

Ergötzlich entsetzlich: entstellte Musik im Spielfilm

Tobias Plebuch (Berlin)

Die Differenz zwischen Musik im Film und Filmmusik ist Voraussetzung dafür, dass musikalische Unfälle, Stümpereien und bruske Unterbrechungen, die außerhalb des Kinos nichts als Befremden und Ärger auslösen würden, in Spielfilmen oftmals als bedeutsame Momente unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Zerkratzte Schallplatten, schlechte Intonation, falsche Einsätze, Gedächtnislücken usw. treten, wenn sie im Rahmen einer Szene erklingen, in ein bedeutungs- und andeutungsreiches Wechselspiel mit Geräuschen, Handlung, Dialog und Bildern ein. Das Erbärmlichste kann anrührend, komisch oder tragisch inszeniert werden, und falsche Töne können richtig klingen, indem sie expressive, symbolische oder dramaturgische Funktionen erfüllen. Beispiele für dieses ästhetische Paradox sind zahlreich. Sie lassen sich in drei Gruppen einteilen:

- Szenische Störungen
- Technische Störungen
- Schlechte Interpretationen

(1) In der experimentierfreudigen Frühzeit des Tonfilms lancierte Luis Buñuel eine audiovisuelle Attacke auf die berühmteste Liebesekstase der Operngeschichte: L'ÂGE D'OR (Frankreich 1930, Luis Buñuel) provoziert Wagnerianer durch eine Montage des Vorspiels zu *Tristan und Isolde* mit Bildern und Geräuschen einer Toilette. Der



Wagner: Vorspiel zu *Tristan und Isolde* in L'ÂGE D'OR

„kritisch-paranoide Surrealismus“ (Dalí) spült das Musikdrama der verliebten Königskinder, Inbegriff subtiler Meisterschaft, kompositorischen Fortschritts und musikalisch-erotischer Urgewalten, kurzerhand in die Kloake.

Wenn die Handlung die Musik stört oder zerstört, so ist die Musik oft auch ein Handlungselement, d.h. mehr als Ausdrucksmittel oder stimmungsvolle Untermalung. Ein Beispiel hierfür ist *THE TALENTED MR. RIPLEY* (USA 1999, Anthony Minghella). Zweimal verrät sich der Titelheld durch die Interpretation des *Italienischen Konzerts* von J.S. Bach, und zweimal wird er dabei unvermutet unterbrochen. Der Vorspann antizipiert mit einer heiteren Begebenheit einen Schlüsselmoment der Haupthandlung: Mitten in der Nacht stiehlt sich Tom Ripley, Garderobier in der Carnegie Hall, aufs Podium, um den Anfang des *Italienischen Konzerts* auf dem Flügel zu spielen. Der Nachtwächter erwischt ihn nach acht Takten, und mit hastigen Entschuldigungen huscht der Möchtegern-Pianist davon. Die Szene deutet weit voraus auf Ripleys waghalsiges Doppelleben in Italien: Er ermordet Dick Greenleaf, nimmt dessen Identität an, bezieht sein Apartment in Rom und spielt dort am Weihnachtsabend das *Italienische Konzert*. Dick war allerdings ein passionierter Jazzler. Dreizehn Takte vor dem Schlussakkord klopft es an der Tür. Abermals entlarvt sich der virtuose Hochstapler durch dieselbe Musik an einem Ort, an dem er nichts zu suchen hat. Diesmal aber ist die Situation weit gefährlicher: es geht um Mord.

In der weihnachtlichen Szene wird das *Italienische Konzert* zusätzlich durch eine sonderbare Montage verfremdet. Der mehrstimmige Chorsatz von „Stille Nacht“ (das Notenbeispiel zeigt nur die Sopranstimme) überlagert Bachs Komposition und formt ein polymetrisches Gewebe, das der Situation einen befremdlichen Ausdruck durch rein musikalische Mittel verleiht: Plötzlich scheint alles in Toms Leben zusammenzupassen, und doch ist es nur eine virtuose Mogelei, die früher oder später auffliegen muss.

(2) Technische Reproduktionsgeräte haben eine eigene, seelenlose Sprache, deren kaltes *senza espressione* kein noch so schlechter Musiker erreichen kann. Ihre Fähigkeit, Musik auf Knopfdruck wiederzugeben, zu verweigern oder zu entstellen, führt im Spielfilm gelegentlich zu Momenten von scheinbar absichtloser Bedeutsamkeit. Das wohl bekannteste Beispiel eines Apparates, der seinen Geist mit einem Abschiedsgesang aufgibt, ist *HAL 9000 in 2001: A SPACE ODYSSEY* (USA 1968, Stanley Kubrick). Worte, Kunststimme und Melodie versinken in Grabestiefe, wenn HAL mit dem Song „Daisy Bell“ („Hänschen klein“ in der deutschen Synchronisation) sein Maschinenleben aushaucht.

Plattenspieler sind preisgünstiger als Supercomputer und ebenso fehlbar. In Liebesszenen liefern sie zur Illusion mitunter auch die Desillusionierung. Das Geräusch einer über den Plattenteller kratzenden Nadel zerreißt romantische Szenen in *THE BLACK CAT* (USA 1934, Edgar Ulmer), in *HANNAH AND HER SISTERS* (USA 1968, Woody Allen) und in *THE BARKLEYS OF BROADWAY* (USA 1949, Charles Walters).

The image shows a musical score for the piece 'Stille Nacht' (BWV 971). It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (labeled 'Stille Nacht') and a piano accompaniment (labeled 'BWV 971'). The second system continues the piano accompaniment. The music is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, including trills and arpeggiated figures.

THE TALENTED MR. RIPLEY (Transkr. TP)

In diesem Hollywood-Musical holt Ginger Rogers am Ende ihrer gescheiterten Ehe das musikalische Souvenir einer glücklichen Vergangenheit aus dem Schrank. Sie legt das Liebeslied, das Fred Astaire ihr einstmal widmete, auf den Plattenteller, richtet sorgsam den Lichtkegel einer Lampe aus, pflückt sich eine rote Nelke und legt sich damit dekorativ auf eine Liege. Die letzte Zeile des Schlagers rühmt die Einzigartigkeit der Geliebten: „For you’d be oh so hard to...“, und genau vor dem letzten Wort „replace“ bleibt die Nadel hängen. Schallplatten sind nun mal sehr leicht zu ersetzen, denn sie konservieren Stimmen, nicht aber Stimmungen. Mit der Szene in der Szene parodiert die Traumfabrik Hollywood sich selbst.

*

(3) In Szenen der dritten Gruppe wird Musik nicht durch äußere Einwirkungen (Filmhandlung oder defekte Apparate), sondern durch musikalische Mittel verunstaltet. Schon in der Stummfilmzeit verzerrten Kinopianisten und -organisten bekannte Werke, um Szenen zu ironisieren. Die Begleitung eines Ehekrachs durch Wagners oder Mendelssohns Hochzeitsmärsche mit falschen Noten nannte man “souring up the aisle”. Derartig verfremdete musikalische Zitate kommen häufig in frühen Tonfilmen vor. Im Zeichentrick- und im Propagandagenre gehören sie zum musikalischen Standardrepertoire.

Schlechte Interpretationen bereichern auch die meisten Musiker-Filme, indem sie die mediokren Zeitgenossen des Genies bloßstellen oder eine Krise des Helden offenbaren. *A SONG TO REMEMBER* (USA 1945, Charles Vidor) ist eine Filmbiographie Chopins, die kurz vor Ende des zweiten Weltkrieges gedreht wurde und den Künstler als glühenden Patrioten zeigt. Unmittelbar vor seinem Pariser Debut erfährt er von Josef Elsner, der ihn im Film bis nach Paris begleitet, von revolutionären Unruhen in Warschau. Im Konzert spielt er zunächst das einleitende Adagio der Mondscheinsonate, hält mitten im Satz inne, beginnt unvermittelt mit der Polonaise As-Dur (op. 53) und bricht erneut nach wenigen Takten ab. Mit einem kakophonischen Hieb auf die Tastatur verabschiedet er sich vom Salonpublikum und stürzt davon. Die Auswahl der Werke und die Art ihrer Verunstaltung werden hier zum Ausdrucksmittel. Würde der missratene Kopfsatz von op. 27/2 fehlen und Chopin sogleich an der virtuoseren Polonaise scheitern, so stünde sein Können in Frage. Aber der technisch einfache Satz vertröpfelt langsam, während die düsteren Gedanken des Pianisten in die Heimat abschweifen. Die Polonaise antwortet darauf mit dem patriotischen Esprit, den auch die orchestrale Filmmusik vor und nach der Szene durch ein Zitat aus der Revolutionsetüde beschwört. Die Erzähltechniken der Künstlerbiographik im 19. Jahrhundert, die das Werk als Wiederhall des Lebens deuten, überdauern in derart stilisierten Filmbiographien. Ungebrochen wirken sie auch fort in Künstlerromanen wie *Schlafes Bruder* und *Das Mädchen mit dem Perlenohrring*, die erfolgreich verfilmt wurden.

Oder in Theaterstücken. Ohne Salieris bemitleidenswerten Marsch, den Joseph II. sich mühevoll einübt, wäre Mozarts erster Auftritt bei Hofe in *AMADEUS* (USA 1984, Milos Forman) nicht annähernd so unterhaltsam. Obschon der Hofkomponist alle Register der Klavierpädagogik zieht („the march must march“), bleibt das Klavierspiel des kaiserlichen Dilettanten eine Quälerei, die der bekannten Verwandtschaft von Pianoforte und Hackbrett zu ungeahnter Anschaulichkeit verhilft. Um so brillanter und komischer gerät Mozarts Vortrag desselben Stückchens nach einmaligem Hören aus dem Gedächtnis. Seine Verbesserungen lassen in der Coda „non più andrai“ anklingen – Figaros Spottarie.

Eine grausig-komische Variante musikalischer Verzerrungen sorgt für einen effektvollen Auftakt zu *RED DRAGON* (USA 2002, Brett Ratner). Während ein unfähiger Flötist das Scherzo aus Mendelssohns Musik zu *Ein Sommernachtstraum* verpatzt, fährt die Kamera auf einen besonders aufmerksamen Herrn im Publikum zu, der missbilligend seinen Kopf zur Seite neigt. Wer Hannibal Lecters musikalische und kulinarische Vorlieben kennt, weiß, was dies bedeutet: der bedauernswerte Flötist hat soeben eine Einladung zum Abendessen erhalten.



**Präludium BWV 864 mit Nimbus im Gegenlicht
in OUT OF ROSENHEIM**

Musikalische Stümperei in der kitschig-ironischen Spielart erklingt in *OUT OF ROSENHEIM* (Deutschland / USA 1987, Percy Adlon). Ein junger Pianist plagt sich und seine Mitmenschen in einem desolaten, gottverlassenen Truckstop mit den Präludien in c-Moll und C-Dur aus dem *Wohltemperierten Klavier*. Eines Tages strandet Jasmin aus München in dem maroden Café mitten in der Wüste und verwandelt es mit ihren Zauberkunststückchen binnen Kurzem in einen Publikumsmagneten. Das Präludium in C-Dur musste in Gounods Bearbeitung für die rührseligsten Momente der Filmgeschichte erhalten, z.B. in *THE GIRL OF THE GOLDEN WEST* (USA 1938, Robert Leonard) und in *THE MIRACLE OF OUR LADY OF FATIMA* (USA 1952, John Brahm). In *OUT OF ROSENHEIM* ist seine Verschandelung jedoch voller Ironie. Die unverhoffte Blüte, die das Elend in eine Oase verwandelt, wird rosarot untermalt mit einem Klaviervortrag des Präludiums voll exzessiver Rubati und Ritardandi.

Ein Unfall der Bachschen Klaviertoccat in e-Moll (BWV 914) mit Totalschaden markiert den dramatischen Umschlagspunkt in *FINGERS* (USA 1978, James Toback). Dieses imponierende Beispiel einer missratenen Interpretation schlägt eine tragische Note an. Die Szene ist so hervorragend konzipiert und gespielt, dass sie im Remake (*DE BATTRE MON COEUR S'EST ARRÊTÉ*, Frankreich 2005, Jacques Audiard) kaum verändert nachgestellt wurde, ohne aber die Perfektion des Vorbildes zu erreichen. *FINGERS* verbindet das tragische Schicksal des Helden von Anfang an eng mit der Toccat. Schon der Vorspann hebt das Fugenthema wie eine geheime Losung hervor, die Jimmy uns im Dunkel des Schwarzfilms zuflüstert. In der ersten Hälfte des Films übt er verbissen die Toccat, um sich auf sein Probespiel in der Carnegie Hall vorzubereiten. Doch stellen sich Hindernisse in seinen Weg: Jimmy wird in die schmutzigen Geschäfte seines Vaters verwickelt, für den er Schulden eintreiben muss. Ausgerechnet die Nacht vor seinem Vorspiel muss er in einer Gefängniszelle verbringen, und am nächsten Morgen bleibt er im Fahrstuhl der Carnegie Hall hängen.

Der Schauspieler (Harvey Keitel) und der synchronisierende Pianist (Jim Woods) stellen das Scheitern des glücklosen Kandidaten kunstvoll bis in die feinsten Details dar. Genau beim dritten Themeneinsatz der Fuge in der linken Hand bleibt Jimmy hängen – eine triviale Stelle ohne technische Schwierigkeiten. Er hustelt, atmet gepresst und setzt erneut an. Der zweite Anlauf beginnt eine Spur zu hastig. Takt um Takt verliert er hörbar die Nerven. Einige Nachbartasten werden gestreift; Rhythmus und Anschlag werden ungleichmäßig. An derselben „Angst-Stelle“ bleibt er wieder stecken, stammelt Entschuldigungen und setzt ein drittes Mal an. Diesmal beginnt Jimmy langsamer, zu langsam, buchstabiert die Sechzehntelketten des Fugenthemas und entgleist in überkonzentrierter Selbstbeobachtung bereits beim Einsatz des Comes in Takt fünf. Er erstarrt, springt auf und flieht von der Bühne – ein musikalisch und schauspielerisch vollendet inszeniertes künstlerisches Fiasko.

*

Wenn wir die Beispiele rückschauend vergleichen und eine Schlussfolgerung ziehen wollen, so stellt sich eine grundsätzliche Frage: Ist dergleichen wirklich neu und filmspezifisch? Immerhin gibt es Vorbilder und eine lange Vorgeschichte von Brüchen und auskomponierten Missklängen seit der *seconda prattica*. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert gehört die Kontrastierung des Schönen und Hässlichen, des Abgerundeten und Fragmentarischen zu den fest etablierten musikalischen Stilmitteln in Oper, Konzert, Kammermusik, Lied und Oratorium. Doch bleibt das Primat des Schönen lange unangefochten. In der *Schöpfung* (1799) muss das komponierte Chaos dem Licht weichen. Der Einspruch „O Freunde, nicht diese Töne“ besiegt 1824 das musikalische Tohuwabohu. In den Ausdrucksmitteln der neudeutschen Komponisten (Berlioz, Liszt, Wagner) zeigt sich die allmähliche Emanzipation des musikalisch Hässlichen, gefährdet aber nicht wirklich die Vorrangstellung des Schönen. Der Hegelianer Karl Rosenkranz brachte 1853 einen breiten Konsens auf die antithetische Formel vom Hässlichen als dem „Negativschönen“ mit bloß sekundärem Daseinsrecht (Rosenkranz 1853, 14). Und wenn an der Schwelle zum 20. Jahrhundert Mahlers Kuckuck den Sieg über die Nachtigall davonträgt, so nur dank eines Richters, der ebenso lange wie tumbe Ohren hat („Lob des hohen Verstandes“ aus *Des Knaben Wunderhorn*). Rekapitulieren wir dagegen die vorgestellten Spielfilm-Szenen:

- Tom Ripleys Interpretation des *Italienischen Konzerts* wird vom weihnachtlichen Knabenchor nach Art eines Quodlibets überlagert, das nicht nur skurril wirkt, sondern wie das klingende Korrelat seiner verwegenen Existenz: ein musikalisches Kartenhaus.
- Das Versagen der technischen Reproduktion von Musik in 2001 und *THE BARKLEYS OF BROADWAY* scheint noch im Verstummen und Verhaken die Handlung beredt zu kommentieren.

- Chopin demonstriert in der Szene aus A SONG TO REMEMBER nicht seine technische Unfähigkeit. Das Salonpublikum mag über seinen Auftritt und Abgang den Kopf schütteln, doch das Filmpublikum erkennt gerade im schlechten Klavierspiel des aufgewühlten Helden den Ausdruck resignativer Trauer, entschlossenen Patriotismus' und widerspenstigen Mutes, den wir vom romantischen Genie erwarten.
- Auch in RED DRAGON, AMADEUS und OUT OF ROSENHEIM werden falsche Noten, geistloses Geklimper, mühsames Üben, schmalzige Gefühlsseligkeit und brüske Unterbrechungen sorgfältig auf die jeweilige Szene abgestimmt. Die Musik wird ausdrucksvoll entstellt.
- Jimmy verpatzt in FINGERS zwar die e-Moll-Toccata, doch verrät der bis in die feinsten musikalischen Details durchgestaltete pianistische Einbruch, dass sein Taumeln und Absturz unausweichlich bevorstehen. In der Art seines Musizierens kündigt sich die Wende seines Schicksals an – klarer und grausamer als in den nachfolgenden Prügeleien und Schießereien. Die Entgleisung des Helden am Klavier markiert die Peripetie seiner Tragödie in fast klassischer Manier, weil sie mit Selbsterkenntnis zusammenfällt.

Die Szenen zeigen also eine fortgeschrittene Verselbständigung des musikalisch Hässlichen, jedoch nicht in der Komposition von Filmmusik, sondern in der kunstvollen Entstellung diegetisch erklingender Musik im Film. Ihre Dekomposition durch Fragmentierung, Montage und Interpretation kann der dramaturgischen Gestaltung von Sinn und Form dienen, bringt aber vor allem neue, filmeigene Qualitäten des musikalischen *espressivo* hervor.

Literatur

Rosenkranz, Karl (1853) *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg: Bornträger, Nachdruck: Leipzig: Reclam 1990.

Empfohlene Zitierweise:

Tobias Plebuch: Ergötzlich entsetzlich: entstellte Musik im Spielfilm.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3, 2009.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 1.5.2009.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Tobias Plebuch. All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung“.