdigt worden. In den Filmen des Ausnahmeregisseurs Stanley Kubrick spielt sie eine Hauptrolle. Seine perfektionistische Besessenheit zeichnet sich auch dadurch aus, dass er sich eine Filmmusik nicht auf einen Stoff hin zuschneiden lässt, sondern auf vorhandene Kompositionen zurückgreift, die, jede für sich genommen, ein eigenständiges Opus darstellen.

Auch bei einigen anderen berühmten Beispielen wie Francis Ford Coppolas Vietnamepos APOCALYPSE NOW (USA 1979) wirkt die Musik als eigenständige Kraft, die der Szene erst ihre spezifische Ausdruckstiefe verleiht. Im kreativen Umgang mit der akustischen Gestaltung eines Kinofilms geht es darum, zwei vormals getrennte Dinge zusammenzubringen, auf dass etwas Neues entstehe: Wie die heitere Beschwingtheit eines Wiener Walzers dem Gleitflug eines Raumschiffs durch das Weltall entsprechen kann, zeigt die entsprechende klangliche Ausstattung einer Szene von 2001 – ODYSSEE IM WELTRAUM (USA 1968,

Stanley Kubrick); wie gewalttätige Energien einen Widerpart auch in der wuchtigen Architektur Beethovenscher Kompositionen finden können, wird in *A CLOCKWORK ORANGE* (USA 1971, Stanley Kubrick) auf schockierende Weise vorgeführt.

Die Klage der Toten

In der Eröffnungssequenz von *THE SHINING* passen Bilder und Musik nicht zusammen. Wir sehen die schöne Landschaft der Rocky Mountains und hören an den Klängen, dass irgendetwas Unheimliches dahinter liegt. Wie die Ouvertüre bei einer Oper stimmt uns die Musik auf das Kommende ein. Das mittelalterliche *Dies-irae*-Motiv wird zitiert, aber durch Synthesizer-Klänge erheblich verfremdet. Die Musik fungiert hier als Ankündigung, sie weiß mehr als unser Verstand. Die Synthesizer-Instrumentierung der *Symphonie Fantastique* von Hector Berlioz führt zu Verrückungen und Verschiebungen: Die Welt ist nicht die, die sie zu sein vorgibt – in der Musik erklingt die Klage der Toten, der Gewaltopfer vergangener Tage. Unter dem Overlook-Hotel liegt eine indianische Begräbnisstätte, ein heiliger Ort der niedergemetzelten Ureinwohner Amerikas. Der vormalige Hausverwalter des Hotels war in der langen Einsamkeit der Winterzeit offenbar verrückt geworden und hatte seine Familie abgeschlachtet. All diesen nicht mehr sichtbaren, schrecklichen Geschehnissen gibt die Musik von Anfang an eine Stimme. Durch ihren Einsatz ahnen wir erst, was sich im Verborgenen abgespielt hat und werden auf den Showdown des Schreckens eingestimmt.

Der innovative Anspruch des Filmregisseurs Kubrick spiegelt sich auch in der Verwendung zeitgenössischer Musik wider. Mit bahnbrechenden Erfindungen auf technischem und ästhetischem Gebiet trieb er die Entwicklung der Kinematographie voran. In seinen Schriften meditiert der zeitgenössische Komponist Wolfgang Rihm über das Spannungsverhältnis von Tradition und Fortschritt: »Dieser schöne konfuzianische Gedanke, ›Tradition ist nicht das Bewahren von Asche, sondern das Weitertragen der Glut‹, war für mich immer wieder ein Hinweis darauf, was Fortschritt sein könnte: nicht das Weitertragen der Asche, sondern das Bewahren der Glut«.

Die Kugelgestalt der Zeit

Auf dem Soundtrack von THE SHINING ist der Pole Krzysztof Penderecki (geb. 1933) zweifellos der wichtigste Komponist. Sein Werk ist stark von weltpolitischen Ereignissen und religiösen Motiven geprägt und steht unter dem Eindruck von Auschwitz und dem Abwurf der Atombomben über Hiroshima und Nagasaki. Als sein Opus Magnum gilt die *Lukas-Passion*, die 1966 uraufgeführt wurde. Penderecki mischt in diesem Werk gregorianische Elemente mit Zwölfton-Techniken. Polemische Äußerungen anderer zeitgenössischer Komponisten behaupteten, der eigenwillige Künstler komponiere Neue Musik für Menschen, die keine Neue Musik hören wollten.

Aus heutiger Sicht zeigt sich in Pendereckis Werken ein ausgeprägter Respekt vor der Tradition und eine Neigung zur Polystilistik, wie sie auch für den postmodernen russischen Komponisten Alfred Schnittke besonders typisch war. Der Personalstil der polystilistischen Komponisten mischt sich

etwa mit Zwölf-Ton-Techniken, Jazz-Elementen, unterschiedlichsten musikalischen Traditionen und Zitaten. So erweist sich die Polystilistik nach ihrem Erfinder Alfred Schnittke als »überzeugendes musikalisches Mittel für die philosophische Begründung des Zusammenhangs aller Zeiten«. Diese Mehrzeitigkeit, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, fasste der Kölner Komponist Bernd Alois Zimmermann in den prägnanten Begriff von der »Kugelgestalt der Zeit«. Auch durch das »Shining« werden mehrere Zeitebenen zusammengeführt und so korrespondiert die polystilistische Musik Pendereckis kongenial mit einem zentralen Thema des Films.

Die Weite des Raums

Ein geräuschhafter Klangflächenstil verbindet Penderecki noch mit einem anderen Komponisten, dem Ungarn György Ligeti, auf dessen Werke Kubrick schon in 2001 – ODYSSEE IM WELTRAUM zurückgegriffen hatte. In einzigartiger Weise sucht der geniale »Klangbildner« Ligeti in seinem Schaffen nach einer räumlich-plastischen Klanggestalt, einem irisierenden Klang mit synästhetischen Wirkungen. Der assoziative Reichtum des Künstlers soll sich im Idealfall auch beim Zuhörer einstellen: Räume und Farben hören, stereometrische Effekte spüren, Nähe und Ferne, Weite und Enge erleben. Die Räumlichkeit der Klangkompositionen Ligetis entspricht dem Labyrinth-Motiv in THE SHINING und findet sich sogar im Titel seines verwendeten Stückes *Lontano* wieder.

Wie bei Ligeti und zahlreichen anderen Komponisten der Neuen Musik finden wir auch bei Penderecki ein breites Frequenzspektrum von extrem tiefen bis hin zu sehr hohen Lagen, verstärkt durch wiederkehrende

Glissando-Effekte – ein Weggleiten und Wegrutschen der Finger auf den Violinsaiten.

Das Archaische, das Sakrale

Der heranrollende Donner, die archaische Wut, das Raubtiergebrüll aus der Wildnis haben eher eine tiefe, grollende Stimme; der Entsetzensschrei des Opfers klingt schrill und hoch. In diese Assoziationsketten können uns die Klänge hineinführen, vielleicht umso mehr, als wir durch keinerlei Melodie oder konsistenten Rhythmus abgelenkt werden. So sind wir den Schockwirkungen der Klänge ausgeliefert, wie die Figuren des Films in der absoluten Abgeschlossenheit des Hotels sich selbst, ihren Nächsten und der Unheimlichkeit des Ortes.

Durch die Verfremdung der Instrumentencharaktere erzielt Penderecki intensive Wirkungen – ganz besonders eindrucksvoll in *Polymorphia*: Wenn 48 Streicher die Saiten schlagen und auf das Holz klopfen, knirschende Geräusche auf der Geige erzeugen, dann spiegelt sich in diesen Klängen die Grenzüberschreitung des Wahnsinnigen in der Schlussphase des Films wider. Die sakrale Atmosphäre von *Utrenja*, einem Werk für Chor, Solisten und Orchester über Grablegung und Auferstehung Christi, überhöht den Überlebenskampf der Protagonisten zu einem allgemein gültigen Schicksal: Wir alle sind gemeint, wenn die Religion ihre Stimme erhebt!

Die weiße Apokalypse

Im Finale von *THE SHINING*, einem permanenten, schier unerträglichen Crescendo, wesentlich geprägt von Pendereckis Komposition *Utrenja 1 (Grablegung Christi)*, stürzen die Klänge auf den Zuhörer ein. Sie geben der weißen Apokalypse um das abgeschiedene Hotel eine sakrale Überhöhung: Die Musik lässt das ewige Menschheitsdrama spürbar werden – den Abgrund in uns selbst. Die ausschließliche Verwendung von Pendereckis Kompositionen gegen Ende des Films verstärkt den Eindruck von Orientierungslosigkeit und allgegenwärtiger Bedrohung. Alle Gewissheiten sind abhanden gekommen und die Unberechenbarkeit der musikalischen Entwicklungen in Pendereckis Stücken zieht uns mit großer Macht in diese Stimmung hinein: gefangen im Labyrinth der Situationen, Bilder und Töne.

Die gleichwertige Behandlung aller zwölf Töne ohne für uns klar erkennbare melodische, rhythmische und harmonische Strukturen charakterisiert die atonal wirkende Musik, in der sich der Zuhörer orientierungslos gefangen wie in einem Labyrinth fühlen kann. Als »Kino des Gehirns« wurde der Film von dem französischen Poststrukturalisten Gilles Deleuze beschrieben: Nicht nur das Overlook-Hotel, auch unser eigenes Gehirn hat die Struktur eines Labyrinths – wir sind Gefangene unserer Seele (Deleuze 1991, 265).

Wenn der kleine Danny immer wieder mit seinem Dreirad durch die leeren Gänge des Hotels rast, ertönt eine Art Donnerrollen, solange er über den Parkettboden fährt. Die rhythmische Unterbrechung dieses Geräusches, das durch Teppichböden in den langen Fluren abgedämpft wird, intensiviert die

bedrohliche Wirkung. Auf eine ganz eigene Art und Weise gelingt es Kubrick, mittels Überzeichnung Horroreffekte aus scheinbar harmlosen, alltäglichen Geräuschen herauszuholen – auch wenn er an anderer Stelle das Aufprallen von Tennisbällen wie Schüsse mit Halleffekten erklingen lässt, so dass die hinter den autistisch anmutenden Bewegungen lauende Gewaltbereitschaft fühlbar wird. Gegen Ende des Films taucht zudem immer wieder ein Herzschlag-Rhythmus auf, der an eine Intensivstation, den Kampf um Leben und Tod, gemahnt.

Nach vielen dissonanten Tönen endet der Film mit einem alten Jazzschlager, *Midnight, the Stars and You*, einem Ballroom-Klassiker. Wie die Spätromantik in die Zwölf-Ton-Musik umgeschlagen ist – bezeugt durch das Werk von Arnold Schönberg – so steigert sich hier das Dissonante, Schrille bis zur Unerträglichkeit, um im Abspann in die Erinnerung an die »heile Welt« der Tanzgesellschaften im Hotel auszuklingen. Nur glaubt man der Musik am Schluss keinen einzigen Ton!

Literatur

Deleuze, Gilles (1991) *Das Zeit-Bild / Kino 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Empfohlene Zitierweise

Heiland, Konrad: Tonspuren im Schnee. Zur Filmmusik von THE SHINING (USA 1980, Stanley Kubrick). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 237-244, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p237-244>.
Zuerst veröffentlicht in: K. Heiland / C. Schöndube (2011) *Kunst – Liebe – Tod / Essays*. Köln: Claus Richter, S. 149-153.

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 J. Wulff:

Rez. zu: Sullivan, Jack: *Hitchcock's music*.

New Haven, Conn./London: Yale University Press 2006, xix, 354 S.

Inhalt: Overture -- ch. 1. The music starts -- ch. 2. WALTZES FROM VIENNA : Hitchcock's forgotten operetta -- ch. 3. THE MAN WHO KNEW TOO MUCH : storm clouds over Royal Albert Hall -- ch. 4. Musical minimalism : British Hitchcock -- ch. 5. REBECCA : music to raise the dead -- ch. 6. Waltzing into danger -- ch. 7. Sounds of war -- ch. 8. SPELLBOUND : theremins and phallic frescoes -- ch. 9. NOTORIOUS : bright sambas, dark secrets -- ch. 10. THE PARADINE CASE : the unhappy finale of Hitchcock and Selznick -- ch. 11. Hitchcock in a different key : the post-Selznick experiments -- ch. 12. The band played on : a Tiomkin trio -- ch. 13. REAR WINDOW : the redemptive power of popular music -- ch. 14. Lethal laughter : Hitchcock's fifties comedies -- ch. 15. THE MAN WHO KNEW TOO MUCH : Doris Day versus the London Symphony -- ch. 16. THE WRONG MAN : music from the dark side of the moon -- ch. 17. Sing along with Hitch : music for television -- ch. 18. VERTIGO : the music of longing and loss -- ch. 19. NORTH BY NORTHWEST : fandango on the rocks -- ch. 20. PSYCHO : the music of terror -- ch. 21. THE BIRDS : aviary apocalypse -- ch. 22. The music ends : Hitchcock fires Herrmann -- ch. 23. TOPAZ : the music is back -- ch. 24. FRENZY : out with Mancini, hold the Bach -- ch. 25. FAMILY PLOT : Hitchcock's exuberant finale -- Finale : Hitchcock as maestro.

Das Werk kaum eines Filmemachers ist so sehr auf den Gebrauch der Filmmusiken hin untersucht worden wie das Alfred Hitchcocks. Mit Sullivans Studie *Hitchcock's Music* liegt nun eine weitere, sich auf zahlreiche Dokumente der Studios, Äußerungen der Komponisten und auf allgemeinere Berichte aus der allgemeinen Hitchcock-Literatur stützende Studie vor, die – das sei schon eingangs festgehalten – die kleine Bibliothek der einschlägigen Arbeiten bereichert und vervollständigt, auch wenn Sullivan, der kein Musikwissenschaftler ist, in der Beschreibung der

musikalischen Details oft oberflächlich ist und sich zudem oft zu schnell an die Interpretation der Filme macht. Sullivan spricht von *Hitchcocks* Musik, nicht der seiner Komponisten, darin Hitchcocks Selbstbeschreibung als »Dirigent« seiner Filme folgend – schon in der Titelwahl deutet sich die Verkehrung der Perspektiven an, die der ganzen Untersuchung ihre Ausrichtung gibt: der Filmmacher als Regisseur auch der Musiken, die in seinen Filmen verwendet werden.

Wenn man an den Anfang von *PSYCHO* denkt, stellen sich sofort auch akustische Erinnerungen an das schrille Glissando der Streicher ein, die – zusammen mit dem zerrissenen graphischen Design der Titelschriften – schon vorausdeuten auf das Geschehen, von dem der Film erzählen wird. Das schreiende Geräusch der Violinen wird den Film begleiten, die Momente größten Schreckens und Entsetzens musikalisch untersetzen, als sei es der klagende Schrei des Erzählers dieser Geschichte selbst, dabei aber auch schon die Reaktionen des Zuschauers bedenkend, sie programmierend, sie begleitend oder sogar an deren Stelle tretend. Diese Musik instrumentiert die Beziehungen zwischen Zuschauer und Film, zwischen der moralischen Attitüde, in die der Film einbedacht werden muss, und der Ungeheuerlichkeit, die er dem Zuschauer zumutet. Diese Musik lässt alle Strategien eines »leitmotivischen Gebrauchs« der Filmmusik weit hinter sich, mit dem Figuren oder Konfliktlinien markiert oder typische Handlungssequenzen aus dem Fluss der Darstellung herausgehoben werden: Dies ist eine »Poetik der *Moods*«, löst sich von einer Verankerung der Musik in den Orten der Handlung oder in den Charakteren.

Filmmusik, die auf einem ähnlich experimentellen Zugang zum kinematographischen Erzählen aufruht wie das Erzählen im Kino selbst, mit dem Hitchcock sich ein Leben lang so ausführlich beschäftigt hat. Es ist ein umfassendes Spiel mit dem Zuschauer, seiner Kenntnis der Konventionen, seiner Spannungs-Erwartungen und Handlungsentwürfe. Das Spielerische

dringt bis in die filmmusikalische Inszenierung selbst hinein. Die Tatsache, dass der Komponist Bernard Herrmann in der 1956er Version von Hitchcocks Film THE MAN WHO KNEW TOO MUCH die von dem australischen Komponisten Arthur Benjamin schon für die 1934er Version der Films komponierte *Storm Cloud Cantata* dirigiert, zerstört den Fluss der Erzählung nicht, das Konzert fügt sich bruchlos in die Geschichte des Films ein; die Erkenntnis, dass Hitchcocks damaliger Stammkomponist der Dirigent ist, befördert das Verständnis der Handlung für den Zuschauer also nicht – aber es ist Anlass für ein eigenes und zusätzliches cineastisches Vergnügen. Manchmal ist es die Musik selbst, die Aufgaben des Erzählerischen übernimmt (wenn in THE LADY VANISHES eine Melodie die Geheimbotschaft ist, die als MacGuffin nach London überbracht werden muss, oder wenn in YOUNG AND INNOCENT der Drummer der Band sich als der Gesuchte herausstellen muss – es ist sein Augenzwinkern, das ihn trotz seiner Verkleidung als *blackface* am Ende entlarven wird) oder die die erzählte Welt in eine ganz eigene Ambivalenz und Doppelbödigkeit transformiert (wie etwa der initiale Walzer aus der *Lustigen Witwe* in der Anfangsszene von SHADOW OF A DOUBT alle Operettenseligkeit in einen bösen Alptraum verwandelt und dabei doch etwas von der Leichtigkeit der Vorlage erhält).

Gerade die Szene aus YOUNG AND INNOCENT lohnt genaueres Hinsehen, weil sie wie kaum eine andere den reflexiven Impuls, dem das Hitchcocksche Œuvre so beständig verpflichtet ist, enthält: Die Kamera löst sich am Ende des Films aus dem thematischen Interesse, das die Helden in den Tanzsaal geführt hatte; sie wird selbständig, macht sich als Instanz des Erzählers bemerkbar. Sie gibt der Szene von vornherein ein Ziel, markiert die metanarrative Botschaft: Die Figuren haben es geschafft, sie sind in der Nähe des wahren Täters angekommen. Ironischerweise ist die endlos lange Kranfahrt durch das Lied *No One Can Like the Drummer Man* unterlegt, als

sei die visuelle Herausstellung des Schlagzeugers nicht ausreichend. Es kommt sogar zu einer Wiederholung des Songs, als die Heldin tanzt, als wolle der Film ihr signalisieren, dass der Verbrecher so nahe ist. Sullivan spricht in seiner Studie zur Musik der Hitchcockfilme gelegentlich von der faszinierenden Spannung zwischen der Kalkuliertheit und der Freizügigkeit der Musiken, zwischen einer minutiös geplanten Integration der Musik in die Erzählung und dem Bemühen, ihr möglichst große kreative Freiheiten zu lassen (und so einen letztlich »romantischen« Impuls in die Filme importierend). Der Hinweis ist wichtig, weil die Filme Hitchcocks die Musiken wie eine eigene Stimme einsetzen, sie nicht vollständig der Handlung unterwerfen, sondern ihnen immer die Möglichkeit einräumen, eigene Energien zu entfalten, die sich nicht unterordnen, sondern dem Gezeigten ein Eigenes hinzufügen.

Die Reihe der Komponisten, mit denen Hitchcock im Lauf der nahezu fünfzig Jahre Regiearbeit zusammenarbeitete, ist lang und liest sich wie ein Who's Who der traditionellen Filmmusik (Franz Waxman, Dimitri Tiomkin, Miklos Rozsa usw.). Als sein wichtigster Musiker-Kollege gilt aber eindeutig Bernard Herrmann, der fast die ganze »klassische Phase« des Hitchcockschen Schaffens (1955-1964) als eine Art von »Hofkomponist« begleitet hat.

Wie wichtig Hitchcock die Rolle der Musiken in seinen Filmen war, lässt sich allein der Tatsache ansehen, dass er sich mehrfach mit Komponisten ob ihrer Entwürfe zu Scores überwarf, neu ansetzte. Der Streit mit Franz Waxman anlässlich seiner Musik zu REAR WINDOW, die Zurückweisung der Musik Henry Mancinis zu FRENZY, die manchmal auf dem Set ausgetragenen Auseinandersetzungen mit Bernard Herrmann – all dieses mögen Hinweise darauf sein, wie sehr die Musiken innerer Bestandteil des *univers hitchcockien* sind. Den vielleicht größten Fehler machte Hitchcock,

als er in der Postproduktion von TORN CURTAIN Bernard Herrmann durch John Addison ersetzen ließ; Herrmann hatte Hitchcocks Wunsch, einen modischen Pop-Score zu entwerfen, ignoriert, statt dessen mit kühlen Bläserarrangements gearbeitet; lange nach der Trennung und nach dem enttäuschenden Publikumsecho hatte Herrmann einmal treffend angemerkt, dass dem Film eine Musik fehle, die aus den Leuten keine lächerlichen TV-Figuren gemacht hätte. Trotz dieses gelegentlichen Scheiterns des konsequenten und selbstbewussten Nutzens der Filmmusik bleibt Hitchcocks Strategie der Musikalisierung seiner Filme höchst interessant und aufschlussreich. Gleichwohl Hitchcock tatsächlich der Dirigent der Entscheidungen, welche Musiken eingesetzt werden sollten, gewesen zu sein scheint, so stellt Sullivans Studie aber auch heraus, wie oft die Komponisten eigene Ideen musikalischer Art oder auch des Sound-Designs gegen Hitchcock durchsetzen mussten. Filmmusiken treten nicht natürlicherweise der visuellen und dialogisch-szenischen Erzählung zur Seite, sondern basieren auf komplexen künstlerischen Entscheidungsprozessen. Darum ist auch die finale These Sullivans, Hitchcock sei als »Maestro« anzusehen, durch sein eigenes Buch immer wieder zu relativieren.

Anhang

Umfangreiche Rezensionen zu Sullivans Buch:

Rev. (Tom Schneller) in: *The Journal of Film Music* 2,1, Fall 2007, S. 87-93.

Rev. (Ciarán Crilly) in: *Music, Sound, and the Moving Image* 4,1, Spring 2010, S. 117-122.

Bibliographie der Arbeiten zur Filmmusik in Hitchcock-Filmen:

Hans J. Wulff (Komp.): *Musik in Hitchcock-Filmen. Arbeitsbibliographie*. Hamburg: Universität [...] 2007, online (URL: http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0071_07.pdf).

Empfohlene Zitierweise

Wulff, Hans Jürgen: Rezension: Sullivan, Jack: Hitchcock's Music. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 245-251, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p245-251>.

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:

Rez. zu: Gervink, Manuel / Bückle, Matthias (Hrsg.):

Lexikon der Filmmusik: Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres.

Laaber: Laaber-Verlag 2012, 710 S.
ISBN 978-3-89007-558-7, EUR 78,-.

Filmmusik ist ein immer noch junges Sujet akademischer Beschäftigung. Was läge näher, als das Terrain lexikographisch zu erkunden? Schon ein erster Blick auf die vorliegenden Hilfsmittel der Filmmusikforschung¹ zeigt, dass bislang neben einer Reihe von Bibliographien vor allem Personenlexika vorliegen, das Werk von Komponisten in allerdings oft nur oberflächlicher Art zusammenstellend. Die so wichtige Erschließung der Fachterminologie steht noch am Anfang (von kurzen Glossaren in Monographien des Gebiets und wenigen – allerdings äußerst kurzen – online zugänglichen Verzeichnissen abgesehen). Das Lexikon der Filmmusik, das hier anzuzeigen ist, unternimmt es nun, gleich mehrere Bereiche gleichzeitig vorzustellen:

- eine Reihe von wichtigen Komponisten der internationalen Filmmusikgeschichte,
- einzelne Genres des Films, die jeweils eigene Stilstiken des Musikalischen entwickelt haben,
- Begriffe der filmmusikalischen Praxis und der Beschreibung ihrer Interaktion mit filmischen Strukturen,

¹ Vgl. dazu die bibliographische Übersicht »Musik und Film: Hilfsmittel, Lexika, Verzeichnisse« (= *Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere*, 86, 2008), die unter der URL:
http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0086_08.pdf zugänglich ist.

- den Bereich des Technischen, von Apparaten und Tonfilmverfahren bis hin zu Instrumenten, die in der Filmgeschichte eine Rolle gespielt haben.

Es sind fast 500 Einträge von weit über 50 Autoren geworden, die die gestellte Aufgabe abdecken sollen (ein initiales »Artikelverzeichnis« [9-16] ermöglicht einen schnellen Gesamtaufblick; es sollte aber angemerkt werden, dass ein analytisches Verzeichnis der Einträge vielleicht für den Benutzer hilfreicher gewesen wäre).

Eines sei vorab vermerkt: Das *Lexikon* ist das erste seiner Art und leistet unbedingt nützliche Dienste. Da wünschte man sich oft noch mehr, noch eingehendere Information (auch wenn manche Einträge wie *Farblichtmusik* äußerst dicht und prägnant geraten sind, dem enzyklopädischen Ideal zumindest nahekommen). Verdienstvoll ist die Tatsache, dass die Artikel oft mit höchst nützlichen Literaturhinweisen versehen sind, also sofortige Weiterarbeit anstoßen können (wobei manche Bibliographien sehr umfangreich geraten sind, etwa zu *Wirkung*); manche Listen enthalten ganz unspezifische Literatur, was den Nutzen der kleinen Listen manchmal erheblich einschränkt. Allerdings verzichten einige Autoren (oder die Herausgeber) in diversen Fällen auf diese Dokumentation, was schmerzlich auffällt (warum etwa *Triergon* und vor allem die rechtebezogenen Artikel bibliographisch nicht unterlegt sind, ist schlicht unverständlich). Auch das System der Verweise verdient Lob, es signalisiert das Netzwerk der Bezüge – und wenn es die Aufgabe lexikographischer Arbeit ist, wie auf einer Landkarte die inneren Beziehungen des referierten Gegenstandes aufzudecken, so legt das *Lexikon* die Fährten aus, macht neugierig darauf, mehr dazu zu erfahren. Ein Personen- und ein Filmtitelregister (S. 600-707!) ermöglichen darüber hinaus den Zugriff auch auf einzelne Filme

(wenngleich sich schnell herausstellt, dass die Titelnennungen sich auf die Titellisten zu einzelnen Komponisten beziehen, was zu einem ungemein hohen Nachschlageaufwand führt; zudem liegen gerade für eine solche Suche im Netz umfangreiche Personaldokumentationen vor, die sehr viel leichter zu verarbeiten sind²). Eine Thesaurierung der Indexbegriffe fehlt leider.

Natürlich fußen sich entwickelnde Subdisziplinen wie die Filmmusikforschung auf Standardwerken, die den Gegenstand manchmal historisch, manchmal systematisch in Augenschein nehmen. Einige Texte liegen vor, die aber in der Angabe der »Allgemeinen Literatur« fehlen (S. 599) – eine Liste, die sich wohl vornehmlich auf deutschsprachige Texte konzentriert hat. Dennoch: Es ist unverständlich, dass Texte wie Mervyn Cookes umfangreiche Geschichte der Filmmusik, James Buhlers, David Neumeyers und Rob Deemers Untersuchung der Geschichte der Hollywoodmusik oder Rick Altmans grundlegende Untersuchungen zur Geschichte der Stummfilmmusik ebenso wie die eher theoretisch orientierten Arbeiten Chions in der Liste fehlen³ [3] – von einer ganzen Reihe anderer referenzierbarer Werke noch abgesehen.

² Es seien nur die Allgemein-Filmographien von der Art der *International Movie DataBase* (URL: www.imdb.com) oder auf nationale filmographische Datenbanken wie das deutsche *Filmportal* (URL: www.filmportal.de) hingewiesen.

³ Im einzelnen: Cooke, Mervyn: *A History of Film Music* (Cambridge: Cambridge University Press 2008, 584 S.); Buhler, James / Neumeyer, David / Deemer, Rob: *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History* (New York/Oxford: Oxford University Press 2010, XXIII, 470 pp.); Altman, Rick: *Silent Film Sound* (New York [...]: Columbia University Press 2004, X, 462 S.); Chion, Michel: *Un Art sonore le Cinéma. Histoire, Esthétique, Poétique* (Paris: Cahiers du Cinéma 2003, 478 S.). Auf die Nennung zahlreicher anderer Texte – vor allem italienischer Herkunft – habe ich hier verzichtet. Als Gesamtüberblick vgl. die umfangreiche Bibliographie »Filmmusik« (= *Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere*, 87, 2008 [rev. 2012]), die unter der URL: http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0087_08.pdf zugänglich ist.

Gerade im sachlexikalischen Teil macht sich die Tatsache bemerkbar, dass eine einheitliche Terminologie bislang kaum entwickelt ist. Große Teile des Vokabulars entstammen dem Englischen bzw. Amerikanischen, und das *Lexikon* nutzt diese Ausdrücke in den meisten Fällen auch dann, wenn es eingeführte deutsche Bezeichnungen gibt. So ist von *End Credits* die Rede, obwohl der allgemeine Terminus »Abspann« wie auch – wenn es um die zugehörige Filmmusik geht – der Ausdruck »Abspannmusik« durchaus eingeführt ist. Soll hier einer allgemeinen *lingua franca* der Filmmusikforschung zugearbeitet werden? Aus der »diegetischen Musik« wird *diegetic music*, aus »Pennyarkaden« *Penny Arcades*. Gerade die technisch-formalen Einträge offenbaren einen zweiten, manchmal eklatanten Mangel: Sie bleiben ganz im Äußerlich-Formalen stecken, kommen auf die so komplexen filmkompositorischen Dimensionen kaum zu sprechen; dass etwa im Abspann – wenn nicht die Titelmusik oder der Titelsong noch einmal gespielt oder wenn ein die Erzählung resümierender oder kommentierender Titel gespielt wird – in manchmal höchst konzentrierter Form die Themen, die im Film verwendet wurden, noch einmal in einer musikalisch-dichten Komposition zusammengeführt werden, wird nicht einmal erwähnt. Andere Formteile der filmischen Komposition (wie »Ouvertüre« oder »Zwischenspiel«) werden gar nicht erst erwähnt.

Mehr als zwanzig Einträge sind einzelnen Gattungen und Genres des Films gewidmet. Hinzu kommen wenige Lemmata zu nationalen Kinematographien (indisches, lateinamerikanisches und russisches Kino) und zu filmischen Stilrichtungen (wie Nouvelle Vague, Neorealismus, sozialistischer Realismus, aber auch der Film Noir). Viele der Einträge (wie etwa zum *Kinderfilm*, zum *Roadmovie* oder zum *Abenteuerfilm*) krankten daran, dass die Bemerkungen zur filmmusikalischen Spezifik kaum über Plattitüden hinauskommen oder die Artikel sich sogar fast ganz dieser Thematik verweigern (wie etwa zum *Splatterfilm* oder zum

expressionistischen Film und zum *cinéma pur*). Kriterien dafür, warum manche Genres und Stilistiken Aufnahme gefunden haben, andere dagegen nicht, fehlen vollständig. Gerade diese Abteilung kann sich des Eindrucks eines gewissen Eklektizismus nicht erwehren. Dass ganze Gattungen des Musikfilms im engeren Sinne wie der »Schlagerfilm« (der als »Musiknummernfilm« im Eintrag *Musikfilm* nur gelegentlich erwähnt wird), der »Operettenfilm« (auf den sogar an gleicher Stelle verwiesen wird, zu dem sich aber kein Eintrag findet), der »Discofilm« oder auch der »Tangofilm« fehlen, auch wenn sie zu ihrer Zeit erfolgreich waren und die Sympathien des Publikums genossen, ist schmerzlich, deuten doch gerade solche Lücken darauf hin, wie viel philologische und filmographische Grundlagenarbeit noch zu leisten ist.

Warum manche Stilrichtungen neuerer und neuester Populärmusik eigene Einträge bekommen haben, ist nicht weiter begründet (darunter Beatmusik, HipHop-/Rapmusik, Popmusik). In allen derartigen Einträgen bekommt der Leser zwar einen Abriss der stilistischen Kennzeichen der jeweiligen Richtung geboten, welche inhaltlichen und formalen Implikationen sich daraus aber für den film(musikal)ischen Formenbau ergeben, bleibt im Dunklen. Wie der Artikel *Rockfilm/Rockmusik* suggeriert, erschöpft sich das Label »Rockfilm« in der baren Verwendung von Rockmusik im Film; ob es darüber hinausgehende generische Qualitäten (etwa der Handlungsführung, der Figurencharakterisierung, der Montage etc.) gibt, die den »Rockfilm« als eigene kleine Gattung von »Filmen mit Rockmusik« unterscheidet, bleibt unangesprochen – weshalb es auch nicht wundert, dass weitere Subgruppen der Nutzung von Rockmusik im Film (von »Rockumentary« über die »Beach Party Movies« bis zum »Mockumentary«) gar nicht erst genannt werden (nicht einmal im Rockfilm-Artikel). Die Genreartikel sind wohl größtenteils aus einem vorthoretischen Verständnis von »Genre« entstanden.

Ähnlich problematisch stellen sich manche der Einträge zur Technik heraus. Dass die relevanten Fortschritte der Tonaufzeichnung und -wiedergabe in einer Enzyklopädie der Filmmusik benannt werden müssen, ist unstrittig. Doch warum werden das *Trautonium*, das *Theremin* oder die *Ondes Martenot* (das sind elektronische Instrumente) in das Lexikon aufgenommen? Manches aus der Geschichte der Filmtechnik und ihrer Vorformen (wie das *Mutoskop* oder das *Diorama*) oder aus der Musikologie (wie *Tonfolge*) hat mit Filmmusikforschung gar nichts zu tun. Und manches Filmmusikrelevante (wie etwa »Zacken-/Sprossenschrift«) sucht man vergebens oder findet nur eine ausschnittshafte Darstellung (z.B. der Multikanalverfahren, die äußerst verkürzt unter *Surround* vorgestellt werden, oder des Gesamtbereichs der »Mikrophone«, die gar keinen eigenen Eintrag haben, sondern nur im Eintrag *Tontechnik* eine versteckte Kurzdarstellung haben). Manche Hinweise scheinen aus einer eher feuilletonistischen Sicht formuliert zu sein (so dass es manchmal zu schnellen Assoziationen kommt – dass etwa DTS in einem weiten Sinne ein Sound-on-Disc-Verfahren ist, ist unbestritten; aber es ist keinesfalls ein Nachfolger der Nadeltonverfahren aus der Zeit der Tonbilder oder der Frühzeit des Tonfilms). Da sollte zumindest auf das – auch nicht immer befriedigende, aber recht umfassende – Lexikon von Marty McGee hingewiesen werden⁴. Gerade im Feld des Technischen drängt sich dem Rezensenten die Frage auf, ob sich nicht eine Teilung der Darstellung in einen makro- und einen mikropädischen Teil Sinn gebracht hätte – angesichts der Fülle der Verfahren, der Konkurrenz verschiedener Systeme, der immer wieder neuen Standardisierungen.

Über die Hälfte der Artikel sind Personeneinträge, zu etwas über die Hälfte Komponisten, einige wenige Pop-Artisten, der Rest Regisseure, deren

⁴ Marty McGee: *Encyclopedia of Motion Picture Sound*. Jefferson, NC/London: McFarland 2001, VII, 292 S.

Umgang mit Musik bemerkenswert erschien. Gerade die filmographische Recherche, in der es um die Zusammenstellung der Filme geht, die ein jeweiliger Komponist mit Musik versehen hat, ist der wohl am besten erschlossene Bereich der Filmmusikgeschichte (vgl. das oben erwähnte [Anm. 1] Verzeichnis der Hilfsmittel)⁵. Eine stärkere Konzentration auf die Besonderheiten der jeweiligen Musiken, ihrer kompositorischen und dramaturgischen Qualitäten wäre oft wünschenswert gewesen. Manche Namen (wie der Eintrag über *Simon & Garfunkel*) haben eigentlich in einer Liste der Filmkomponisten nichts zu suchen. Manche Regisseure (wie Luchino Visconti), die man erwarten würde, fehlen ganz.

Was bleibt in der Summe? Ein nützliches Opus, ohne Zweifel, das sich aber gewichtigen Nachfragen stellen muß und das in Teilen nicht das leistet, was heutige lexikographische Arbeit über Filmmusik leisten könnte. Es stellt sich die grundlegende Frage, wie Filmmusikforschung im Feld der Film- und Fernsehwissenschaft zu lokalisieren ist⁶: Immerhin zeigt sich deutlich, dass zur Beschreibung von Filmmusik ein Ausgreifen auf die Elemente der Filmgeschichtsschreibung – Technik, filmische Stilistik, Verbreitung, Kinopraxis und Rezeption, Institutionalität der Produktion und Kontrolle, ökonomische⁷ und juristische Rahmungen u.a.m. – dringend nötig ist, dass

⁵ Verwiesen sei allein in der deutschsprachigen Bibliothek der Filmmusik auf: Thomas, Tony (ed.): *Film Score: The Art and Craft of Movie Music* (Burbank: Riverwood 1991, VI, 340 S.; dt. als: *Filmmusik. Die großen Filmkomponisten - ihre Kunst und ihre Technik*. München: Heyne-Verlag 1995, 379 S.); Wölfer, Jürgen / Löper, Roland: *Das große Lexikon der Filmkomponisten. Die Magier der cineastischen Akustik - von Ennio Morricone bis Hans Zimmer* (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2003, 584 S.).

⁶ Und auch in Beziehung zu den Bühnen- und Aufführungskünsten. Völlig zu Recht öffnet etwa der Artikel *Visual Music* sich am Ende zu den Bühnen-Lichtshows der Rockmusik, die Elemente der Musikinszenierung in manchen Spielarten des Avantgardefilms auf die Bühne transportieren. Auf die Theatertradition der Filmmusik ist im Eintrag *Inzidenzmusik* hingewiesen, ein Eintrag »Bühnenmusik« fehlt leider.

⁷ Dass die ökonomischen Nutzungen von Filmmusik einzig unter *Vermarktung* (einem

also Filmmusik in einem breiten Feld von Bezügen bestimmt werden muß, zudem in streng historischer Perspektive, unter Berücksichtigung nationaler Besonderheiten. Filmmusik selbst ist eine multidimensionale Forschungsatsache, umfasst die Funktionalisierung von Musik im einzelnen Film, ganz praktische Techniken und Strategien der Koordination von Musik und Handlung/Bildfolge ebenso wie die Herausbildung generischer Standardisierungen, ständischer Organisationen und Rechtsgrundlagen der Arbeit von Musikern in der Filmindustrie u.a.m.

Lexika gehören zu den Mitteln, die die Standards von wissenschaftlichen Disziplinen abstecken. Sie geben Auskunft über das Gesicherte, arbeiten der Stabilität der Terminologien zu, deuten die Methoden und Fragestellungen der Disziplin zumindest an. Auch in den Wissenschaften stellen sich kommunikationsstrategische Probleme – und gerade darum sollte heute die Frage gestellt werden, ob die lexikographische Eruierung der Standards von Wissenschaftsgebieten immer noch in Buchform geschehen sollte oder ob sich nicht online-publizistische Formen als Alternative aufdrängen. Immerhin ist die Revidierbarkeit der Einträge, der Erweiterbarkeit der Listen von Lemmata ebenso wie einzelner Artikel eine Qualität, die dem gedruckten Lexikon abgehen muss. Lexikographie herkömmlicher Art und traditionellen Verständnisses bedeutete auch die Festschreibung von Standards – möglicherweise für Jahrzehnte. Angesichts einer solchen Anforderung ist die Bedeutung des vorliegenden *Lexikons* sicherlich von geringerem Belang. Aber ein Anfang ist gemacht.⁸

durchaus nützlichen Artikel) rubriziert sind und nicht unter dem in der Ökonomie viel gebräuchlicheren »Verwertungsketten« abgehandelt werden, verstellt auch den Blick auf die bis ins 19. Jahrhundert (und womöglich noch weiter zurückreichenden) Strategien der Musikvermarktung, sei es in Notenform, sei es auf technischen Trägern.

⁸ Im sachlexikalischen Teil geht das Kieler *Lexikon der Filmbegriffe* (Mainz: Bender-Verlag 2002-2011; Kiel: Institut für NDL und Medien, CAU Kiel 2011ff) ([URL: http://filmlexikon.uni-kiel.de/](http://filmlexikon.uni-kiel.de/)) auch auf die Terminologie der Filmmusik ein. Es ist mikropädisch aufgebaut und enthält eine weitaus größere und detailliertere Menge

Anmerkungen

[*] Der Text erscheint auch in der *Medienwissenschaft Rezensionen*, 4, 2012.

von Artikeln zur Geschichte des Tons im Film, der Musikgattungen der Kinogeschichte und der dramaturgischen, ästhetischen und praktischen Einzelaspekte der Filmkomposition als das vorliegende *Lexikon*. An dieser Stelle sei auch auf eine ganze Reihe von bibliographischen und filmographischen Verzeichnissen hingewiesen, die in der Hamburger Datenbank zugänglich sind (*Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere*, URL: <http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/index.html>). Beide Datenbanken sind als Kollektivprojekte konzipiert – man verstehe dies als Einladung zur Mitarbeit.

Empfohlene Zitierweise

Wulff, Hans Jürgen: Rezension: Gervink, Manuel / Bückle, Matthias (Hrsg.): Lexikon der Filmmusik: Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 252-261, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p252-261>.

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.

Felix Wolfgang Metzner:
Rez. zu Frank Hentschel: Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm

Bertz+Fischer, Berlin 2011, 254 S.

In seinem Buch *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm* legt der Musikwissenschaftler Frank Hentschel seinen Fokus auf die Musik des Horrorfilms der 70er Jahre. Seinen Thesen nach lässt sich in dieser Zeit eine Herausbildung von Merkmalen der musikalischen Untermalung feststellen, die für das Genre typisch sind.

Entgegen seinem Untertitel (*Die Musik im Horrorfilm*) beschäftigt sich der Band nicht wirklich mit der Musik des Horrorfilms aller Epochen. Vielmehr stammen die aufgeführten Beispiele aus dem Zeitraum 1956-1992, was vor allem den Horrorfilm der letzten 20 Jahre (und erstaunlicherweise auch das Werk von Regisseuren wie David Cronenberg oder John Carpenter) außen vor lässt.

Dies liegt sicher auch daran, wie der Autor in seinem letzten Kapitel *Ausblick: Der Horrorfilm nach 1980* feststellt, dass sich seit den 80er Jahren Tendenzen dieses Genres feststellen lassen, die eine Abkehr vom Unheimlichen hin zu Annäherungen an actionlastige sowie komödiantische Elemente zeigen. Daraus ergab sich, dass auch die Musik der neueren Horrorfilme immer weniger genreimmanente Charakteristika beinhaltet, da auch zunehmend mehr Populärmusik Verwendung in diesem Genre fand.

Im Unterschied zur historischen Eingrenzung wird das Genre von Hentschel weit gefasst und inkludiert auch Filme wie ERASERHEAD oder IRREVERSIBLE.

Nachdem der Autor in der Einleitung das Phänomen Horror als in vielen historisch-kulturellen Kontexten auftretendes Kunstphänomen verortet,

beschäftigt er sich im ersten Kapitel mit der Verbindung von Horrorfilmen und der Neuen Musik in den 1970er Jahren. Diese liegt für ihn in der Gemeinsamkeit, dass beide Kunstformen die soziokulturellen Normen der Gesellschaft der damaligen Zeit irritierten. Die Neue Musik hat schon an sich eine starke emotionale Wirkung auf den Zuschauer, die in Kombination mit unheimlichen filmischen Bildern noch eine Steigerung erfährt.

Der Autor stellt formale Aspekte der Musik ihrer Wirkung gegenüber, was er durch eine unterhaltsame Mischung aus Einzelanalysen von Filmen wie *THE SHINING* oder *THE EXORCIST* und generellen Typologisierungen umsetzt. Dabei weist Hentschel aber auch immer wieder auf die Problematik einer Verallgemeinerung von Funktion und Wirkungsweise der Neuen Musik im Horrorfilm hin.

Anekdoten und Produktionsdetails zu den jeweiligen Filmbeispielen werden durch musikalische Analysen und Beispielen anhand von Auszügen aus den Partituren ergänzt. Dabei argumentiert der Autor eher wissenschaftlich, als subjektiv zu interpretieren.

Das folgende Kapitel des Buches befasst sich mit den Geräuschen bzw. der Geräuschkultur, die bei Filmen wie *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE* quasi anstelle von melodischer Filmmusik fungiert. Im anschließenden Exkurs *Atonalität, Geräusch und Elektronik vor 1970* behandelt Hentschel die Genealogie der Möglichkeiten von akustischer und elektronischer Klangerzeugung, technische Aspekte wie Einsatz neuer Instrumente (z.B. das Theremin) und neue Aufnahme- und Bearbeitungstechniken.

In den folgenden Kapiteln über geistliche Musik, Kinderlieder und Spieluhren sowie einem Exkurs über karnevaleskes Orgelspiel wird Musik untersucht, die bewusst zum Einsatz kommt, weil mit ihr bereits bestimmte Emotionen assoziiert werden. So wirkt beispielsweise ein vertrautes Kinderlied in einem unheimlichen Kontext doppelt verstörend, weil damit

eigentlich etwas Harmloses, Unschuldiges verbunden wird.

Das 254 Seiten umfassende Buch wird neben Partiturauszügen durch zahlreiche Abbildungen und einer beigelegten DVD ergänzt, auf der sich viele Filmausschnitte der analysierten Sequenzen befinden. Das Glossar im Anhang bietet dem Leser einen Überblick über die im Buch verwendeten musikwissenschaftlichen Fachtermini.

Die Mischung aus musik- und filmwissenschaftlichen Aspekten macht das Buch abwechslungsreich und interessant. Hentschel beeindruckt als Musikwissenschaftler durch sein filmhistorisches Fachwissen, was nicht verwundert, da er für dieses Buch über 1000 Horrorfilme gesichtet hat.

Abschließend lässt sich sagen, dass *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm* einen sehr guten Überblick über die Musikgeschichte des Genres bietet und durch die souveräne und verständliche Ausdrucksweise des Autors das Buch somit für interessierte Laien, wie auch für Film- und Musikwissenschaftler ein lesenswertes Werk darstellt.

Empfohlene Zitierweise

Metzner, Felix Wolfgang: Rezension: Hentschel, Frank: Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 262-265, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p262-265>.

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.