

Hans J. Wulff:

Über das Ende der Erzählung hinaus...

Filmmusik und die Finalisierung von Texten

Die Druckfassung des Artikels erschien in: In: *Archiv für Musikwissenschaft* 70,1, 2013, S. 1-16.
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-188>.

Wird mit dem Anfangen einer Geschichte eine eigene fingierte Realität eröffnet, in die sich der Zuschauer einfindet und an der er kognitiv und emotional teilnimmt, deren Geschehen er in Prozessen des Hypothesenbildens, des Empathisierens und des Moralisieren rezipiert, so wird sie am Ende nicht einfach abgeblendet, sondern auch als Finale der Geschichte dramatisiert. Nun geht es nicht mehr um das Vorantreiben der Erzählung, sondern darum, sie in einen Rahmen zu stellen. Der Beitrag wird mehrere musikunsterstützte oder musikbasierte Finalisierungsstrukturen an Beispielen vorstellen: (1) Der Film stellt seine eigenen kommunikativen Konstitutionsbedingungen (meist ironisch) vor, indem z.B. der Erzähler merkbar wird oder die dramatischen Rollen noch einmal verallgemeinert benannt werden; (2) er signalisiert den umgreifenden realhistorischen Kontext, dem die bis dahin erzählte Geschichte zugehört; (3) er charakterisiert die Erzählung als *exemplum* eines tieferliegenden moralischen Konflikts und benennt die moralisch-politische Position des Erzählers (oder der Geschichte); (4) er verallgemeinert die Geschichte in einen Bedeutungshorizont hinein, die auch den Zuschauer affektiv gegenüber dem Erzählten positioniert. Dabei wird reflexiv auf den vorhergegangenen Text Bezug genommen und eine Position „über“ der Erzählung konstituiert.

In conveying the story of a fictional reality in which the viewer is from the outset invited to cognitively and emotionally participate, the successful transmission of narration-based texts is dependent on processes that forge hypothetical constructions and encourage the viewer's moral empathy with the main characters. At the story's conclusion the narration is not merely extended but rather contextually experienced within its dramaturgical and poetic boundaries. The article presents four strategies of musically supported or music-based forms in a narrative film's final scenes in which they remain reflexively related to the text, positioned, as it were, *above* the story.

In der theoretischen Reflexion der Filmmusik ist die Frage, welche morphologisch-dramaturgischen, pragmatischen und vielleicht sogar semantischen Gesichtspunkte den Einsatz von Musik in Filmen regieren, von Beginn an von zentraler Bedeutung gewesen. Es geht sicher nicht nur um affektive Färbungen, sondern um Bedeutungen, die im Text selbst als assoziative Koppelungen hervorgebracht worden sind, und um Werte, die die Musik aufgrund ihrer so-

zialen Gebrauchswerte mitbringt. Mehrere semantische Kraftfelder verschmelzen miteinander, je weiter ein Film erzählt ist. Im Idealfall wird der Bedeutungsimpuls, den Musiken freisetzen können, am Ende eines Films sich am reichsten entfalten können. Ein Beispiel möge das Problem illustrieren: In *DIE NACHRICHTEN* (BRD 2005, Matti Geschonnek) wird einem in der DDR geborenen Nachrichtensprecher der Tagesschau eine Stasi-Vergangenheit anzudichten versucht. Ein ehemaliger Stasi-Oberst erzählt, dass man den Helden seinerzeit dabei erwischte, dass er in seiner Diskothek das Lied „Mädchen aus Pankow“ von Udo Lindenberg aufgelegt habe, was verboten gewesen sei – daraufhin habe man mit ihm als einem möglichen Informanten gesprochen. Tatsächlich ist er aber nie in Diensten der Stasi gewesen. In letzter Minute kann die Intrige aufgeklärt werden. Dem Schluss unterliegt Lindbergs Lied – und der bittere Nachgeschmack, den die Geschichte hinterlässt, hat damit zu tun, dass das Lied eine reale affektive Bedeutung (die Rolle der Rockmusik in der DDR, insbesondere der Lindenberg-Gastspiele) ins Spiel bringt, die lange vergangen ist; der Film selbst macht das Lied zum „verbotenen Objekt“ (also zu einem wichtigen und bedeutungsvollen Gegenstand); und dass ein BRD-Sänger sehnsuchtsvoll ein DDR-Mädchen besingt, positioniert die DDR-Fans in einer paradoxen Konstellation der Wunschenergien – eine Sehnsucht, die „von außen nach innen“ gerichtet ist und nicht umgekehrt. Das Lied ruft noch einmal eine Identifikation auf, die an das psychoanalytische Modell der Übertragung gemahnt – und es ist nur die Musik, die diesen so wichtigen Schluss am Ende des Films ermöglicht.

Dass am Ende von Geschichten noch einmal die Erzählstränge und die verschiedenen Konfliktlinien zusammengefasst und -geführt werden, gehört zu den Kernstrategien jeder Dramaturgie. Geschichten versickern am Ende nicht, sondern werden zu einer Lösung der Konflikte verdichtet, von denen die Geschichte handelte. Der Bösewicht im Krimi wird gestellt, die Tragödie kulminiert in finalem Tod, Geister und Monster werden besiegt oder besänftigt, Fa-

milien finden wieder zueinander oder verlieren sich endgültig. Immer wieder sind es musikalisch unter-setzte Szenen, die das Ende herbeiführen oder die nach dem Ende der Geschichte Zeit geben, die hohe Spannung des eigentlichen Endes abzubauen, sie ausschwingen zu lassen oder die einem finalen Af-fekt Raum geben (vor allem in Melodrama und Tra-gödie).

Über die Rolle der Musik in den Strategien der Fina-lisierung von Filmgeschichten ist bislang noch kaum nachgedacht worden. Gelegentlich finden sich Hin-weise auf die enorme musikalische Komplexität, die Schlussmusiken haben und die mit der moralischen und identifikatorischen Intensität vor allem tragi-scher Schlüsse korrespondiert [1]. Es wird die Auf-gabe dieses Artikels sein, an Beispielen zu zeigen, wie die Musik an Schlüssen beteiligt sein kann und wie sie die Geschichte, die gerade zu Ende gegangen ist, über sich selbst hinausführt. Schlüsse sind zudem – das oben gegebene Beispiel mag die These erläu-tern – in höchstem Maße als Orte der Reflexivität prädestiniert – hier endet die Fiktion, der Zuschauer verlässt den Raum des Diegetisierens und Empathi-sierens, seine Alltagswelt tritt wieder hervor. Aber zugleich zwingt ihn der Film noch einmal zur Kon-zentration auf die Geschichte, die nun zu Ende geht. Darum gehören zwei Momente am Ende von Filmen zusammen, die einander entgegenzustehen scheinen: Die Geschichte wird ein letztes Mal zentriert, kon-densiert, vielleicht sogar essentialisiert; und zugleich wird ihre Zeitgestalt geschlossen, der Prozess der Il-lusionierung wird beendet, Distanz zum Geschehen erhöht. Viele Beispiele zeigen, dass das Ende der Geschichte nicht allein eine Abschließung der Kon-flikte ist, dass ein „Ende“ gefunden wird, sondern dass der Zuschauer noch einmal in eine nun aller-dings abstraktere Beziehung zum Text gesetzt wird. In manchen von diesen Finalisierungen spielt eigen-tümlicherweise die Filmmusik eine Schlüsselrolle, als müsse gerade die semantische Unterbestimmtheit der Musik dazu helfen, den Zuschauer zu einem letz-ten Schritt der Reflexion auf das Gesehene zu veran-lassen.

Abstrahieren und kontextualisieren

Selbst Schlüsse, die ganz und gar unauffällig sind, erfüllen doch Funktionen oder haben Effekte, die von enormer Tragweite sind. Am Ende der Bestseller-Adaption *THE DAY OF THE JACKAL* (*DER SCHAKAL*,

Großbritannien/Frankreich 1973, Fred Zinnemann) nach dem Roman von Frederick Forsyth ist das At-tentat auf den General und Staatspräsidenten Charles de Gaulle misslungen. Er sollte auf einer Versamm-lung der Veteranen des Zweiten Weltkrieges unter dem Arc de Triomphe erschossen werden, was aber in letzter Minute verhindert werden konnte. Nach dem Geschehen, Tage später: Noch einmal sehen wir die Beamten, die mit der Sache befasst waren. Es steht fest, dass die Identität des Attentäters nicht mehr festgestellt werden kann, zu vielfältig waren seine Masken und Pseudonyme. Der Kommissar Le-bel, der den Mörder stellen konnte und ihn im *show-down* erschoss, ist der einzige, der der Beisetzung beiwohnt; als sich der Sarg in das Loch senkt, er-klingt der scheppernde Marsch, den eine Militärka-pelle im Rahmen der Veranstaltung unter dem Tri-umphbogen spielt; wir sehen den Kommissar, der die Grabstelle verlässt und zum Ausgang des Fried-hofs geht. Umschnitt: ein lange stehendes Bild der Statue eines Löwen, aus leichter Untersucht – er schaut ungerührt, ohne jede erkennbare Emotion auf dem steinernen Gesicht, majestätisch und kalt gera-deaus. Die Marschmusik erklingt weiter, bis zum Ende des Abspanns, der als Rolltitel über das Bild des Löwen läuft.

Mehreres geschieht – die Geschichte ist zu Ende, es ist die Geschichte des Attentäters, der sich lange listig, umsichtig, verschlagen und brutal gegen jeden Versuch der Polizei, ihn zu finden, wehren konnte und der eigentümlicherweise dennoch die empathische Ankerfigur des Zuschauers gewesen ist (eine der beunruhigenden Qualitäten, die den Film so au-ßerordentlich machen); die Beerdigung ist darum das tatsächliche Ende des Plots. Der Kommissar ist der einzige, der dem Toten die Ehre erweist, das Ge-schehen nicht als einen Moment persönlichen Tri-umphs auskostend, sondern in einer völlig unbe-stimmten Haltung zwischen Nichtverstehen, Respekt und Sympathie.

Durch die Musik wird aber in der Geschichte noch einmal zurückgesprungen – nicht visuell, sondern ausschließlich im Soundtrack. *THE DAY OF THE YACKAL* verzichtet ansonsten auf jede Form von Filmmusik (von weniger *source music* abgesehen). Diese Musik kann nicht mehr als Szenenmusik inter-pretiert werden, sondern hat offensichtlich eine an-dere Funktion: Sie ruft die symbolische Bedeutung der Veranstaltung auf, in der sich der Staat zu Ehren seiner Krieger öffentlich darstellt (den Veteranen ge-

genüber, dem zuschauenden Volk und sich selbst). Die Musik indiziert nur diese viel allgemeinere Bedeutung, die das Event als Veranstaltung einer symbolischen Politik charakterisiert. Das Bild des Löwen, seine statuarische Ruhe ebenso wie seine Unberührtheit von allem Geschehen nimmt diesen textsemantischen Impuls auf, verstärkt ihn immer weiter, bis zum endgültigen Schluss. Das Geschehen wird mit minimalen Mitteln auf eine symbolische Ebene angehoben, es wird ohne jede sprachliche Hilfe abstrahiert und generalisiert. Es geht am Ende noch einmal ganz direkt um den Staat und seine Repräsentation: War schon das Attentat auf de Gaulle ein auch symbolisch zu verstehender Angriff auf den obersten Repräsentanten des Staates, und war das Treffen der Veteranen eine seiner symbolischen Inszenierungen, erweisen sich alle, die mit der Verfolgung des Attentäters beauftragt sind, als Diener einer höheren Macht, besitzen selbst kein eigenes, privat motiviertes Interesse; dagegen ist der Schakal ein Individuum, zwar skrupellos und ohne jede Moral, doch seinem eigenen Plan konsequent folgend. Ganz am Ende ist das Individuum untergegangen, der Film demonstriert noch einmal das kalte Gesicht jener Institution, gegen die er zu agieren versuchte.

Eine ähnliche Verallgemeinerung und Kontextualisierung induzieren die BRD- und die DDR-Hymne an zwei markanten Stellen in Volker Schlöndorffs *DIE STILLE NACH DEM SCHUSS* (BRD 2000). Der Film erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die als verliebte und übermütige Zwanzigjährige in eine Studentengruppe geraten war, die sich mit Banküberfällen und schließlich mit Terroranschlägen am Widerstand der RAF beteiligen wollte. Am Ende einer weltweiten Flucht hatte sie sich in die DDR gerettet, wo sie der Staatsschutz unter falschem Namen untergebracht hatte. Nicht nur, dass es keine Aussicht auf eine Ausreise gab, erwies sich ihr die DDR-Gesellschaft als zutiefst spießbürgerlich. Wie wenig sie das eigene Schicksal bestimmen kann, wird der jungen Frau klar, als sie zufällig eine alte Freundin, die zu der Studentengruppe gehört und die die Stasi ebenfalls unter falscher Identität in der DDR untergebracht hatte. Die Freundin ist verheiratet, stellt ihren sechsjährigen Sohn vor. Selbst ihrem Ehemann gegenüber müssen die beiden schweigen. Die Heldin: Schön, dass es dir gut geht! Die Andere (resigniert): Wie kommst du darauf...? Verabschiedung der beiden (1:16:00). Spätest hier muss der Heldin klar werden, wie wenig von dem, was als Utopie in der Anfangsphase der Terrorgruppe vielleicht noch le-

bendig gewesen ist, sich in ihrem Leben hat einlösen lassen. Wenn nun hier sehr leise die DDR-Hymne unter der Szene liegt, an ein kindlich-naives Glockenspiel erinnernd, so ist der Status der Melodie nicht ganz klar. Es könnte die Stimme einer erzählerischen Instanz sein, die noch über der Ich-Stimme der Heldin rangiert und eine ganze Reihe von Szenen dominiert, die die Heldin nicht hätte wissen können; es könnte aber auch eine innere Stimme sein, das kondensierend, was in der Heldin vorgeht. „Aufstanden aus Ruinen“ – die bittere Ironie der Geschichte kann gerade in der Kollision der Zukunftszugewendetheit der Hymne und dem Gefangensein der Figur zum Ausdruck kommen. Hymnen signalisieren das Selbstverständnis von Nationen, politischen Programmen, Traditionen. Sie signifizieren komplexe kulturelle Einheiten. Offenbar sind Hymnen aber auch als subjektive Erinnerungsmarken zu lesen – erhalten dann eine signifikative Komplexität, die weit über die musikalische Nominierung der Nation hinausgeht.

DIE STILLE NACH DEM SCHUSS enthält noch ein zweites Beispiel, dass mittels Hymnen das dramatische Szenario in ein politisches erweitert und dabei zugleich mit tiefen emotionalen Bedeutungen auflädt: Am Ende ist die Freundin, die von der Stasi prophylaktisch in Haft genommen worden war, um die BRD-Terroristin nicht verraten zu können, in der Wendezeit endlich entlassen worden; sie betritt die Wohnung der erneut Untergetauchten und wird dabei von DDR-Geheimpolizisten in Empfang genommen, die die Terroristin verhaften wollen, um sie an die BRD auszuliefern. Auch diese Szene – einschließlich der folgenden Flucht und des Freitodes der Heldin – ist mit einer Hymne unterlegt, wieder in einer minimalisierten Instrumentierung (ca. 1:33:00ff): diesmal ist es das Deutschlandlied, „BRD“ signalisierend. Emblematische Musiken wie die Kernmelodien der Nationalhymnen rufen fast immer gegenüber der individualisierten Geschichte der Figuren einen weiteren, symbolisch-politischen Kontext auf, vertiefen die Geschichte, erinnern an die hier so pubertär wirkenden politisch-aufrührerischen Impulse, unter denen die Heldin einmal agiert hatte und die die ganze folgende Biographie überschatteten. Auch als sie sich entzogen hatte und untergetaucht war, bleibt sie als Terroristin in dem alles umgreifenden politischen Machtverhältnis der Staaten befangen. Nicht zuletzt die genannten beiden Szenen qualifizieren den Film als „politisches Melodram“, in dem die Schuld, die die Protagonistin auf sich geladen hatte, bis zum

Ende nicht abgebaut werden kann. Am Ende ist die Terroristin Opfer, einem Machtapparat gegenübergestellt, für den es Vergebung nicht zu geben scheint.

Ein ähnliches, nun allerdings komödiantisch gesetztes Beispiel findet sich am Ende des Fernsehfilms *POLIZEIRUF 110: DAS WUNDER VON WUSTERMARK* (BRD 1998, Bernd Böhlich), wenn ein Chor mit Orchesterbegleitung die inoffizielle Wiedervereinigungshymne „Seid umschlungen, Millionen“ aus Beethovens 9. Sinfonie singt und dabei zugleich auf einer brandenburgischen Dorfwiese eine paradox-verkehrte „Aktionärsversammlung“ stattfindet, auf der die Diebe, die das Geld, das ihnen ein westdeutscher Betrüger abgenommen hatte, mit dem angeblich der Bau eines Großflughafen finanziert werden sollte, nachts zurückgestohlen hatten, an die Bürger zurückzahlen, die sich auf das so reichumsverheißende Geschäft eingelassen hatten (immerhin könnten die Beethoven'schen Millionen auch DM-Millionen sein!). Die Kommissarin versteht, was passiert – und sie akzeptiert, was geschieht, fährt ab. Der so satirisch wirkende Schluss, der u.a. das Motiv des „betrogenen Betrügers“ variiert, bekommt durch die Beiseitstellung der Musik eine semantische Tiefe, die sie nur aus der Erzählung nicht gewinnen könnte. Immerhin wird das Thema der Wiedervereinigung, Stereotypen wie die aufrechte Naivität der DDR-Bürger oder aber die Listigkeit der kleinen Leute, schließlich auch die dramaturgische Wendung eines ebenso gerechten wie burlesken Schlusses erst durch die Musik am Ende noch einmal auf den Punkt gebracht.

Deutet schon dieses Beispiel darauf hin, dass das Finale sich über die narrative Struktur erheben kann, das Geschehen noch einmal in die grundlegenden Konflikte des Dramas verallgemeinernd, so ist auch klar, dass ein solcher Schluss sich über die diegetische Ebene erhebt, in einer Zwischenposition zwischen diegetischer Bindung und ihrer modalen Rahmung als Enklave der äußeren Realität. Nicht mehr das Erzählen ist der dominierende Text-Akt, sondern ein Moralisieren und Kommentieren des bis dahin Erzählten. Es ist keine „Moral von der Geschichte“, keine Implikatur, die der Zuschauer ziehen kann. Es ist eine rabiate Abstraktion, um die es geht, in der eine (oder hier sogar: die) Tiefenstruktur der Geschichte essentialisiert wird.

Ein ähnliches Beispiel entstammt Alan Parkers Rassistendrama *MISSISSIPPI BURNING* (USA 1988): Am

Ende des Films findet auf den Ruinen der zerstörten Schwarzen-Kapelle ein Gottesdienst statt. Eine Gospel-Sängerin singt eine Fürbitte, gelegentlich fällt die Gemeinde ein. Es ist nicht der erste Gottesdienst mit derartigem Gesang – vor einem Überfall des Ku-Klux-Klan auf die Gemeinde hatte man diesen Gesang schon einmal gehört (0:49:00, nach dem Überfall wird sie *a capella* als extradiegetische Musik weitergeführt). Die Mehrfachinstantiation ist deshalb wichtig, weil beim Gottesdienst am Ende Weiße und Schwarze zusammen sind; das war beim erstenmal anders. Auch hier löst sich der Gesang aber von der Geschichte, er stimmt einen Modus der Trauer an, der sich über die Empörung legt, auf die die Geschichte des Films hinsteuerte, und lässt noch einmal die musikalische Klage hören, die als Stimme der Armen und Hilflosen lesbar geworden ist, als Mahnung an die Zuschauer, dass der Rassismus ebenso weiterexistiert wie der Ku-Klux-Klan. Die Tatsache allerdings, dass – nach der Aufklärung der Morde an drei Bürgerrechtlern und der Verurteilung von angesehenen Bürgern, die ausnahmslos dem Klan angehörten – der finale Gottesdienst auch von Weißen besucht wird, zeigt, dass einzelne bereit sind, die strikten Regeln der (illegalen) Apartheid außer Kraft zu setzen, die grundgesetzlich garantierte Gleichberechtigung der Rassen demonstrativ umzusetzen. Am Ende wird die Geschichte in den Charakter des *exemplums* angehoben, zeigt einen tiefen moralischen Appellcharakter. Die Szene endet nach zahlreichen Einzel- und Gruppenbildern der Gemeinde mit einem langsamen Schwenk über das weite Feld der Gräber und mit einer Zufahrt auf einen zerbrochenen Grabstein, auf dem nur noch die Jahreszahl „1964“ und der Rest der Inschrift: „...not forgotten“ zu lesen sind [2].

Das Ende des schweizerischen Heimatfilms *DER LETZTE POSTILLON VOM ST. GOTTHARD* (1941, Edmund Heuberger) ist auf den ersten Blick eher schlicht: Die Geschichte ist zu Ende gegangen, die beiden Vortriebe des Gotthard-Tunnels sind zusammengekommen, und auch die privaten Geschichten sind mit einer Doppelhochzeit abgeschlossen. Es bleibt die letzte Fahrt des titelbenannten Postillons, der mit seiner fünfspännigen Kutsche auf seiner letzten – privaten – Fahrt die beiden Paare nach Italien bringen will. Es folgt eine Schlusszene, die mit dem narrativen Zusammenhang der Geschichte nur noch locker zu tun hat: Landschaftsaufnahmen werden zum wichtigsten Sujet der Bilder. Sinfonische Musik, der das rhythmische Klingeln der Fußglocken der Pferde

als rhythmusgebendes Element zugemischt ist (es ist aber deutlich musikalisch motiviert, nicht durch den tatsächlichen Bewegungsrhythmus des Gespanns). Der Postillon zückt sein Horn, bläst – nun *a capella* – eine stolze Fanfarenmelodie, hebt dazu an, sein Lied vom Gotthard-Postillon anzustimmen. Das nichtdiegetische Orchester setzt ein, der Film endet so mit einem melancholisch anmutenden Rück-Blick auf die Zeit der Postkutschen-Verbindung zwischen der Schweiz und Italien. Auch hier ist der Schluss nicht organisch aus der Geschichte heraus entwickelt, er ist eine Zugabe zum narrativen Teil der Darbietung. Noch einmal ruft die Szene den Titel auf, noch einmal wird die zwischen Nostalgie und Stolz auf die technischen Fortschritte schwankende Erzählhaltung auf Seiten des Wehmütigen vereindeutigt. Der Postillon ist von der Geschichte, die der Film erzählte, ins Unbedeutende abgeschoben worden; die Schlusszene re-etabliert ihn aber als Leitfigur der Erzählung.

Das Genre aushorchen

Derartige Schlüsse basieren auf einer Modulation der Genrezugehörigkeit, oft auch auf einer rabiatischen Verlagerung des Repräsentationsmodus, in dem der Film bis dahin erzählt worden ist. Die Schlussvolte, die die Geschichte am Ende von Alfred Hitchcocks *YOUNG AND INNOCENT* (Großbritannien 1937) schlägt, ist ein Paradebeispiel für diese Finalisierungsstrategie. Sie wurde von Hitchcock selbst als Musterbeispiel des *Suspense* genommen – man instruiert den Zuschauer über Dinge, die die Figuren nicht wissen, so dass der Zuschauer ihnen überlegen ist und sich um so intensiver die Frage stellen kann: Wie wird die Situation sich entwickeln? In den Gesprächen mit Truffaut heißt es zu der Szene:

Zum Schluss des Films sucht das Mädchen, das jetzt auf der Seite des Helden ist, den Mörder. Die einzige Spur, die sie gefunden hat, ist ein alter Mann, ein Landstreicher, der den Mörder gesehen hat und ihn auch wiedererkennen würde. Der Mörder hat einen nervösen Augentick. Das Mädchen steckt den Landstreicher in einen ordentlichen Anzug und nimmt ihn mit in ein Grand Hotel zum Fünf-Uhr-Tee. Es sind furchtbar viele Menschen da, und der Landstreicher sagt zu dem Mädchen: „Es ist wirklich ein bißchen lächerlich, in diesem Getümmel nach einem Gesicht zu suchen mit einem Augentick.“ Genau nach diesem Dialogsatz platziere ich die Kamera ganz oben unter die Decke des Ballsaals, und von da fährt sie auf dem Kran über die Tänzer hinweg bis zu dem Podium, auf dem die Musiker sitzen, eine Negerkapelle, und geht

auf den Musiker, der am Schlagzeug sitzt. Die Fahrt setzt sich fort in einer Großaufnahme des Schlagzeugers, auch ein Schwarzer, bis seine Augen die ganze Leinwand füllen und in der Augenblick zucken die Augen: der besagte Augentick! Das Ganze in einer einzigen Einstellung. [...]

Da schneide ich dann und gehe zurück zu dem Mädchen und dem Landstreicher, die immer noch am anderen Ende des Saals sitzen. Jetzt ist das Publikum informiert, und die Frage, die es sich stellt, lautet: Wie werden der Alte und das Mädchen den Mann entdecken? Ein Polizist, der im Saal ist, sieht das junge Mädchen und erkennt es sie ist nämlich die Tochter seines Chefs. Er geht zum Telefon. Es gib eine kleine Pause für die Musiker, in der sie in der Garderobe eine Zigarette rauchen. Auf dem Weg dahin, im Flur, sieht der Schlagzeuger durch den Lieferanteneingang zwei Polizisten hereinkommen. Weil er den Mord begangen hat, geht er ihnen diskret aus dem Weg, nimmt seinen Platz im Orchester wieder ein, und die Musik beginnt. Jetzt sieht der nervös gewordene Schlagzeuger am anderen Ende des Saals die Polizisten mit dem Landstreicher und dem jungen Mädchen sprechen. Der Schlagzeuger glaubt, dass die Polizisten ihn suchen und fühlt sich entdeckt. Weil er immer nervöser wird, spielt er schlecht einfach fürchterlich. Er steckt das ganze Orchester an, wegen des schlechten Schlagzeugers geht der Rhythmus völlig zum Teufel. Es wird immer schlimmer. Jetzt sind das junge Mädchen, der Landstreicher und die Polizisten dabei, den Saal durch den Gang zu verlassen, der neben dem Orchester vorbeiführt. Es betrifft den Schlagzeuger eigentlich gar nicht, aber das weiß er nicht, und alles, was er sieht, sind die Uniformen, die auf ihn zukommen. An seinen Augen sieht man, dass er immer nervöser wird. Wegen des Schlagzeugs muß das ganze Orchester aufhören, die Tänzer ebenfalls, und da sinkt der Schlagzeuger bewußtlos zu Boden. Dabei reißt er die Pauke mit, was einen riesigen Lärm macht, und zwar gerade in dem Augenblick, als unsere kleine Gruppe durch die Tür gehen wollte. Was ist das für ein Lärm? Was ist los? Das junge Mädchen und der Landstreicher treten zu dem bewußtlosen Schlagzeuger. Am Anfang des Films haben wir gezeigt, dass das Mädchen Pfadfinderin ist und sich in erster Hilfe auskennt. So hat sie den jungen Mann überhaupt kennengelernt, weil sie im Polizeibüro erste Hilfe leistete, als er ohnmächtig wurde. Sie sagt: „Dem Mann muß ich helfen“, und geht zu ihm. Sofort merkt sie, wie seine Augen zittern, und sagt ganz ruhig: „Geben Sie mir bitte ein Handtuch, ich will ihm das Gesicht abtrocknen.“ Selbstverständlich hat sie ihn sofort erkannt. Sie tut, als kümmere sie sich um ihn, und sagt zu dem Landstreicher, er solle herkommen. Ein Kellner bringt ein feuchtes Handtuch, und sie wischt dem Schlagzeuger das Gesicht ab. Der hatte sich schwarz angemalt, als Neger. Das Mädchen schaut den Landstreicher an, der Landstreicher schaut sie an und sagt: „ja, das ist er“ (Truffaut 1975, 103f).

Die Szene lohnt genaueres Hinsehen. Man ist geneigt, das, was geschieht und wie es gezeigt wird, zu

den *Hitchcock games* zu stellen, zu jenen augenzwinkernden Strategien, mit denen der Regisseur den Zuschauer lenkt, manchmal in die Irre führt, ihn auf jeden Fall „über den Figuren“ positioniert. Das ist hier besonders auffallend, weil sich die Kamera aus dem thematischen Interesse, das die Helden in den Tanzsaal geführt hatte, löst; 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 [3]. Es kommt sogar zu einer Wiederholung des Songs, als die Heldin tanzt, als wolle der Film ihr signalisieren, dass der Verbrecher so nahe ist.

Es geschieht aber in der Fortführung dieser Szenenexposition etwas höchst Bemerkenswertes: Der empathische Fokus verlagert sich. Hatten bis hierhin die Helden das Zentrum der Geschichte gebildet, und waren es ihre Motive, die den Fortgang des Geschehens von Szene zu Szene regierten, ist es von nun an die Perspektive des Täters, die vom Zuschauer modelliert werden muss. Er sieht die Polizisten, er sieht das Gespräch der Polizisten mit den Helden – und er zieht die falschen Schlüsse. Für den Zuschauer ist das Geschehen aus seiner Sicht durchsichtig. Und er sieht nicht nur, dass der Mann sich ertappt sieht, er vollzieht auch die steigende Nervosität, am Ende Panik nach, die sich in sein Spiel einschleicht. Er nimmt einige Pillen zu sich, um die Erregung abzusinken, was seinen Zustand aber nur noch weiter verschlimmert. Die Performance der Musik wird so zunächst zum Indikator seiner inneren Erregtheit, und – für ihn schlimmer – sie ist es, die ihn am Ende auffällig macht, die die Aufmerksamkeit von Helden und Polizisten auf ihn lenkt. Es ist ein fataler Zusammenhang, der nur noch Mitleid mit ihm entstehen lässt. Er ist zwar ein Mörder, aber er ist zugleich ein schwacher Mann, ein *loser*, dessen Nervengerüst der Belastung der Entdeckung nicht gewachsen ist und dessen Versuche, sein Verborgensein zu schützen, sich alle gegen ihn richten. Dass er sich als *blackface* zugleich in der – politisch höchst inkorrekten – Maske einer falschen Rasse (wie der Rest der Kapelle auch) verbirgt, ironisiert das Geschehen zusätzlich.

Es scheint, als sei es die Musik selbst, die das Verbrechen in *YOUNG AND INNOCENT* löst – darin ist der Film fast einzigartig (ähnlich Sullivan 2006, 49). Auch darin liegt ein spielerisches Moment. Aber es geht auch um eine essentielle Sonderstellung der Musik, die sich gegen das Alltagsleben abschottet. Immerhin dient in den beiden Fassungen von *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (1934, 1956) ein Konzert dazu, ein Attentat durchzuführen, den eigentlichen Schuss in einem emphatischen Moment der Musik verbergend. Auch in *YOUNG AND INNOCENT* ist die Kapelle resp. ihre Musik ein Versteck (hier sogar noch durch die *Blackface*-Maskerade verstärkt). Es verbirgt sich der Mann in der Musik, die er macht. In einem Tanzsaal sind die Musiker Akteure, die im *Environmentalen* der Situation verschwinden; sie sind „verborgene Akteure“ (es sei denn, sie sind Stars und ziehen eigene Aufmerksamkeit auf sich). Darum bedarf es des „performativen Desasters“, das erst den Musiker zum Gegenstand von Aufmerksamkeit macht [4].

Am Ende der Geschichte macht Hitchcock den Modus des Erzählens ebenso ironisch spürbar wie die Tatsache, dass der Zuschauer erwartet, dass die Figuren endlich den wahren Täter stellen werden – ein düsteres Ende, an dem sie sich nicht mehr aus dem falschen Verdacht befreien können, wäre ein klarer Verstoß gegen den komödiantischen Tonfall, in dem die Erzählung bis dahin vorgetragen worden war. Es gibt eine ganze Reihe von musikalisierten Schlüssen, die sich auf den Modus der Erzählung beziehen, auf tiefe Intentionen, die die Geschichten wert machen, erzählt zu werden. Oben war schon die Rede von der rhetorischen Figur des *Memento!*, die Geschichten in den Horizont moralischen Erzählens anhebt. Ein nochmals anderes Motiv ist die Herausarbeitung der Melancholie des Erinnerns, das ebenfalls den Darstellungsmodus des Films zum Gegenstand der Erzählung macht. Ein höchst prägnantes Beispiel findet sich am Ende von Terence Davies' autobiographischem Film *THE LONG DAY CLOSES* (Großbritannien 1992): Der Film erzählt von der Kindheit seines 11jährigen Protagonisten im Liverpool des Jahres 1955, vom Tod des Vaters, vom Eintritt in eine weiterführende Schule und von der so ungewohnten Erfahrung der Willkür, der Ungerechtigkeiten und der Züchtigungen durch die Lehrer. Am Ende sitzt er mit einem Freund vor dem nächtlichen Himmel, Wolken schieben sich gelegentlich vor den fast vollen Mond. Die Jungen sprechen über das Licht der Sterne, es stamme von Planeten, die lange aufgehört hätten zu

existieren. Dann hebt ein Choral an (*No star is o'er the lake, / Its pale watch keeping, / The moon is half awake, / Through gray mists creeping, / The last red leaves fall round...*) [5], der die Geschichte des Films verlässt, sich ganz auf den Modus der Erzählung verlagernd. So tiefsinnig das Gespräch der beiden Jungen auch scheinen mochte, so ironisch ist es natürlich angesichts des Alters der Sprechenden. Das Lied scheint sagen zu wollen, dass selbst Kinder einen tieferen Sinn erfassen können, auch wenn sie von der Tragweite ihrer Worte noch kaum eine Vorstellung haben. Das Lied lässt die Kinder aber auch in der Welt der Erzählung zurück, zwingt den Zuschauer in einer mehr als vierminütigen Einstellung auf den nächtlichen Himmel, nachzudenken – über die Vergänglichkeit, über die sentimentalischen Gründe, sich zu erinnern, über die Differenz zwischen dem, was war und was ist, vor allem auch über das Erzähler-Ich, das das in der Vergangenheit Zugefügte nun als autobiographischen Rückblick für andere zugänglich macht. Die Geschichte des Films tritt zurück, ihr Modus wird ganz zum Zentrum. Und es steht zugleich am Ende des Films, das langsame Einschwärzen der Leinwand durch die den Mond überlagernden Wolken unterstreicht das Versinken der Fiktion.

Moralisieren

Das Ende von Geschichten ist prädestiniert dazu, die Moral von der Geschichte noch einmal auf den Punkt zu bringen. Wenn die Erzählung abgeschlossen ist, kann manchmal ein Resümee gezogen werden. So sieht es zumindest die platte Mechanik mancher Geschichten-Grammatiken vor – erst die Geschichte, dann die Moral. Schon die Motti, die ja gemeinhin am Anfang des Textes stehen, deuten aber darauf hin, dass die Beziehung von Geschichten zu ihren Moralien komplizierter ist, dass es keinesfalls um ein Erst-dies-dann-das gehen kann. Schon in der Anlage vieler Geschichten ist das Moralische involviert, und es ist realistisch, anzunehmen, dass das Moralisieren die Rezeption von Beginn an begleitet. Das Verstehen von Texten umfasst das *Moralisieren* als eigene Ebene der Evaluation und Einordnung des Geschehens, das Verständnis moralischer Konflikte, die Evaluation von Handlungen, die Attribuierung und Bewertung von Tugenden. Das Moralische folgt nicht dem Verstehen von Texten, sondern ist notwendiger Bestandteil jeder Aktualgenese. Den *Prozessen des Moralisierens* korrespondiert eine *Dramaturgie*

des Moralischen – weil der Text jene Prozesse der Rezeption steuert und mit Material versorgt. Texte selbst enthalten Hinweise auf die Werte und Ziele, die das Moralische der Geschichte ausmachen. Manchmal ist ein „erhobener Zeigefinger“ allenthalben spürbar, der den Zuschauer festzulegen versucht, die Haltung des Textes als Prä-Determination in den Rezeptionsprozess hineintragend.

Dazu können wiederum Musiken verwendet werden. Wenn Joan Baez in *SILENT RUNNING (LAUTLOS IM WELTRAUM, USA 1972, Douglas Trumbull)* zu den Bildern des einsamen Astronauten ihr Lied *Rejoice in the Sun* singt [6], dann ist in Text und Tonfall des Liedes schon die Mischung zwischen Mahnung und Vorwurf erkennbar, die die frühe Öko-Bewegung so oft nutzte. Der Film erzählt die Geschichte eines Weltraum-Kommandos, das eine künstliche Anpflanzung von Wald auf einem Raumschiff über die Zeit bringen soll – er soll als Genpool für die Neuanpflanzung des Waldes auf der Erde, die nach einem Atomkrieg vollständig zerstört worden ist, dienen. Der Film ist in jeder Phase entschieden auf der Seite des Waldes, der eigentümlicherweise für die moralisierende Aneignung die Rolle eines Protagonisten einnimmt. Er ist das „wertvolle Gut“, das es zu bewahren gilt; alle Teilhandlungen – der Mord an zwei Astronauten, die die Wald-Kapseln, die in majestätischer Ruhe durch das Weltall schweben, vernichten wollen, und vor allem die Schulung, die die Roboter des Raumschiffs dazu befähigen, den Wald ohne Zeitbegrenzung auch nach dem Tod des letzten Überlebenden pflegen zu können – sind nur „ermöglichende Handlungen“, die sich jenem obersten Ziel unterordnen. Baez' Lied bringt die moralische Verpflichtung, die all dem unterliegt, als letztlich zivilisationskritische Botschaft auf den Punkt.

Manchmal ist es eine im Film selbst angebotene Abstraktion von dem unmittelbaren Geschehen, das die Richtung des moralischen Impulses einer Geschichte anzeigt. Konrad Wolf hat in *GOYA (DDR 1971)* eine Tonmontage verwendet, die die eigentlich übliche und naturalistische Bindung des Tons an einen bestimmten Raum für einen kurzen Moment der Geschichte auflöst und die darum wahrnehmungsauffällig wird: Man sieht eine Sängerin, die vor dem Tribunal der Inquisition eines jener traurigen Lieder anstimmt, deretwegen sie angeklagt ist. Das Lied dringt aus der Kirche heraus, eine Klage, die keine materielle Grenze mehr zu kennen scheint. Die Menschen vor der Kirche bekreuzigen sich. Der Inquisi-

tor bricht den Vortrag harsch ab. Die tonale Ent-räumlichung verändert den semiotischen Status der Sequenz, hebt das Besondere ins Allgemeine.

Insbesondere am Schluss von Filmen scheinen solche Arten des Einsatzes von Musik sich anzubieten: Es geht darum, das Besondere der gerade erzählten Geschichte zu verallgemeinern, einen Impuls zu geben, der es als *exemplum* einordenbar macht. Das Ende von *MISSISSIPPI BURNING* wurde oben schon vorgestellt. Interessanterweise findet sich die Szene aus *GOYA* mitten im Film, als sollten die imaginativen Prozesse noch während der Aktualgenese der Geschichte vereindeutigt werden.

Rezeptionsästhetisch ist das Verfahren, dem Zuschauer Hilfestellungen zu geben, zu jener moralischen Implikation am Ende zu gelangen, äußerst umstritten und wird in vielen Rezensionen oft explizit als „Bevormundung“ abqualifiziert. Das verdient eigene Aufmerksamkeit, weil der Vorwurf Prozesse der Kollektivisierung des Publikums betrifft. Gerade einfache Formen wie manche Fabeln und vor allem Legenden ziehen die *summa* der Erzählung oft selbst – und es mag mit deren autoritativen kommunikativen Verhältnis zusammenhängen, das ihnen oft genug zugrundeliegt, dass der selbstbewusste und unterhaltungssuchende Zuschauer sie meist als störend empfindet – eben als Bevormundungen, als Bruch der diegetischen Illusion und als (störenden) Wechsel des Registers.

Zunächst zur kommunikativen Konstellation, die der moralischen Ermahnung innewohnt oder sie begleitet: Man kann sich nur bevormundet vorkommen, wenn man nicht bereit ist, sich auf ein autoritatives Verhältnis einzulassen. Es ist die Kontrolle über das Verhältnis zum Text, zur Geschichte und zur erzählenden Instanz, die die explizit gegebene Moral akzeptabel macht oder nicht. Reiht man sich als Zuschauer in die Zuschauerrolle ein, als sei man Teil einer Gemeinde, die die gemeinsamen Glaubenssätze feiert und affirmiert, ist der moralische Kernsatz eine Aussage im Bereich des Eigentlichen – die Geschichte illustriert und exemplifiziert eine Tugendregel, einen Glaubenssatz oder eine Wertaussage. Darum ist es durchaus richtig und wegweisend, derartige Stellen „preachy“ zu nennen (Kozloff 2000, 56) – weil die kommunikative Konstellation eher an die sozial-kommunikative Beziehung der Predigt als an die des Geschichtenerzählens gemahnt. Manchmal gerät die Deklaration der Moral zum Plädoyer,

manchmal zum Glaubensbekenntnis, manchmal zur Predigt – gemeinsam ist allen diesen Formen, dass der Bekennende-Moralisierende aus dem Gang des Geschehens heraustritt, nicht mehr in die Kette der narrativen Ereignisse gebunden ist. Er agiert auf einer „allgemeinen“ Basis [7].

Insbesondere im Antikriegsfilm werden Schlußsequenzen dazu genutzt, den Zuschauer in Bezug auf die bis dahin erzählte Geschichte neu zu positionieren, die Distanz zum Geschehen zu ändern, die Geschichte zu verallgemeinern, sie moralisch zu beurteilen. Dass sich diese Möglichkeiten gerade in Filmen anbieten, die eine (offene oder verborgene) didaktische Absicht verfolgen, liegt auf der Hand. Und dass es Kriegsfilme sind, die sich oft schwertun, ihre Haltung dem Sujet und dem militärischen Apparat gegenüber zu vereindeutigen, ist durchaus plausibel, weil sich nach der Phase der Handlung, die sich meist auf die innere Logik des militärischen Denkens einlassen muss, der Schluss dazu anbietet, Gegenstimmen in die Erzählung einzumischen. Signifikanterweise sind es mehrfach Musikszenen gewesen, die zu diesem Zweck verwendet worden sind.

Ein neueres Beispiel entstammt dem parabolischen Antikriegs-Film *NO MAN'S LAND* (Bosnien-Herzegowina [...] 2001, Danis Tanović): Am Ende des fast musikfreien Films sehen wir den übriggebliebenen Soldaten, der auf einer Mine liegt, die ihn irgendwann zerreißen wird, aus einer bis dahin nie verwendeten Vogelperspektive, sich in einem langsamen *zoom-out* von dem Mann entfernend; dazu erklingt ein von einer weiblichen Stimme gesungenes Wiegenlied (*Nini Sine, Spavaj Sine*, gesungen von Alma Bandić). Zum ersten Mal setzt die erzählerische Instanz eine Gegenposition, konterkariert die ebenso absurde wie fatale Parabel über die unauflösbaren Konflikte der an den Bosnien-Kriegen beteiligten Parteien durch eine bis dahin ungehörte andere Stimme. Es ist der Modus der Zuwendung, der Wärme, des Schutzes, der nun aufklingt, und es ist eine weibliche Stimme, deren Zärtlichkeit in fast zynischer Spannung zu dem zu stehen scheint, was der Film erzählt hatte. Der Film bricht aus dem verzweifelten Fatalismus seiner *story* aus, konfrontiert den Zuschauer mit etwas Neuem, das ihn entgegen der Geschichte positioniert, ihn einnimmt und zur Auseinandersetzung zwingt. Der Film selbst ist eine „fatale Tragödie“, deren Figuren sich gegen die Logik des Geschehens nicht wehren können; der Schluss thematisiert den finalen Rezeptionsaffekt des Mitleids

selbst, nicht, indem er ihn benennt, sondern indem er ihn musikalisch anzeigt. Konnte man den Film bis hier noch als eine Art bitterer Satire ansehen, setzt er am Ende eine klare Rezeptionsanweisung, setzt dem Zynischen eine andere Modalität des Empfindens entgegen. Eine weitere Irritation liegt in der Musik selbst: Das so selbstvergessen gesungene Lied wird in seinem Mittelteil durch einen trotzig-stampfenden Rhythmus komplementiert, der an Kriegsgeräusche erinnert, vor allem aber als eine zweite, zwischen Trauer und Wut changierende Stimme des nur akustisch geäußerten Protestes wirkt.

Ein klares und klassisches anderes Beispiel ist die Verfilmung von Erich Maria Remarques Roman *Im Westen nichts Neues* (1928), die bereits 1930 von Lewis Milestone verantwortet wurde (*ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT*, *IM WESTEN NICHTS NEUES*, USA 1930, Lewis Milestone). Roman und Film erzählen die Geschichte einer Klasse von Abiturienten, die sich nach der Mobilmachung 1914 freiwillig zum Kriegseinsatz melden und im Verlauf des Krieges alle umkommen. Das ursprüngliche Ende sah – im Film wie im Roman – ein fatales, aber heroisches Ende des Protagonisten im Kampf vor. Milestone mochte das Ende nicht. Der deutsche Kameramann Karl Freund, der die Szene am Ende auch filmte, schlug das tatsächliche Ende vor: die Hand des Helden, die sich einem Schmetterling nähert; der Schuss eines Heckenschützen; die Hand, die zurückzuckt und sich im Sterben spannt und entspannt. Damit endet die fatale Geschichte. Es folgt eine eigene Schlußsequenz, in der man in einer Doppelbelichtung Aufnahmen der Schlachtfelder und der „Armee der Toten“ sieht, die von der Kamera abgewendet diagonal in die Tiefe eines imaginären Raumes marschieren. Eine Armee müder, resignierter und schicksalsergebener Männer, mit hängenden Schultern, auf einem Marsch, der schon lange vorher begonnen zu haben und dessen Ende nicht in Sicht zu sein scheint. Einzelne drehen sich (in Halbdistanz) zur Kamera, als würden sie etwas schräg hinter sich betrachten wollen. Tatsächlich nehmen sie Blickkontakt zum Zuschauer auf. Es sind die Männer, von deren Tod die Geschichte erzählt hatte.

Der Szene unterlegt ist das deutsche Lied *Ich hatt' einen Kameraden* – und dieses Lied schließt an rituelle Bedeutungen an, die weit in die Zeit vor dem ersten Weltkrieg zurückweisen. „Wer das Lied kennt, glaubt gern, es heiße: ‚Ich hatt' einen Kameraden‘, doch das ist nur sein erster Vers. Sein richtiger Name

lautet: ‚Der gute Kamerad‘, und es wurde im Jahr 1809 von Ludwig Uhland in Tübingen geschrieben. Friedrich Silcher, der romantische Liederkomponist, gab ihm 1825, ebenfalls in Tübingen, die Melodie. Das Lied entfaltete eine beispiellose Wirkung [8]. Es wurde nationales Trauerlied, ertönte an Kriegsgräbern und an den Gräbern von Zivilisten“ (Oesterle 2001). Weil nun das Lied konventionellerweise assoziiert ist mit den Ritualen der Trauer und weil die Szene narrativ nicht mehr mit der Geschichte selbst verbunden ist, wird eine neue semantische Stufe etabliert, die das Gesehene relativiert und es lesbar macht als symbolisches Bild einer allgemeineren Tragödie.

Nur scheinbar Eigenartiges geschieht hier am Schluss. Die Einstellungsänderung des Zuschauers basiert auf mehreren Modulationen des Erzählens. Er kann sich nicht (oder nur äußerst schwer) dagegen wehren, in dieser Sequenz sich neu dem Erzählten gegenüber zu verorten – weil der bis dahin realistisch erzählte Film nun plötzlich mit einem irrealen Bild konfrontiert wird, weil der bis dahin dominante Modus des Erzählens abgelöst wird durch den ganz anderen Modus der Trauer und weil der Blick in die Kamera den Zuschauer zwingt, zurückzuschauen auf die Geschichte [9].

Gerade Antikriegsfilme schildern die Handlungswelt des Militärs als einen rein männlich dominierten Komplex von Angst, Depression, gelegentlicher Aggressivität und einer dabei durchgängigen Ohnmacht, in dem das enge Korsett von Befehl und Gehorsam durch Rausch und Exzess nur für kurze Momente aufgebrochen wird. Mehrfach sind bei solchen Gelegenheiten von Frauen gesungene Lieder eingesetzt worden, die einen Subtext aufdecken, der unter der alltäglichen Maschinerie des Frontlebens als letztlich private Domäne der Sehnsucht verschüttet und verborgen ist. Ein Beispiel aus der Realität ist das – von Lale Andersen und anderen intonierte – Lied von *Lili Marleen*: In Nordafrika schwiegen für drei Minuten die Waffen, wenn es auf der deutschen oder alliierten Seite gespielt wurde.

Das wohl extremste Beispiel aus der Filmgeschichte entstammt Stanley Kubricks *PATHS OF GLORY* (*WEGE ZUM RUHM*, USA 1957). Der Film erzählt die Geschichte eines aberwitzigen Angriffs auf einen bedeutungslosen Hügel, der misslingt. Um ein Exempel zu statuieren und gleichzeitig von den Verantwortlichkeiten der Offiziere abzulenken, werden drei

Soldaten als „Feiglinge“ vor ein Kriegsgericht gestellt und erschossen. Der Colonel, der die Verteidigung der drei Angeklagten übernommen hatte, will – kurz vor dem Ende des Films – gerade sein Quartier betreten, als er seine Soldaten in der Kneipe nebenan laut grölen hört. „Verärgert sieht er nach dem Rechten und linst durch ein Fenster in den schummrigen Gasträum. Dort präsentiert der Wirt auf einer kleinen Bühne dem johlenden Publikum ‚ein ganz besonderes Beutestück aus dem Sortiment des feindlichen Lagers, aus Deutschland, dem Lande des Sauerkrauts‘ (1:18:54). Er zerrt ein verschüchtertes, blondes Mädchen auf die Bühne. Sie habe kein besonders Talent, kündigt er sie an, außer dem Talent, das alle Damen haben. Die Männer haben die sexuelle Anspielung verstanden; einer brüllt lüsternen Blickes nach vorne: ‚Grete lass mich dein Hänsel sein!‘ Colonel Dax [der Verteidiger] beobachtet die Szene mit deutlichem Abscheu. Der Zuschauer kann seine Gedanken lesen: Hat es sich gelohnt, für diesen Haufen Primitiver gekämpft, ja sogar die eigene Karriere auf Spiel gesetzt zu haben? Aber dann wendet sich das Blatt: Das Mädchen beginnt, ein einfaches deutsches Liebeslied zu singen (das Lied vom Treuen Husaren), und bringt damit die angetrunkene Meute zum Schweigen. Bald summen die Soldaten die Melodie mit, deren Text sie vermutlich gar nicht verstehen. Zeichen der Rührung sind in ihren Gesichtern zu sehen, bis schließlich einigen sogar die Tränen die Wangen herunterlaufen [...]. Dax sieht die Entwicklung mit Wohlwollen. Zu was der militärische Machtapparat unfähig war, das zeigen seine Männer: Mitgefühl und Mitleid, sogar über die nationalen Schranken hinweg“ (Kepser 2007, 10). Im gleichen Moment erhält er den Befehl, mit seinen Männern sofort an die Front abzurücken.

Das balladenhafte Lied handelt in einer süßlich-melancholischen Weise vom Tod der Liebsten. Seine Melodie wird im Abspann noch einmal aufgenommen, nun von einer Militärkapelle als Marsch gespielt. Es ist – neben der Titelsequenz, der die Marseillaise unterlegt ist – die einzige nichtdiegetische Filmmusik, die im Film verwendet worden ist. Das Mädchen wird übrigens gespielt von Christiane Harlan, der späteren dritten Frau Kubricks.

Text des Liedes (Urtext des Liedes: wohl 1781; als Volksweise vertont um 1825; zahlreiche Variationen, lokale Anpassungen, mundartliche Fassungen): Es war einmal ein treuer Husar / der liebt sein Mädchen ein ganzes Jahr / ein ganzes Jahr und noch viel mehr / die Liebe nahm kein Ende mehr // Und als man ihm die

Botschaft bracht / dass sein Herzliebchen am Sterben lag / da ließ er all sein Hab und Gut / und eilte seinem Herzliebchen zu // da ließ er all sein Hab und Gut / und eilte seinem Herzliebchen zu / Ach Mutter bring' geschwind ein Licht / Mein Liebchen stirbt, ich seh' es nicht // Das war fürwahr ein treuer Husar...

Die ungemein nachhaltige Wirkung der nur fünf Minuten langen Szene basiert auf mehreren dramaturgischen Effekten:

- Zum einen ist die Bewegung, in der die Soldaten von einem brutalen Sexismus in eine ganz andere Haltung mutieren, nicht nur als Übergang von laut geiferndem Grölen zum Mitsummen und -singen ausgeführt, sie ist vor allem durch eine kurze, ungewöhnlich auffällige Phase der Stille hindurchgeführt (so dass das nun folgende Einschwingen der Männerstimmen in das Lied der jungen Frau um so eindrücklicher spürbar wird);
- zum zweiten zeigt der zweite Teil der Sequenz die zutiefst angerührten Männer in einer Folge von Großaufnahmen und individualisiert sie so (wogegen sie im ersten Teil nur als ‚Masse‘ wahrgenommen werden können);
- zum dritten ist die Szene so kurz vor dem Ende des Films platziert, dass sie als Gegenstimme gegen die kalte und fatale Düsterei der bis dahin erzählten Geschichte wirken muss.

Der vollständigen Entmündigung der Soldaten wird hier eine Privatisierung entgegengestellt, in der ihre so anders gearteten Sehnsuchtsenergien spürbar werden. Unter dem zur Schau gestellten lauten Machismus des Anfangs der Szene – der sich darum nur als Darstellung einer weiteren Facette des militärischen Apparates erweist – und der dumm-patriotischen Ankündigung des Wirtes macht die Szene ganz andere Dimensionen des Erlebens und Fühlens der Männer sichtbar. Die militärische Ordnung der Welt versinkt – es sind Franzosen, die ein deutsches Lied mitsummen; die Frontlinien des Krieges brechen zusammen, in der Musik wird das Nationalistische aufgelöst.

Für den Zuschauer ist die Sequenz darum auch ein klarer Hinweis auf die moralische Rolle, die ihm zugedacht ist – er hat abzuwägen zwischen den beiden Welten, die nun ausgefaltet sind. Die Empörung, die die vorher erzählte Geschichte ausgelöst hat, wird mit dem Lied emotional unterfüttert und damit endgültig stabilisiert.

Schluss

Filmmusik kann Filmgeschichten nicht nur begleiten und sie mit einem affektiven und formalen akustischen Mantel einhüllen, sondern sie kann im Diskurs der Filme den diegetischen Raum der Erzählung erweitern, sie kann reflexive Prozesse anstoßen und moralische Implikationen vorbereiten. Damit gerät sie in einen textsemantisch höchst zentralen Funktionskreis hinein, der auf mehreren Voraussetzungen aufruht: auf den Bedeutungsgehalten, die der Musik im Verlauf der Erzählung zugewiesen werden; auf pragmatischen Bedeutungen, die dem Genre der Musik zukommen; schließlich auf symbolischen Gehalten, mit denen gewisse Musiken traditioneller- und konventionellerweise assoziiert sind. Die Geschichte, die ein Film erzählt, mag zu Ende sein und seine diegetische Realität mag geschlossen werden – die Musiken bewirken aber einen Rekurs auf die Geschichte und deren Thema selbst, die noch einmal unter abstrakteren Gesichtspunkten bedacht werden können, ebenso wie eine Rückbindung an die Welt der Werte und Bedeutungen, die der Zuschauer in die Rezeption eingebracht hat.

Anmerkungen

[1] Ein Beispiel findet sich in Cooke 2008, 264, der auf Arbeiten George Fentons hinweist.

[2] Der Charakter des *Memento!* drängt sich natürlich dann besonders auf, wenn es um historische Stoffe geht, die der Film noch einmal inszeniert und denen die implizite Botschaft innezuwohnen scheint, dass das Historische als Mahnung an die noch Lebenden genutzt werden sollte. Andrzej Wajdas *KORCZAK* (Polen/BRD/Großbritannien 1990) endet mit Aufnahmen der Kinder, die zusammen mit der Titelfigur den Zug verlassen, der sie nach Auschwitz gebracht hatte. Der Trauermarsch, die noch der Zugfahrt unterlegt war, endet, wird durch eine Folge langsam aufsteigender Streicherakkorde abgelöst; Korczak und die Kinder verschwinden im Nebel, begleitet durch diesen ätherisch und unirdisch wirkenden, nicht mehr durch eine Melodie geklammerten Teppich von reinen Dur-Akkorden. Erst mit dem Abspanntitel setzt erneut der Trauermarsch ein. Der für dieses Finale so grundlegende Affekt der Trauer ist noch einmal gebrochen, als solle der Zuschauer der *Mahnung*, die aus dem Zusammen von Abtransport der Kinder, nur angedeutetem Gang in die Gaskammern und Wissen über die historische Realität des Geschehens resultiert, um den so viel privateren Affekt der *Trauer* erweitern. – Die Musik des Films stammt von Wojciech Kilar. Den Hinweis auf den Film verdanke ich Ansgar Schlichter; vgl. dazu eine kleine Analyse des Films unter der URL: www.hdm-stuttgart.de/~curdt/KorczaK.pdf.

[3] Der Text des Liedes wurde von Samuel Lerner, Al Goodhart und Al Hoffman geschrieben. Es wurde wahrscheinlich von Louis Levy komponiert.

Text: Ev'ry man who plays in the band is, / Wonderful too, / I've got to give credit, / Where credit is due. // When it... [mit Dialog übersprochen] / That excite your dancin' feet, / I'm right here to tell you mister, / No-one can like the Drummer Man. // When it comes to doin' tricks, / With a pair of hick'ry sticks, / I'm right here to tell you sister, / No-one can like the Drummer Man. // Ev'ry man who plays in the band is, / Wonderful too, / I've got to give credit, / Where credit is due. // But when it comes to make that music hot, / Make you give it all it's got, / I'm right here to tell you mister, / No-one can like the Drummer Man.

[4] Es dürfte müßig sein, darauf hinzuweisen, dass die Wissenstatsache, dass Musiker in einem Tanzsaal Figuren in einem Sonderstatus sind (vielleicht sogar Nicht-Figuren), für das Empathisieren der Situationswahrnehmung der suchenden Helden äußerst wichtig ist.

[5] Das choralartige Lied trägt den Titel *The Long Day Closes*; es wurde komponiert von Henry Fothergill Chorley und Arthur Sullivan (1868). Die Fassung des Films wurde gesungen von *Pro Cantione Antiqua* unter der Leitung von Mark Brown. – Den Hinweis auf das Beispiel verdanke ich Thorsten Ragotzky.

[6] Text des Songs (Musik: Peter Schickele): Fields of children running wild – / in the sun / Like a forest is your child, / growing wild, in the sun / Doomed in his innocence – in the sun // Gather your children to your side, / in the sun / Tell them all they love will die, / Tell them why, / in the sun // Tell them it's not too late, / cultivate, one by one; / Tell them to harvest and rejoice in the sun. – Das Lied wird am Ende des Films wiederholt, es unterliegt den Rolltiteln im Abspann.

Auch das zweite Lied, das Baez zu dem Film beisteuert (Musik: Peter Schickele), thematisiert elementare sinnliche Naturerfahrung; ähnlich wie *Rejoice the Sun* ist es mit einer deskriptiven Bilderfolge koordiniert, die den Astronauten und die Roboter bei ihrer wort- und kommunikationslos vollzogenen Arbeit zeigt: Earth between my toes and a flower in my hair / That's what I was wearing when we lay, among the ferns. / Earth between my toes and a flower I will wear when he returns. // Wind upon his face and my fingers in his hair / That's what he was wearing when we lay, beneath the sky. / Wind upon his face and my love he will wear when swallows fly. // Tears of sorrow running deep / Running silent in my sleep / Running silent in my sleep.

[7] Ist der Zuschauer nicht bereit, die Rolle des Gemeindemitglieds zu übernehmen, gerät er in Konflikt mit dem Text und mit der eigenen Bereitschaft, das Verhalten der Figuren und das Drama auch moralisch zu evaluieren. Das Gefühl, bevormundet zu sein, basiert auf einem gestörten oder nicht akzeptierten Rezeptionsverhältnis. Die textsemantische Funktion derartiger Mittel der Erzählung ist dadurch nicht berührt; aber ihre Akzeptabilität steht in Frage.

[8] Vgl. dazu Oesterle, Kurt: Die heimliche deutsche Hymne. In: *TAZ*, 10.11.2001.

[9] Zynischer- und skurrilerweise wurde gerade die Schlußsequenz in einer amerikanischen Wiederaufführung des Films anfangs der 1950er Jahre moduliert – das melancholisch-getragene *Ich hatt' einen Kameraden* wurde durch einen schmissigen Swing ersetzt (Habel 2003, 53).

Literatur

Cooke, Mervyn (2008) *A History of Film Music*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.

Habel, F.-B. (2003) *Zerschnittene Filme. Zensur im Kino*. Leipzig: Kiepenheuer.

Kepser, Matthis (2007) *WEGE ZUM RUHM (PATHS OF GLORY). Ein Filmheft. Analyse und didaktisch-methodische Überlegungen zur Arbeit mit dem Film auf den Sekundarstufen*. Bremen: Universität Bremen.

Kozloff, Sarah (2000) *Overhearing film dialogue*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Sullivan, Jack (2006) *Hitchcock's music*. New Haven, N.J.: Yale University Press.

Truffaut, François (1975) *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* [Unter Mitarb. v. Helen Schuster.] München: Heyne (Heyne-Buch. 7004.).