

Close Reading: Fünf Beiträge zu *The Truman Show* (USA 1998, Peter Weir)

Thesen zum Ort der Musik in Peter Weirs *THE TRUMAN SHOW*

Siegfried Oechsle und Bernd Sponheuer (Kiel)

Die folgenden Thesen beschränken sich auf die Frage nach dem Verhältnis von Schauspiel (Bild, Worte, Geräusche) und Musik in Peter Weirs Film.

1. Unmittelbar nach dem musiklosen *logo-trailer* ist ein *close-up* von Christof zu sehen, der sich an ein Publikum wendet und über die *Truman Show* spricht. Doch es zeigt sich schnell, dass dies bereits Teil der *Truman Show* (im folg. TS) selbst ist. Es handelt sich demnach um eine Einführung in die TS durch den Regisseur als Vorspann zur TS selbst (es wird keine extradiegetische Ebene aufgemacht). Die Musik setzt dann mit der Szene „Truman vor dem Spiegel“ ein. Sie muss als Bestandteil der TS gelten. Die Zuschauer der Show und des Weir-Films sind noch nicht voneinander geschieden.
2. Mit den *reaction-shots* wird dies getan. Sofern zu den *reaction-shots* Musik erklingt, stammt sie aus der Show. Die *shots* sind offenbar nicht mit Christofs Kamera aufgenommen.
3. Wenn auf der Flucht Trumans aus *Seahaven* ein Polizist versehentlich Trumans Namen ausspricht (ca. 49:57), beginnt schlagartig der Titel „Underground“. An dieser Stelle bleibt unklar, ob dies die Musik der Ebene *Christof* oder der Ebene *Weir* ist. Musikwechsel können im Prinzip mit der gleichen Geschwindigkeit erfolgen wie Bildwechsel und demnach in Christofs Studio erfolgt sein (dieselbe Musik wird indes später auch zur Sturm-Szene in der TS verwendet [1:20:50]).
4. Bei ca. 58:00 erfolgt Christofs „coming out“: Er wird als Regisseur der TS einschließlich ihrer Musik sichtbar, und zwar für uns, nicht aber für die im Film gezeigten Zuschauer der TS. Damit wird endgültig offenbar, dass zwei auktorialen Kameraperspektiven existieren: die von *Christof* und die von *Peter Weir* (wenn hier im Text diese Ebenen/Perspektiven gemeint sind, stehen die Namen in kursiver Wiedergabe). Den

beiden Kameraperspektiven entsprechen allerdings keine analogen musikalischen Ebenen. Wie bereits im Fall der *reaction-shots* wird auch für Christof, wie er von Weirs Kamera gezeigt wird, keine eigene Musik verwendet. Die Musik stammt aus dem musikalischen „pool“ der Show. Der Titel „Truman sleeps“ wird live in Christofs Studio gespielt, während Christof vor der Videowand steht und das Bild des schlafenden Truman streichelt, das die Zuschauer der TS in ihren Fernsehapparaten sehen. Indem zu beiden Kameraperspektiven dieselbe Musik Verwendung findet – und nicht etwa mit einer eigenen, nur für *Peter Weir* reservierten Musik die Etablierung einer „objektiven Realität“ versucht wird –, verrät streng genommen die Musik, dass die Ebenen nicht geschieden werden können und somit alles als eine einzige Show betrachtet werden muss (systemtheoretisch ausgedrückt: die TS ist ein „re-entry“ in der Weir-Show [„russische Puppe“]). Von der Kategorie der Kameraperspektive aus gesehen: Es existieren für das Zustandekommen des Films „The Truman Show“ eine Anzahl von x Kameras. Der Autor und Regisseur Peter Weir hat Zugriff auf sämtliche Kameras (x). Auf einen Teil dieser Kameras hat auch Christof Zugriff. Die Kamera *Christof* ist demnach eine „Teilmenge“ der Kamera *Peter Weir*.

5. In der Zeit, in der TS unterbrochen ist (Suche nach dem entflohenen Truman, 1:15), wird dieselbe Musik wieder aufgenommen („Anthem Part 2“), die schon bei 29:31 erklingen ist (Radiostörung, „classic line“ meldet sich). Damit bedient sich die Ebene *Weir* der Musik der Ebene *Christof*.

6. Der Musiktitel „Opening“ (1:31) setzt ein, wenn Truman durch die Tür in der Himmelskulissee („exit“) geht. Diese Musik erklingt im Film nur an dieser Stelle. Sie währt bruchlos zu den nachfolgenden *reaction-shots* mit Sylvia oder anderen, applaudierenden Zuschauern, ebenso wenn Sylvia ins Freie stürmt. Die Musik erklingt auch noch nach dem endgültigen Abbruch der TS. Spätestens hier wird deutlich, dass die *Christof*-Ebene und die *Weir*-Ebene nicht voneinander zu scheiden sind. Auf diese Selbstverdoppelung des Autors verweist auch die Äußerung Peter Weirs: „The use of music in this film is as unusual as the concept of the movie itself. Sometimes the music is Christof’s choice, sometimes it’s mine!“ Wenn mit dem beginnenden Abspann des Films der bereits in der TS verwendete Titel „Underground/Storm“ ertönt (1:32:05), sind *Peter Weir* und *Christof* endgültig eins geworden: die Show geht immer weiter – und wer weiß schon, von wem der mit „Peter Weir“ signierte Film gemacht worden ist?

Empfohlene Zitierweise:

Siegfried Oechsle u. Bernd Sponheuer: Thesen zum Ort der Musik in Peter Weirs THE TRUMAN SHOW.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4, 2010.

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

Datum des Zugriffs: 1.4.2010.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Siegfried Oechsle u. Bernd Sponheuer. 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“.

Informationsgehalt der Musik und Dramaturgie in **THE TRUMAN SHOW**

Claus Tieber (Wien)

Ich möchte mich in der Analyse der Musik in **THE TRUMAN SHOW** auf das Zusammenspiel von Dramaturgie und Musik konzentrieren. Im Zentrum steht die Frage, welche Informationen – wenn überhaupt – der Film über die Musik vermittelt, an welchen Stellen und in welchen Funktionen Musik nicht bloß als Untermalung und Verstärkung von Emotion eingesetzt wird, sondern um Inhalte des Films zu transportieren. Dabei komme ich nicht umhin, meine eigene Lesart des Films einzubringen. Am Anfang stehen bei einem mehr als zehn Jahre alten Film, der allgemein als ‚Medienkritik‘ interpretiert wird, die Erinnerung an die Jahre, in denen der Film produziert wurde.

Reality-TV* drei Jahre vor **BIG BROTHER*

THE TRUMAN SHOW kam am 1.6.1998 in den USA in die Kinos (in Deutschland, Österreich und der Schweiz erst einige Monate später, am 12.11.1998). Regie führte der Australier Peter Weir nach einem Drehbuch von Andrew Niccol. Niccol hatte sein Originaldrehbuch bereits 1993 verkaufen können, Weir wurde erst 1995 als Regisseur gewonnen.

Jene Fernsehformate, die man heute als *Reality-TV* kennt, gab es zum Zeitpunkt der Filmproduktion noch nicht. **REAL WORLD** brachte auf MTV 1992 erstmals das vermeintlich echte Leben auf den Bildschirm. Alles andere kam deutlich später: **EXPEDITION: ROBINSON** startet 1997 in Schweden und wurde erst 2001 in den USA als **SURVIVOR** zu einem der bekanntesten Reality-Shows. **AMERICAN IDOL**, der Beginn der Casting-Shows, die von „Reality“-Elementen leben und dennoch von Reality-TV unterschieden werden müssen, ist 2004 erstmals zu sehen und zieht unzählige nationale Versionen wie **DEUTSCHLAND SUCHT DEN SUPERSTAR** oder **STARMANIA** nach sich. **BIG BROTHER**, die Show, die zeitweise als Synonym für *Reality-TV* galt, ist erst drei Jahre, nachdem die **TRUMAN SHOW** im Kino gelaufen ist, am Bildschirm zu sehen.

So wenig *Reality-TV* zum Zeitpunkt der Produktion im Fernsehen existierte, so sehr ist ein deutliches Interesse Hollywoods an dem Thema festzustellen, das sich auch in der Produktion von **EDTV** (USA 1999, Ron Howard) ausdrückt, ein Film, der schon damals als Pendant bzw. Imitation von **THE TRUMAN SHOW** angesehen wurde. **ED TV** ist seinerseits ein Remake eines kanadischen Films von 1994 (**LOUIS 19, LE ROI DES ONDES**, 1994, Michel Poulette) und illuminiert die Vorstellung, dass jemand sein ganzes Leben vor Kameras verbringt, was seinerzeit aber nach übersteigter Science Fiction klang und in beiden Versionen eher komödiantisch abgehandelt wurde. Auch die erste Drehbuchfassung von Niccol ist in einer großstädtischen Zukunft angesiedelt, nicht in einem so kleinstädtischen Ambiente wie das Seahaven der Fernsehshow, in der

der Protagonist der TRUMAN SHOW lebt (s. dazu die Featurette HOW'S IT GOING TO END? MAKING OF THE TRUMAN SHOW).

Ich sehe daher THE TRUMAN SHOW in erster Linie nicht als Medienkritik, für mich kreist der Diskurs des Films vielmehr um die Frage von Autorenschaft und die Selbstbestimmung bzw. das Eigenleben fiktionaler Figuren. THE TRUMAN SHOW ist demzufolge ein Film, der sich narratologischer Fragen annimmt und der damit natürlich auch Hollywood, nicht aber schlechthin „die Medien“ thematisiert.

What's in a name? Truman Burbank

Der Name des Protagonisten ist bereits ein Hinweis auf das eigentliche Thema des Films: Truman Burbank. Der Vorname ist auch buchstabierbar als „True Man“, der wahre, echte, authentische Durchschnittsbürger. Im Gegensatz dazu bezeichnet der Nachname einen Stadtteil von Los Angeles, in dem einige der größten Filmstudios ihren Sitz haben. Schon im Namen des Protagonisten kommt der Konflikt zwischen Authentizität und industrieller Produktion, von Realität und falschen, gespielten Gefühlen zum Ausdruck. Ein Konflikt, der sich durch den Film zieht und immer wieder thematisiert wird.

Metalepse oder: Die Engführung von Leben und Kunst

Narratologisch kann man THE TRUMAN SHOW als eine filmische *Metalepse* bezeichnen. Gérard Genette definiert eine Metalepse wie folgt:

Jedes Eindringen des extradiegetischen Erzählers oder narrativen Adressaten ins diegetische Universum bzw. diegetischer Figuren in ein metadiegetisches Universum (Genette 1998, 168).

Werner Wolf nimmt Genettes Definition auf und erweitert sie:

... usually intentional paradoxical transgression of, or confusion between, (onto)logically distinct (sub)worlds and/or levels that exist, or are referred to, within representation of possible worlds (Wolf 2003, zit.n. Feyersinger 2007, 114).

Es geht um das Überschreiten von Grenzen, um das Verschwimmen des Unterschiedes zwischen diegetischer und „realer“ Welt, es geht, wie Jörg Türschmann es ausdrückt, um die „Engführung von Leben und Kunst“ (Türschmann 2007, 109). Und damit bin ich beim Thema der TRUMAN SHOW. Genau darum geht es in diesem Film: um die Beziehung von echtem, authentischem Leben zu Kunst und Entertainment. Die Metalepse ist

dabei ein narratives Mittel, dem nicht von vornherein Subversivität zugesprochen werden kann. Nochmal Türschmann:

Dabei (bei der Metalepse, CT) handelt es sich aber nicht um eine Strategie, die den Rezipienten ernüchtern und aus seiner Faszination reißen soll. Vielmehr wird er zu einem lustvollen Spiel eingeladen, seine eigene Verständnisfähigkeit an die Überwältigung eines naiven Zuschauers zu koppeln (Türschmann 2007, 111).

Wenn man die *TRUMAN SHOW* als Metalepse betrachtet, setzt dies voraus, dass man in diesem Film einen Erzähler identifiziert. Es ist naheliegend und von den Filmemachern offensichtlich auch so intendiert, diesen Erzähler in der Figur des Regisseurs Christof zu finden. Schließlich ist es hier tatsächlich der Regisseur, der die Ereignisse und die auftretenden Figuren in Trumans Welt weitgehend kontrolliert. Christof wird als der Erfinder der Show präsentiert, die er seit fast 30 Jahren inszeniert. Christof hat Trumans Welt geschaffen: „the world I created for you“, meint er selbst am Ende des Films zu Truman.

Der Film folgt hier einerseits der in der Filmwissenschaft sehr populären Autorentheorie, andererseits macht er sich durch die Darstellung der Regisseurs-Figur als eines sich selbst allzu wichtig nehmenden „Auteurs“ über sich selbst lustig. Es ist daher nur folgerichtig, wenn der Film damit beginnt, dass Christof die *Truman Show* erläutert:

CHRISTOF

We've become bored with watching actors give us phony emotions. We're tired of pyrotechnics and special effects. While the world he inhabits is in some respects counterfeit, there's nothing fake about Truman himself. No scripts, no cue cards. It isn't always Shakespeare but it's genuine. It's a life (0:00:00).

Festzuhalten ist, dass Christof davon spricht, dass nichts Falsches an Truman ist, über die Welt, in der der Held leben muss, lässt sich dies jedenfalls nicht behaupten. Christof gibt seine Erklärung in die Kamera ab, er adressiert das Publikum direkt. Durch dieses Stilmittel, das im klassischen Hollywoodfilm nur in Ausnahmefällen vorkommt, sowie durch die Grobkörnigkeit des Bildes ist darauf zu schließen, dass hier ‚Fernsehen-im-Film‘ zu sehen ist. Das heißt: Die erste Einstellung wird als Film-im-Film bzw. Fernsehen-im-Film ausgewiesen, eine Figur des Films ist zu sehen, die offensichtlich ein Interview gibt und die dies in einem anderen Medium tut. Wir befinden uns in dem Moment noch nicht in der Welt des Protagonisten. Die Musik setzt exakt nach den Sätzen Christofs ein und markiert den Beginn des Films, den Einstieg in die Welt Trumans. Diese Form der Direktadressierung kennt man z.B. aus Dokumentarfilmen, nicht aber aus Spielfilmen (von wenigen Ausnahmen wie *HIGH FIDELITY*, Großbritannien 2000, Stephen Frears, abgesehen), ihr wird dort gewöhnlich ein höherer Grad an Realismus und Authentizität zugestanden (dazu auch Tieber 2006).

Brave New World

THE TRUMAN SHOW ist - worauf auch Christian Vittrup in seinem Beitrag in dieser Ausgabe hinweist - als Dystopie zu lesen. Eine Dystopie jedoch, die den Anschein einer schönen, neuen Welt hat. Die Welt Trumans ist nicht dunkel und apokalyptisch, sie ist hell, freundlich und scheinbar perfekt, was alle Bewohner dieser Welt auch so sehen – mit Ausnahme Trumans, der im Laufe des Films erkennt, dass die Welt, in der er leben muss, eine künstliche ist. Von dieser Anlage aus gesehen erinnert der Film an die britische Fernsehserie THE PRISONER (Großbritannien 1967-68) oder auch an den Spielfilm THE STEPFORD WIVES (USA 1975, Bryan Forbes' Remake USA 2004, Frank Oz). Er erinnert jedoch nicht an die klassische filmische Medienkritik von THE FRONTPAGE (USA 1931, Lewis Milestone) bis NETWORK (USA 1976, Sydney Lumet).

THE TRUMAN SHOW ist somit ein Film, dessen Diskurs um die Frage der Beziehung von Autoren zu ihren Figuren geht, dessen Thema das „echte“ authentische Leben versus die produzierten, künstlich hergestellten Welten der Kunst bzw. Unterhaltung ist. Ich lese THE TRUMAN SHOW daher nicht als einen medienkritischen Film. Diese Lesart wird auch die Analyse der dramaturgischen Funktionen der Musik beeinflussen.

Filmdramaturgie und die Rolle der Musik

Ich möchte im Folgenden auf einige dramaturgische Parameter eingehen und das Verhältnis der Musik zu diesen analysieren.

Die Drehbuchliteratur spricht davon, dass jeder Film in drei große Einheiten, in drei Akte einzuteilen sei (siehe v.a. Field 1994). Die Frage nach der Sinnhaftigkeit einer Akteinteilung wurde bislang viel zu selten gestellt, denn das Modell ist mehr als problematisch und wurde von unterschiedlichster Seite kritisiert, ergänzt, erweitert oder ganz abgelehnt. Kristin Thompson etwa fand in den meisten der von ihr untersuchten Filme vier und nicht drei Akte (Thompson 2001). Wichtiger als die Anzahl der Akte scheint die Untersuchung bestimmter dramaturgischer Funktionen, wie etwa der Exposition, der Verdichtung und der Auflösung bzw. *Closure*, die sich jedoch nicht so einfach an bestimmte Stellen im Film platzieren lassen und etwas differenzierter zu betrachten wären, als dies die Drehbuchliteratur in der Regel tut.

Nicht minder umstritten sind die Field'schen *Plot Points*, die Wendepunkte in der Geschichte. Niemand bestreitet, dass es Wendepunkte in einer filmischen Handlung gibt. Zur Diskussion stehen aber Anzahl und Platzierung derselbigen.

Ohne mich auf eine Akteinteilung einzulassen, möchte ich daher im Folgenden einige der zentralen Stellen des Films in Hinsicht auf die dramaturgische Funktion, die die Musik dabei spielt, untersuchen.

Anfang

Der Film beginnt mit einem *close up* auf Christof (Ed Harris), der in die Kamera spricht. Wie bereits erwähnt, setzt die Musik erst nach dieser kurzen Szene mit dem Schnitt auf Truman ein, den wir durch einen Spiegel sehen. Die Musik ist auf Grund mehrerer Stilelemente als Signation zur TRUMAN SHOW, zur Fernsehshow im Film zu interpretieren. Die zweite Ebene, die hier eingebaut wurde, setzt sich mittels der vorangegangenen Erläuterungen des Regisseurs gegen eine allzu einfache Vorstellung der Ordnung der Realitäten durch - vor allem durch die ungewöhnliche Kameraeinstellung der Direktadressierung. Andere Einflussgrößen treten hinzu - das textexterne Vorwissen der Zuschauer um den Inhalt des Films, das bei den meisten vorausgesetzt werden kann, und textintern eben durch die Musik, die als Kennzeichnung eines Beginns aus etlichen Fernsehserien bekannt ist. Dazu kommt noch, dass die Anfangstitel nicht die des Films, sondern die der Fernsehshow sind, womit nun auch den weniger aufmerksamen Zusehern klar sein sollte, auf welcher erzählerischen Ebene sich der Film bewegt.

Die Musik kennzeichnet den Anfang, den Beginn der Fernsehshow. Interessanterweise mischt der Film in diesen ersten Minuten der ‚TRUMAN SHOW‘ dokumentarische und fiktionale Elemente. Zwar sehen alle Figuren in die Kamera, aber nur Truman weiß dies nicht, da die Kamera hinter seinem Spiegel versteckt ist. Truman ist der einzige, der in seiner Rolle bleibt, eben weil er sich nicht darüber bewusst ist, dass er eine Figur in einer Fernsehshow ist. Die anderen Darsteller der Serie sprechen als Schauspieler zum Publikum, außerhalb ihrer Rollen in der Serie. Der Film markiert damit von Beginn an den Wissens- und Bewusstseinsunterschied zwischen Truman und dem Rest seiner Welt. Der Bewusstwerdungsprozess Trumans stellt denn auch den eigentlichen erzählerischen Hauptstrang des Films dar.

Ein ganz ähnlich gestalteter Anfang der ‚TRUMAN SHOW‘ im Film ist nur noch einmal (nach ca. zwei Dritteln des Films, 0:58:00, bei einer Gesamtlänge des Films von 99min (Videofassung)) zu sehen. Obwohl sich die Szene von der anfänglichen deutlich unterscheidet, ist sie als Beginn der Show inszeniert: eine typische Zusammenfassung des bisher Geschehenen, sprich: ein klassisches *Recap*, von einer Sprecherstimme, die die Show ankündigt, aus dem Off begleitet. Die Musik ist aber eine gänzlich andere als am Beginn des Films.

THE TRUMAN SHOW ist wie die meisten Werke der Kunst und der Unterhaltung in sich keineswegs völlig logisch. Mehr als einmal wird darauf hingewiesen, dass die Show permanent, 24 Stunden lang ohne Werbeunterbrechung läuft. Demnach dürfte es keine Signation, keine Anfänge und keine einzelnen Episoden geben. Dennoch eignet sich der Beginn einer Fernsehserie visuell, musikalisch und dramaturgisch offenbar

allzu gut zur Kennzeichnung wichtiger Stellen im Film, als dass man auf diese Möglichkeiten einer klaren Strukturierung zugunsten einer höheren Wahrscheinlichkeit bzw. inneren Stimmigkeit verzichten wollte.

Die Szene folgt einem der Wendepunkte des Films. Kurz zuvor, bei Minute 0:54:00, wird erstmals sichtbar, dass und wie bei der Fernsehshow Regie geführt wird. Trumans Vater wird hier von Christof in die Handlung eingebracht mit dem Ziel, Trumans Zweifel an der Einheitlichkeit seiner Welt zu beenden, ihn auf andere Gedanken zu bringen. Im Moment der Wiederbegegnung zwischen dem totgeglaubten Vater und dem Sohn gibt Christof sogar Anweisungen an die Musik, er ordert „Fade Up Music“, die auch sogleich eingespielt wird. Die Szene ist als relativ deutliche Anspielung auf Shakespeares *Hamlet* inszeniert, auf die Szene, in der Hamlet dem Geist seines verstorbenen Vaters begegnet. Sie macht weiter deutlich, dass Christof tatsächlich als Autor der ‚TRUMAN SHOW‘ zu betrachten ist, womit ich wieder bei der eingangs erwähnten Metalepse bzw. beim narratologischen Diskurs des Films angelangt bin.

Von diesem Zeitpunkt an, da wir den Einsatz der Musik als von Christof gesteuert sehen, ändert sich natürlich auch die Wahrnehmung und Interpretation der Musik im Film. Gerade das Verwischen der Grenze von diegetischer und extra-diegetischer Musik gehört von nun an zu den Stilelementen des Films. Dem Publikum, das den Film zum ersten Mal sieht, ist es aber bis zu diesem Zeitpunkt nicht möglich, die Musik als eine anzusehen, die von Christof ausgewählt wird und nur innerhalb der Fernsehserie spielt. Vor der beschriebenen Szene hat eine solche Interpretation keine Grundlage.

Das Ende

In der Schluss-Sequenz des Films markiert die Musik ebenfalls deutlich deren Einzelteile (1:18:00). Während Trumans Flucht ist jene eher minimalistische Musik von Burkhard Dallwitz zu hören, die der Film ausgiebig verwendet. Als Truman die Collage der geliebten Lauren/Sylvia ansieht, erklingt ein Klavierthema. Die Stimmung schlägt um (1:20:25) und die Musik ändert ihren Charakter, als Christof versucht, Truman mittels eines künstlich erzeugten Sturms zu stoppen. Die Musik ist nun vorwiegend perkussiv. Vom Klavier ist nichts mehr zu hören, einzig ein letzter Hall kennzeichnet das Verstummen dieser individuellen Stimme. Als Christof den Sturm so heftig werden lässt, dass Truman ins Wasser fällt und man annehmen kann, dass er tot sei, erklingen Chöre (1:21:55), die man getrost als Engelsstimmen interpretieren kann. Als Truman wieder Lebenszeichen von sich gibt, ändert sich die Musik abermals, wir hören wieder das Klavier, das man den ganzen Film über als musikalische Repräsentation Trumans lesen kann.⁴⁸ In dem Moment, in dem Trumans Boot an die Studiokulisse und damit an die Grenzen seiner Welt anstößt, stoppt die Musik. Als sie kurz darauf wieder einsetzt, ist keine Atmo mehr zu hören. Erst als Christof zu Truman spricht, ist auch der diegetische Ton wieder da. Nach Trumans Abschiedsworten: „And in case I don't see ya: good afternoon,

⁴⁸ Diesen Hinweis hat beim Symposium Adam Nowak in die Diskussion eingebracht.

good evening and good night“, setzt Musik von Philip Glass ein. Truman öffnet die Tür und verlässt die Welt der ‚TRUMAN SHOW‘. Die Show ist zu Ende. Das Fernsehen geht weiter.

Der Film verwendet für diese unterschiedlichen Stimmungen und Umschwünge die Musik von drei Komponisten: Burkhard Dallwitz, Wojciech Kilar und eben Philip Glass. Die Musik kennzeichnet jeden Stimmungswechsel, reflektiert gerade über das Auftauchen und Verschwinden des Klaviers auch den Kampf des Individuums gegen das „System“. Sie macht an den genannten Stellen die Erzählstruktur des Films erkennbar und erfüllt daher auch dramaturgische Funktionen und nicht bloß solche des „moodings“.

Wendepunkte

Neben den erwähnten Stellen Anfang, Beginn des letzten Drittels und Ende ist eine solche dramaturgische Funktion auch an einigen Wendepunkten bzw. dramaturgisch wichtigen Stellen nachzuweisen.

Bei Minute 0:08:40 soll Truman Unterlagen zu jemanden bringen, den er nur mittels Fähre erreichen kann. Truman hat jedoch Angst vor Wasser. Christof hat schon früh dafür gesorgt, dass Truman unter Aquaphobie leidet, damit er nicht über das Meer flüchtet. In dieser – wortlosen – Szene wird diese Angst deutlich gemacht. Auf dem Weg zur Fähre sieht Truman ein Boot, das mit Wasser gefüllt ist. Dazu hören wir spärliche, aber eher unheimliche Musik, laut verstärkte Wassertropfen, Paukenschläge. Die Musik signalisiert Unheil. Truman kehrt wieder um. Die Szene macht Trumans Gefühle, seine Ängste hörbar. Rein visuell ist die Szene wenig aussagekräftig, die Information wird hier weitgehend über die Musik vermittelt.

Ein erster wichtiger Wendepunkt findet sich bei Minute 0:14:27, als Truman unter den Bewohnern von Seahaven einen Obdachlosen bemerkt, den er nach kurzem Zögern als seinen Vater erkennt. Auf seine Frage: „Dad?“ ertönt perkussive Musik, der Vater wird aus der Stadt entfernt, Truman an der Verfolgung gehindert. Dieser Wendepunkt - das Auftauchen des totgeglaubten Vaters und dessen allzu auffällige Entfernung - stellt den sogenannten *Point of Attack* des Films dar. Auch wenn das Handlungsmotiv der Vatersuche sich später verlieren wird, beginnen doch zu diesem Zeitpunkt (spätestens) die Zweifel Trumans. Diese Zweifel sind der Beginn des Bewusstwerdungs- und Erkenntnisprozesses, der den Film ausmacht. Markiert wird die Bedeutung dieses Wendepunkts abermals durch Musik.

Ziel des Protagonisten

Laut Drehbuchliteratur hat der Protagonist eines Films ein Ziel zu verfolgen (etwa bei Field 1994, McKee 1999 u.v.a.). Trumans Geschichte ist die Geschichte (s)einer Bewusstwerdung. Etwa in der Mitte dieses Prozesses wird er aktiv und versucht, die Grenzen seiner Welt zu erkunden. Truman will seine Welt verlassen, das ist sein Ziel – an der Verwirklichung desselbigen wird er immer wieder von Christof, seinem Schöpfer und Widersacher, gehindert. Trumans Bewegung an die Grenzen seiner Welt, nach draußen, ob im Auto oder im Segelschiff, wird stets von Musik begleitet. Und immer wenn er dabei aufgehalten wird, hört auch die Musik plötzlich auf. Erst als er seinen Weg fortsetzt, einen neuerlichen Fluchtversuch startet, geht die Musik wieder weiter.

Der erste von Trumans Ausbruchsversuchen, als er sich bei Minute 0:46:00 im Auto auf den Weg macht, wird zudem von einer Änderung in der Instrumentierung verdeutlicht: plötzlich ist hier eine E-Gitarre zu hören, ein Instrument, das im Vergleich zu Trumans Welt der permanenten 1950er Jahre geradezu modern wirkt. In dem Moment, in dem Trumans Verhalten nicht mehr voraussehbar ist, zumindest nicht mehr für seinen Regisseur, wird dies auch in der Musik durch den Einsatz eines Instrumentes unterstrichen, das weder vorher noch nachher eine Rolle spielt und daher als Fremdkörper, als bewusste Verstörung empfunden werden kann. Die Musik macht Trumans Verfolgung seines Ziels deutlich, sie unterstreicht die Bewegung des Films.

Kontinuität

Filmmusik hat auch die Funktion, für Kontinuität zu sorgen (vgl. z.B. Gorbman 1987, 73) - die einzelnen Bilder des Films so miteinander zu verbinden, dass der Eindruck von Kontinuität entsteht, sowohl räumlich als auch zeitlich. Räumlich kann man in THE TRUMAN SHOW mehrere Welten unterscheiden: Da ist zunächst Trumans Welt, in der sich sowohl Truman, der zunächst um die Beschaffenheit dieser Welt nichts weiß, als auch seine Mitspieler leben, die nur eine Rolle spielen. Weiters sehen wir den Regieraum, eine abgeschottete Kapsel, in der sich Christof und seine Mitarbeiter – Techniker, Musiker – sowie die Produzenten der Show befinden. Und schließlich gibt es immer wieder Szenen, in denen das (diegetische) Publikum der Rahmenhandlung der ‚TRUMAN SHOW‘ gezeigt wird.

Diese räumlich getrennten Welten haben nun nicht einfach eine je eigene Musik. Vielmehr verbindet die Musik die einzelnen Welten. So ist beispielsweise in Trumans Welt Mozarts *Rondo Alla turca* über das Radio zu hören, an einer der wenigen Stellen, an denen die Musik explizit Trumans Welt zugeordnet wird. Bei den meisten anderen ist der Ort und der Ursprung der Musik nicht ganz klar. Mittels Fernsehgerät hören auch die

diegetischen Zuschauer diese Musik, womit die beiden Welten miteinander akustisch verbunden werden. Gezeigt werden die Zuschauer immer in einer Einstellung, die suggerieren soll, sie sei aus dem Fernsehgerät selbst aufgenommen, als wolle der Fernseher kontrollieren, wie seine Bilder und Töne auf die Zuschauer wirken. Es gibt keine Einstellung, in der ein Zuseher und ein Fernsehgerät in einem einzigen Bild zu sehen wären.

Ein weiteres, subtileres Beispiel für die Herstellung von Kontinuität durch die Musik ist eine Szene in der Bibliothek zwischen Truman und Sylvia. Eine klassische Liebesszene, zu der klassische (Liebes)Musik ertönt: das Adagio aus Chopins erstem Klavierkonzert. Die Musik endet, als Sylvia von einem Mann, der sich als ihr Vater ausgibt, fortgeführt wird, und setzt danach aber wieder ein. Bei der ganzen Sequenz handelt es sich um eine Rückblende, die mittels Musik, die auch zu hören ist, als das Publikum sich in einem Restaurant die Sequenz ansieht, und später schließlich, als Truman, der sich in seinem Keller an Sylvia erinnert und an seiner Collage von Sylvia arbeitet, die Szene nochmals für sich aufruft. Der Einsatz der Musik stellt so eine ebenso zeitliche wie räumliche und thematische Kontinuität her.

Ein weiteres Beispiel für die Herstellung von zeitlicher Kontinuität ist auch die Rückblende, in der das Schiffunglück von Trumans Vater zu sehen ist. Die Musik ist hier eines von mehreren Zeichen, das die Rückblende als solche markiert. Während wir sehen, woran Truman denkt, hören wir, was er dabei fühlt. Wobei natürlich darüber spekuliert werden kann, ob Rückblende und Musik von Christof nicht genauso im Rahmen der konventionellen Dramaturgien der Emotionalität eingesetzt werden, wie wir sie sehen, und ob Truman möglicherweise an etwas ganz anderes denkt.

Dass die Musik tatsächlich im Regieraum eingespielt wird, ist in einer Szene zu sehen, die noch einmal der Spekulation über ihre Herkunft neue Nahrung gibt. Bei 1:05:52 wird Christof in einem Fernsehinterview gezeigt, in dem er sich über die Zukunft der Show auslässt. Der Fernseher, in dem das Interview gezeigt wird, steht in Sylvias Wohnung (was sie deutlich von den Publikumsszenen unterscheidet, in denen in der Regel kein Fernsehgerät zu sehen ist). Am Ende des Interviews setzt ein Klavier ein. Sylvia berührt das Fernsehgerät, um das Bild Trumans zu streicheln. Schnitt auf einen anonymen Zuseher, der in der Badewanne liegt und schläft. Gegenschuss auf den Fernseher mit dem schlafenden Truman. Dies ist das einzige Mal, dass es von einem Zuschauer einen Gegenschuss gibt, in dem man ein Fernsehgerät sieht. Legitimiert wird die Einstellung durch den Schlaf beider. Im wachen Zustand bezieht sich der Gegenschuss immer auf Truman ohne die Maskierung eines Fernsehgeräts um ihn herum, während der Zuseher sozusagen aus der Perspektive des Geräts gefilmt wird. Zurück zur beschriebenen Szene: Vom TV-Bild wird auf einen riesigen Monitor geschnitten, vor dem Christof steht. Christof streicht nun über das Bild Trumans, ebenso wie dies Sylvia zuvor getan hat, nur mit dem Unterschied, dass es sich bei Sylvia um ein Fernsehgerät mit einem kleinen Bild von Truman gehandelt hatte, im Umschnitt aber ein überdimensionaler Truman das ganze (Kino-)Bild einnimmt. Die beiden Szenen sind aber bewusst symmetrisch gehalten, weil wir es mit zwei

Liebesgeschichten zu tun haben: mit der von Truman und Sylvia und mit der von Christof zu Truman. Auch im zweiten Teil der Szene ist besagte Klaviermusik zu hören. Erst nach diesem fast intimen Moment sehen wir den Regieraum in der Totale - und darin können wir nun auch den Pianisten sehen, der diese Musik, die wir die Szene über gehört haben, sozusagen „live“ einspielt.

Der Film verbindet hier einerseits verschiedene Räume. Andererseits weist er die Musik als explizit intradiegetisch aus. Dies führt nahezu zwangsläufig zu einer Diskussion um die Quelle der Musik im Rest des Films. Es wäre irreführend, den gesamten *Score* des Films als von Christof eingesetzt, somit als intradiegetisch gesetzt, lesen zu wollen. Der Film spielt bewusst mit der Verwischung der Grenzen von intra- und extradiegetisch. Dies ist bereits ein Kennzeichen einer Metalepse - und als solche möchte ich den Film insgesamt betrachten. Eine detailliertere Diskussion über die Quelle sämtlicher Musikeinsätze ändert nichts am Grundbefund der bewussten Verwischung der Grenzen.

Popmusik als Kommentar

Abschließend möchte ich noch auf eine weitere Funktion der Musik in *THE TRUMAN SHOW* eingehen - auf ihren kommentierenden Aspekt. An zwei Stellen ist im Film Popmusik zu hören, in beiden Fällen ist ihr Einsatz eindeutig als diegetisch gekennzeichnet:

- In der Szene im Reisebüro (00:40:50), in der Truman eine Reise zu den Fidschi-Inseln buchen will, ist eine Easy-Listening-Version von *Love Is Just Around the Corner* zu hören. Eine Hammond-Orgel spielt den Standard als belanglose Fahrstuhlmusik. Der Titel des Stücks ist – auch in seiner rein instrumentalen Version – ein ironischer Kommentar zur Szene. Die Geliebte ist nicht am anderen Ende der Welt, sondern viel näher, eben nur um die Ecke. Das Glück ist für Truman aber ironischerweise nur in seiner Welt zu finden.

- In der Szene im College, beim Abschlussball (00:19:45), spielt eine Rockabilly-Band *20th Century Boy* von Marc Bolan bzw. T. Rex. Der ganze Film spielt in einem Setting, das an eingefrorene 1950er Jahre erinnert. Im Fernsehen läuft eine Wiederholung von *I Love Lucy*, Architektur und Kostüme haben deutliche Anklänge an die 1950er Jahre. Die Musik klingt zunächst ganz passend: ein Rockabilly-Trio, das eine Nummer spielt, die ganz in dieses Setting passt. (Das reale Trio heißt übrigens *Big Six* und ist eine Retro-Band.) Doch der Song, den es spielt, kommt jedem, der schon länger Popmusik hört, einigermaßen bekannt vor - zumindest aber ist eine gewisse Diskrepanz zwischen dem musikalischen Material und der Interpretation zu hören. *20th Century Boy* wurde erst 1973 veröffentlicht.

Hier lohnt genauere Nachfrage, weil die Musik selbst semantische Effekte hat, die mit der populärkulturellen Bedeutung des so genannten *Glam Rock* zusammenhängen. Barney Hoskyns leitet seine Monographie zum

Glam Rock, dem Bolan und T. Rex als typische Vertreter angehörten, wie folgt ein: „The genius of glam was that it was all *about* stardom. It said flaunt it if you got it, and if you haven't got it fake it“. Und weiter: „Glam swept the nation in ways that were at once innocent and morally subversive. It called into question received notions of *truth and authenticity*, especially in the area of sexuality“ (Hoskyns 1998, 6, Hervorhebung CT). Im *Glam Rock* manifestierte sich also genau jenes Thema, das in der TRUMAN SHOW abgehandelt wird: die Frage der Authentizität, der Echtheit des Ausdruck, des Spannungsfeldes zwischen „echtem Leben“ und künstlerischem Ausdruck. In der gewählten Nummer kommt dies auch im Refrain zur Sprache: „Yeah I'm your toy, the twentieth century boy. 20th century toy I wanna be your boy.“ Dies ist ein direkter Kommentar zum Geschehen und insbesondere zur Figur von Truman.

Zusammenfassung

THE TRUMAN SHOW verwendet verschiedene Arten von Musik:

- die für den Film komponierte von Burkhard Dallwitz sowie einige Stücke von Philip Glass.
- außerdem altes, für andere Filme komponiertes, jedoch nicht verwendetes Material von Glass.
- Dazu kommt vorhandene Musik aus den Bereichen Klassik und Pop.

Eine stringente nachvollziehbare Linie der Verwendung von *Score* und *Source music* ist nicht auszumachen. Gegen die These, dass für echte Gefühle klassische Musik eingesetzt wird, wohingegen Dallwitz' Musik auch in ihrer Instrumentierung (viel Synthesizer, künstlich erzeugte Klänge) für das Gemachte, mechanisch und industriell Erzeugte steht, spricht, dass gerade Mozarts *Rondo Alla Turca* zur Fahrstuhlmusik degradiert wird, d.h. von Christof als Vademecum für die Bewohner von Seahaven eingesetzt wird.

Musik im Film, das zeigt auch die TRUMAN SHOW kann mehr Funktionen erfüllen als ihr gemeinhin zugestanden werden. Auf einige ihrer wichtigsten Funktionen, abseits von der bloßen Unterstreichung von Gefühlen, habe ich hingewiesen:

- Die Musik kennzeichnet dramaturgisch wichtige Stellen im Plot,
- sie macht Trumans Verfolgung seines Ziels und den Widerstand dagegen hörbar,
- sie kommentiert das Geschehen
- und sie verwischt bewusst die Grenzen von intra- und extradiegetischer Musik, weil genau dies einer der zentralen Themen des Films ist: Wer denn nun über welche Welt bestimmt, inwieweit ein Autor tatsächlich der Schöpfer seiner Figuren ist oder ob und inwiefern diese auch ein Eigenleben bekommen können.

Dies wiederum führt mich zu meiner Ausgangsthese, wonach es sich bei der TRUMAN SHOW um eine Metalepse handelt, zurück, eine textuelle Gesamtstruktur, die von der Musik eindeutig unterstützt wird.

Literatur

- Feyersinger, Erwin (2007) Diegetische Kurzschlüsse wandelbarer Welten: die Metalepse im Animationsfilm. In: *Montage/AV* 16,2, S. 113-130.
- Field, Syd (1994) *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. New York: Dell. - 1. Aufl. 1979.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London: BFI.
- Hoskyns, Barney (1998) *Glam. Bowie, Bolan and the Glitter Rock Revolution*. New York [...]: Pocket Books.
- McKee, Robert (1999) *Story. Substance, structure, style, and the principle of screenwriting*. London: Methuen.
- Thompson, Kristin (2001) *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press.
- Tieber, Claus (2006) Aus der Rolle fallen. Zum Stilmittel des Aparte in Film und Fernsehen. In: *Maske und Kothurn* 51,4, S. 509-516.
- Türschmann, Jürg (2007) Die Metalepse. In: *Montage/AV* 16,2, S. 105-111.

Filme

- HOW'S IT GOING TO END? MAKING OF THE TRUMAN SHOW. (USA 2005, N.N.) Special Feature auf der DVD THE TRUMAN SHOW (britische Version).

Empfohlene Zitierweise:

Claus Tieber: Informationsgehalt der Musik und Dramaturgie in THE TRUMAN SHOW.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4, 2010.

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

Datum des Zugriffs: 1.4.2010.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Claus Tieber. 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“.

Wo spielt die Musik in Peter Weirs *The Truman Show*?

Der Erlöser zieht aus

Christian Vittrup (Kiel)

Peter Weirs Film *THE TRUMAN SHOW* (USA 1998, Peter Weir) ist zunächst als klassische Dystopie zu lesen. Beispielhaft wird von einer nicht genau definierten nahen Zukunft erzählt, in der es einem Konzern an Privatpersonen statt möglich ist, ein Kind zu adoptieren und unbehelligt für ein kommerzielles Unternehmen zu missbrauchen: Die Produktion einer ultimativen Reality-Show-Soap-Opera. Der Film erzählt über dieses Motiv von einem unkritischen Medienkonsum, der diese Praxis honorierenden Mehrheit der Fernsehzuschauer und nicht zuletzt von der Macht des Kapitals. Die enorme Produktion wird ausschließlich durch genuines Product-Placement und Merchandising ermöglicht.

Ohne Bezug zur Gegenwart kann keine Zukunftsvision gedacht werden, und so erweist sich *THE TRUMAN SHOW* wie jede Dystopie als Kritik zeitgenössischer außersprachlicher Phänomene und Tendenzen seiner Entstehungszeit. Unhinterfragter Konsum, die Herrschaft des Kapitals über individuelle und politische Moral, eine Fernsehlandschaft, die auf Realityformate setzt und deren Protagonisten der allgemeinen Unterhaltung geopfert werden, während das Leben von Millionen von Zuschauern durch Fernsehsendungen und Werbestrategien manipuliert werden – die Kritik, die *THE TRUMAN SHOW* zum Ausdruck bringt, scheint heute, zehn Jahre nach der Premiere des Films, nicht weniger angebracht. Die kritischen Referenzpunkte jedenfalls sind eindeutig identifizierbar. Die Erzählung *THE TRUMAN SHOW* weist jedoch über diesen offensichtlichen, konkret politischen und medienkritischen Kern hinaus. Interpretationsbedürftig bleibt vor allem das im Film prominent inszenierte Verhältnis von Christof, dem Schöpfer, und Truman, dem Objekt seines Schaffens.

Im Folgenden soll zunächst gezeigt werden, dass der Filmtext ein auf Analogien zur christlichen Mythologie basierendes Hybrismotiv etabliert, mit dem die Kritik an der gezeichneten dystopischen Gesellschaft gestützt wird. Weiter soll in diesem Zusammenhang eine allegorische Lesart des Konfliktes zwischen Truman und Christof als Generationenkonflikt erläutert werden. Im Anschluss folgt die Diskussion eines zentralen narrativen Merkmals des Films, der Verunsicherung der Unterscheidbarkeit diegetischer und nicht-diegetischer Strukturelemente. Diese Verunsicherung erweitert die dystopische Erzählung um eine selbstreflexive Dimension, indem das System filmischen Inszenierens bewusst gemacht wird und so in den Vordergrund tritt. Abschließend gilt es, beispielhaft zu zeigen, dass der Film eine solche Strategie der Verunsicherung und der diesbezüglichen Sabotage bis in die Mikroebene einzelner Sequenzen und Einstellungen verfolgt.¹

¹ Die Diskussion des Films bezieht sich auf die in Deutschland vertriebene DVD: *The Truman Show*, Paramount Pictures, 2000 (EAN/UPC: 4010884514483).

Hybris

Obwohl der Film Trumans Adaption durch eine Firma als Tabubruch herausstellt, wird einem Repräsentanten dieser Firma, dem als Allroundgenie inszenierten Regisseur der Show, Christof, eine übergeordnete Vaterrolle zugewiesen. „I was watching when you were born; I was watching when you took your first step“, wird er Truman am Ende des Films zuflüstern.

Der Film assoziiert ihn, den Mann im Mond, durch seinen Namen Christof und seine Rolle als Schöpfer einer neuen Welt sowie durch einzelne spezifische Sequenzen zunächst mit dem göttlichen Schöpfer der christlichen Mythologie. Wie dieser kann Christof den Lauf der Welt bestimmen, die Sonne aufgehen lassen, Menschen durch einen Eingriff in die ‚Dramaturgie‘ wieder auferstehen oder sterben lassen, und wie dieser ist er schließlich der eigentliche Vater des einen Sohnes. Im Einklang mit den so etablierten Analogien »Christof/Schöpfer«, »Truman/Jesus« beschreibt Christof seinen Ziehsohn dann auch als Hoffnungsträger und Verkünder der frohen Botschaft. „I’m the creator of a television show [und diese Show ist letztlich Truman selbst; Anm. d. Verf.] that gives hope and joy and inspiration to millions“, ertönt Christofs Stimme von dem Himmel herab, den er selbst erschaffen hat.

In gewissem Sinne ist natürlich auch Truman künstlich erschaffen und tatsächlich so etwas wie Christofs Sohn, da dieser fast jeden Aspekt von Trumans Leben zu kontrollieren vermochte. Truman ist zwar nicht in der Retorte entstanden, die Entwicklung seiner Persönlichkeit jedoch ist seit seiner Zeit als Säugling durch das für ihn erschaffene kontrollierte Umfeld geprägt. Das Motiv des künstlich erschaffenen oder extrem manipulierten Menschen ist ein konstantes Element filmischer Dystopien. Es findet sich in unterschiedlichster Form in einer Vielzahl von Filmen, von METROPOLIS (D 1927, Fritz Lang) und FAHRENHEIT 451 (GB 1966, François Truffaut) über THX 1138 (USA 1971, George Lucas), BLADE RUNNER (USA 1982, Ridley Scott) und GATTACA (USA 1997, Andrew Niccol). Wie viele dieser Filme assoziiert THE TRUMAN SHOW das Motiv des im weitesten Sinne ‚künstlichen‘ Menschen durch die oben umrissene Analogie zum christlichen Schöpfer- und Erlösermythos mit dem Motiv der Hybris. Das Handeln Christofs und damit letztlich das Agieren des Medienkonzerns wird nicht zuletzt durch die Assoziationen mit und die strukturellen Analogien zum christlichen Schöpfer- und Erlösermythos als Anmaßung in diesem Sinne lesbar. Christof ist lediglich ein „*televisionary*“, wie es der Fernsehmoderator von »Tru-Talk« ausdrückt, maßt sich jedoch die Rolle eines gottähnlichen Schöpfers von Leben an, dessen Meinungen und Vorstellungen als normative Maximen zu akzeptieren sind und vor denen die Rechte des Individuums Truman in den Hintergrund treten. Deutlicher als durch das, wie hier über religiöse Analogien evozierte, Hybrismotiv kann ein Text das Handeln einer Figur wohl nicht als moralisch verwerflich markieren.

Generationenkonflikt

Diese Aspekte des Filmes sind natürlich relativ konventionell und erschließen sich ohne genauere Analyse. Interessanter ist es, das hier inhärente Vater-Sohn-Motiv, oder konkreter: den Vater-Sohn-Konflikt, umfassender zu beleuchten. Christof ist mehr als bloß ein begnadeter, wenngleich skrupelloser Fernsehmacher. Tatsächlich scheint er davon überzeugt zu sein, seinem Pseudosohn Truman eine bessere Welt – oder besser: die richtige Welt – zu bieten. Stellvertretend für Truman begibt sich Sylvia in einen direkten Disput mit Christof, in dessen Verlauf letzterer in seiner Argumentation und seiner Wortwahl einem eifersüchtigen Vater angenähert ist, der aus Angst, den Sohn an die potentielle Partnerin zu verlieren, diese abzuweisen sucht und das Kind weiter an die ‚bessere‘ Welt der Eltern zu binden. Sylvias herausfordernde Behauptung, Truman werde sich letztendlich selbst befreien, steht für das dementsprechend oppositionelle Weltbild, das den Drang nach Freiheit und selbstbestimmter Erfahrung als natürliches und rechtmäßiges Verlangen eines jeden Individuums konzipiert, egal unter welcher behüteten, perfektionierten Umständen der jeweilige Mensch aufwächst und lebt. Entsprechend dieses Konfliktgespräches zwischen Sylvia und Christof wird Truman im Verlauf des Films immer wieder mit der Rolle des rebellischen Teenagers assoziiert. „Maybe I feel like a teenager!“, entgegnet er seiner Frau, die seine Pläne, etwas ganz neues zu wagen, mütterlich abtut – in den Händen ein Kinderbuch mit dem Titel »A Dream Machine Part 2«. Wie ein junger Teenager etwa seine Pornohefte oder Horrorfilme verbirgt, versteckt Truman seinen Traum von einem anderen Leben im Keller. Dort hütet er die Erinnerung an Sylvia und versucht, diese mit Hilfe des provisorischen Fotos am Leben zu halten.

Wie Fiji, der Ort mit dem sie assoziiert ist, symbolisiert Sylvia das genaue Gegenteil von Sea Haven. Für Truman bedeutet diese Liebe, dass er sich fortan nach etwas anderem sehnt als das, was ihm sein Elternhaus – hier letztlich Christof, der Trumans Elternhaus, ja seine ganze Welt komponiert hat – bieten kann. Trumans Entscheidung, den sicheren, aber von anderen für ihn geschaffenen und überwachten Raum zu verlassen, ist dementsprechend als Emanzipation des Kindes zu lesen, das eine eigene Welt, ein eigenes Leben zu entdecken hat. Sie bedeutet hier nicht bloß das Ende der als unmoralisch markierten Fernsehshow, Trumans Emanzipation wird in dem beschriebenen Analogiekontext ‚Vater-Sohn-Konflikt‘ als unweigerliche Entwicklung erzählt.

Die Abwendung Trumans von Christof bedeutet gleichzeitig seine Abkehr von dem ideologisch geprägten Modell von Welt, das Christof um ihn herum errichtet. Sea Haven spiegelt eine nostalgische Idealvorstellung bürgerlichen Lebens samt all seiner kapitalistisch-heteropatriarchalen Machtstrukturen und naiv-konsumorientierten Werte. Der Film spezifiziert hier seine gesellschaftskritische Aussage: Die Truman Show ist das Produkt einer Welt, in der Kapital über Moral gesiegt hat. Die ‚bessere‘ Gegenwelt, die Christof für Truman erschaffen zu haben glaubt und die er ausdrücklich von der Realität der Außenwelt unterscheidet, erweist sich letzten Endes als eine Annäherung an das ideologische Ideal der Elterngeneration, das auch der

Welt jenseits der Soundstage Sea Haven zu Grunde liegt – einer Welt, die auch Christof als ‚krank‘ und korrupt erkennt. Sea Haven ist hier insofern als indexikalisches Zeichen lesbar, das indirekt auf Christofs Disposition, seine unbewusste Inkonsequenz und Widersprüchlichkeit verweist. Dass die Emanzipation Trumans als natürlicher Prozess inszeniert wird, bestätigt die Kritik an diesem Idealbild, schließlich ist Truman der True-Man, der wirkliche, natürliche Mensch. *THE TRUMAN SHOW* stellt auf dieser Ebene nicht nur die fiktionale dystopische Gesellschaft und Christofs konkrete Inszenierung einer besseren Welt in Frage, spezifisch kritisiert werden auch die Gründungsmythen, die beiden zu Grunde liegen.²

Alles macht weiter?

Die der konkreten Emanzipation Trumans und seinem letzten Zwiegespräch mit Christof vorausgehende Sequenz lässt nun wieder an die im Film etablierte heilsgeschichtliche und schöpfungsmithologische Analogie denken. Der fassungslose Vater ist eher bereit, seinen Sohn zu ermorden, als ihn gehen zu lassen. Die Einstellungsfolge lässt kaum einen Zweifel daran, dass Christof überzeugt ist, Truman ertränkt zu haben. Doch unser Protagonist wird seiner Jesusrolle gerecht und tatsächlich wiedergeboren. Die Rolle des Erlösers wird noch einmal deutlich mit dem über das Wasser gehenden Truman assoziiert, bevor auch Christof ihn mit seiner Rede von „hope and joy and inspiration to millions“ mit einer entsprechenden Rolle verbindet. Christof muss nun jedoch miterleben, dass nicht Trumans freiwillige Rückkehr nach Sea Haven den Menschen Hoffnung und Glück bringt, es ist vielmehr sein beispielhafter Ausstieg, seine Emanzipation, die die Fernsehzuschauer jubeln lässt. Der Regisseur hat diese fahrlässigerweise Trumans Hoffnung auf ein anderes Leben und seine wachsende Skepsis miterleben lassen, und die Zuschauer bejubeln nun die Überwindung des Gefängnisses und letztlich die Überwindung des unmoralischen Fernsehformats. Ist Truman also in gewisser Hinsicht tatsächlich ein Erlöser, der die Hoffnung auf und die Botschaft von einer die Würde und Freiheit der Menschen respektierenden Fernsehlandschaft und Gesellschaft im Allgemeinen verkündet und damit die Fernsehzuschauer, die willentlichen Opfer eines entfesselten Kapitalismus bekehrt? Der Text stimmt eher skeptisch und ironisiert dieses ‚Happy End‘ durch die gezeigten Zuschauerreaktionen. So denken die beiden Parkhausangestellten, die gerade noch Christofs Worte naiv-bedächtig abgenickt haben, nicht daran, eine Fernsehpause einzulegen und sich in ihrer Welt einmal genauer umzusehen. Für sie ist nur interessant, welche Show das Fernsehen als nächstes bereithält. Obwohl sich Christof in der Show auf ein entlarvendes Wortgefecht mit Truman eingelassen hat, stellt Trumans Emanzipation womöglich nur den krönenden Abschluss einer phänomenal erfolgreichen Show dar, der mit Sicherheit ein vergleichbares Format folgen wird.

² Vorbild und Drehort der Filmstadt Sea Haven ist das in Florida realisierte New Urbanism-Pionierprojekt Seaside, das Kritiker der New Urbanism- und der New Pedestrianism-Bewegungen mit ähnlichen Argumenten in Frage stellen. Indirekt kommentiert *THE TRUMAN SHOW* dadurch neben konkreten Tendenzen der Fernsehlandschaft auch konkrete Architekturphänomene der außersprachlichen Realität und ist als Äußerung innerhalb diesbezüglicher Diskurse lesbar.

Reflexion über das filmische Zeichensystem

An diese vorangestellten Interpretationsansätze lässt sich eine Analyse der den Film bestimmenden Verunsicherung der Unterscheidbarkeit diegetischer und nicht-diegetischer Strukturelemente anschließen, die sich auch auf der Tonebene des Films *THE TRUMAN SHOW* festmachen lässt.

Zu differenzieren sind zunächst die diegetische und die nicht-diegetische Musik, also Musik, die Figuren in der erzählten Welt produzieren und wahrnehmen beziehungsweise wahrnehmen können einerseits und Musik, die nur dem Textrezipienten zugänglich ist andererseits. Letztere werde ich im Folgenden als Filmscore bezeichnen. Der Filmscore erfüllt eine Vielzahl von Funktionen und generiert eine Vielzahl rezeptionsabhängiger Bedeutungen, die sich wohl kaum abschließend systematisch analysieren lassen (Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff 2002, 123). Auch kann die Art und Weise, in der Bedeutung und damit eine näher bestimmbare Funktion produziert wird, höchst unterschiedlich sein. Der Filmscore kann als Zeichensystem relativ direkt, beispielsweise über den Liedtext eines Popsongs, Bedeutung vermitteln. Der Score kann als identifizierbarer Text wahrgenommen werden und mit allen interpretatorischen Konsequenzen, die dies mit sich bringt, als intertextueller Verweis lesbar sein. Er kann auf Komponisten, Autoren oder Interpreten verweisen, deren Vita oder Gesamtwerk als Referenz aufgerufen wird. Zentral, wenn auch schwerer zu bestimmen, ist natürlich die Eigenschaft des Filmscores, rein über kompositorische und klangästhetische Mittel und performative Eigenheiten Stimmung zu generieren oder zumindest das Lesen des Textes lenkende Konzepte von Stimmung zu vermitteln – in diesem Zusammenhang kann und muss wohl bis zu einem gewissen Grad von identifizierbaren Codes und Konventionen gesprochen werden, die auch bewusst analysiert und nachvollzogen werden können. Diegetische Musik andererseits verweist vor allem direkt auf die Figuren und ihr kulturell-soziales Umfeld, sowie etwa auf die Motive von Figuren, gerade in dem gezeigten Moment die jeweilige Musik zu hören, zu produzieren oder – eben wie in *THE TRUMAN SHOW* – als Score in einer diegetischen Filmproduktion zu verwenden.

Infolge der umfassenden Irritationsstrategien, die Ebene des *discours* des Films prägen, verschwimmen unter anderem die Ebenen des nicht-diegetischen Filmscores und der diegetischen Musik. Der zunächst vermeintlich nicht-diegetische Filmscore ist zu großen Teilen als Strukturelement der Fernsehshow *The Truman Show* und damit als Teil der Diegese identifizierbar. So sehen wir anstatt der erwarteten Credits, die als Paratexte auf die außersprachliche Welt der Filmproduktion verweisen würden, sofort nach dem Paramount-Logotrailer Einstellungen der in der erzählten Welt produzierten Fernsehsendung. Die Einstellungen und die sie organisierende Montage mitsamt der Tonebene des Films *THE TRUMAN SHOW* sind hier zunächst mit der Einstellungsfolge der Fernsehsendung identisch. Diese irritierende Pseudoeinheit von Fernsehshow und Filmtext, wird später punktuell und deutlich markiert aufgehoben, wenn Reaktionen

diegetischer Zuschauer oder die Arbeit des Regieteam der diegetischen Fernsehshow zu sehen sind. Während etwa Christof die Regie der Brückensequenz übernimmt (~00:57:00), wird neben anderen Regieentscheidungen auch der Einsatz der Musik diskutiert, Musiker und Toningenieur, die den Fernsehscore verantworten, können gar bei der Arbeit beobachtet werden. In diesen Momenten wird deutlich, dass der Rezipient vornehmlich diegetische Musik, den Score der Fernsehshow vernimmt.

Da die diegetische Fernsehshow *The Truman Show*, deren Bild- und Tonebene der Filmtext *THE TRUMAN SHOW* über weite Teile mehr oder minder zu entsprechen vorgibt, zudem mit konventionalisierten Montagesyntagmen und Tonebenen des traditionellen Spielfilms operiert, mag der Rezipient bisweilen fast vergessen, dass er zumeist Bild und Ton eines diegetischen Filmproduktes vor sich hat.³ Gleichzeitig ist er jedoch durch die Masken einzelner Einstellungen, die diegetische Bedingungen der Kameraarbeit signalisieren, sowie durch eben die Einstellungen, in denen wir die Bilder der *Truman Show* hinter uns lassen, immer wieder dazu gezwungen, über die Natur jeder einzelnen Einstellung und ihrer audiovisuellen Inhalte sowie über die Fragen zu reflektieren, welche Bedeutung generierende Funktion diese haben, wer ihr Autor ist und welche Motive dieser Autor verfolgt.

Der Film thematisiert sich auf diese Art und Weise selbst als filmisches Zeichensystem und Teil eines medialen Feldes und diskutiert über diese selbstreflexive Ebene Möglichkeiten, Konsequenzen und manipulative Zwecke der Gestaltung und Kombination einzelner Einstellungen und der dazugehörigen Tonspur. Nicht zuletzt regt der Film, der sich immer wieder der diegetischen Filmproduktion *The Truman Show* angenähert hat, auf diese Weise dazu an, das zentrale Thema der Dystopie, die Verführbarkeit unreflektierter Zuschauer Massen durch audiovisuelle Medien, auch auf den konkreten Filmtext *THE TRUMAN SHOW* und seine Rezeption zu übertragen.

Dass ‚Filmmusik‘ in diesem Zusammenhang in besonders augenfälligem Maße thematisiert und funktionalisiert wird, ist sicherlich darauf zurückzuführen, dass der Filmscore eines der Elemente des Zeichensystems Film ist, dem am landläufigsten manipulative Eigenschaften zugesprochen werden. Wird dieser konventionalisierte und zugleich in hohem Maße abstrakte Bestandteil des Spielfilms in seiner Funktionalisierung nun bewusst gemacht, steht er hier *pari pro-toto* für die vermeintliche Verführmaschine Film, deren Mechanismen *The Truman Show* vorzuführen sucht.

³ Im Gegenteil zu etwa DITTSCHKE – *DAS WIRKLICH WAHRE LEBEN* (D 2004 ff., Olli Dittrich / o. A.) oder vergleichbaren realen Sendungen, in denen mit fest installierten Kameras gearbeitet wird.

Sabotage der Sabotage: Beispielanalyse einer Sequenz

Die Verunsicherung der Unterscheidbarkeit der diegetischen und der nicht-diegetischen Textelemente stellt sich auf die oben angedeutete Weise als Grundprinzip des Films dar, der die entstehende Irritation dazu nutzt, seine Medienkritik um eine selbstreflexive Perspektive zu erweitern. Doch auch jenseits der großen Syntagmen, auf einer Mikroebene gewissermaßen, sabotiert der Film die Unterscheidbarkeit von diegetischem Material der Fernsehshow *The Truman Show* und ‚autonomen‘ Einstellungen. Auch hier spielt die Nicht-Unterscheidbarkeit von diegetischer und nicht-diegetischer Musik eine maßgebliche Rolle.

Beispielhaft sei hier die Sequenz genauer betrachtet, in der Truman seinem angeblichen und vermeintlich toten Vater auf der Straße erstmalig wieder begegnet (Anfang: ~00:13:50, Ende: ~00:15:23). Sie beginnt im Anschluss an eine Einstellung mit den beiden Parkhausangestellten, die sich die *Truman Show* im Fernseher ihres Büros ansehen, und endet mit Trumans vergeblicher Verfolgung des Nahverkehrsbusses. Durch die Einstellung mit den beiden (diegetischen) Fernsehzuschauern wird dem Rezipienten abermals signalisiert, dass der Hauptteil der audiovisuellen Einstellungsinhalte, die der Film *THE TRUMAN SHOW* umfasst, als Material der Fernsehshow *The Truman Show* zu lesen ist. In der Folge wird dementsprechend eine Einstellungsfolge der diegetischen Serie erwartet.

Der Totalen, die Ort und Zeit angibt, morgens in Sea Haven, folgen nun Einstellungen von Truman auf dem Weg zur Arbeit. Die Kundin vor ihm macht auffällig Werbung für das Magazin *Dog Fancy*, Truman kauft die Zeitschriften, die er braucht, um Sylvias Gesicht zu rekonstruieren. Diese Einstellungen lassen sich relativ problemlos als Montageeinheiten der Fernsehshow lesen. Nun tritt der Schauspieler auf, der früher die Rolle von Trumans Vater übernommen hatte, und die Regie der Livesendung reagiert blitzschnell auf die unvorhergesehene Situation, indem sie den Mann von Statisten entfernen lässt. Die Einstellung, in der diese eingreifenden Statisten sich jedoch ans Ohr fassen, um die Befehle der Aufnahmeleitung besser zu verstehen, ist nicht wirklich als Einstellung der Fernsehshow zu erklären. Die Regie könnte kaum so schnell auf die jeweiligen Statisten schneiden, also die richtige Kamera aussuchen. Ebenso wenig hätte sie ein Interesse, dies zu tun. Es stellen sich die Fragen, ob es sich hier um eine autonome Einstellung des Filmtextes *THE TRUMAN SHOW* handelt und ob über eine entsprechende Zuordnung überhaupt objektiv entschieden werden kann.

Achtet man auf die Tonspur und insbesondere auf die Filmmusik stellen sich bezüglich der Unterscheidung zwischen unabhängigen Elementen und Elementen der Fernsehshow weitere Fragen. Ab der ersten Einstellung, die auf die Zuschauer im Parkhaus folgt, ist Musik aus dem dritten Satz von Wolfgang Amadeus Mozarts Klaviersonate Nr. 11 in A-Dur zu hören. Der Rezipient kann die Filmmusik zunächst als Teil der diegetischen Filmproduktion akzeptieren. Dies wird weiter dadurch gestützt, dass sie unseren Rezeptionsgewohnheiten entspricht und als typisch gemäß eines konventionalisierten Einsatzes von

Filmmusik wahrgenommen werden kann. Die relative Leichtigkeit und Verspieltheit der Musik sowie ihre Vertrautheit prädestiniert sie als Filmscore einer Sequenz, in der die alltägliche morgendliche Routine eines sonnigen Tages erzählt wird. Zudem klingt die Aufnahme leicht künstlich und ‚indirekt‘, sie wurde wahrscheinlich durch einen Filter verfremdet. Eher unbewusst ordnet sie der Rezipient dadurch umso mehr der diegetischen Filmmusik zu. Das Mozartstück klingt aus, und es folgen einige Einstellungen ohne Musik. Durch dieses Aussetzen wird Spannung aufgebaut – ein Umstand, der für sich genommen schon einen Bruch mit der Erwartung bedeutet, diegetisches Material der Truman Show gezeigt zu bekommen, schließlich kann allein der reale, nicht der diegetische Filmemacher von der bevorstehenden Konfrontation wissen. Als Teil der diegetischen Inszenierung ließe sich das Verstummen der Musik noch als Zufall erklären, der Einsatz des folgenden Musikstücks widersetzt sich einem solchen Erklärungsansatz jedoch eindeutig: Gleichzeitig mit dem Schnitt zu eben jener Einstellung, in der die Statisten auf den Vater angesetzt werden, setzt wieder Musik ein. Das nun zu hörende Musikstück unterscheidet sich ästhetisch jedoch auffällig von Mozarts Klaviersonate. Die Musik ist stark perkussiv, eindeutig durch elektronische Klänge geprägt und in ihrer Klangqualität sauberer und direkter als der Mozart. Gemäß unserer Rezeptionserfahrung erfüllt dieser kontrastive Einsatz von Musik ebenfalls Rezeptionserwartungen, indem die neue Musik den Beginn einer unerwarteten und actionreichen Handlung signalisiert. Die Macher der Truman Show könnten dies durchaus aus der Not heraus beabsichtigen, ob sie die Musik jedoch so schnell passend wählen könnten, ist mehr als fraglich. Schließlich stellt sich auch hier wieder die Frage, welches Motiv die Macher haben könnten, den Status der Statisten als eingreifende Akteure auf diese Art und Weise zu betonen. Es bleibt letztlich nicht entscheidbar, ob es sich bei dem ‚elektronischen‘ Score in dieser Sequenz um nicht-diegetische Filmmusik handelt, ob der ‚elektronische‘ Score als Indiz zur Identifikation autonomer Einstellungen im obigen Sinne dienen kann und ob der vermeintlich nicht-diegetische Score von dem Filmscore der diegetischen Truman Show unterschieden werden kann. Auf einer solchen Mikroebene kehrt der Film stets zu der Verunsicherung der Ebenengrenzen zurück, die seine Makroebene bestimmt.

Literatur

Borstnar, Nils; Eckhard Pabst, Hans Jürgen Wulff (2002) *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH (UTB für Wissenschaft; 2362).

Empfohlene Zitierweise:

Christian Vittrup: Wo spielt die Musik in Peter Weirs The Truman Show? Der Erlöser zieht aus.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4, 2010.

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

Datum des Zugriffs: 1.4.2010.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Christian Vittrup. 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“.

His master's voice: Musik und Fiktionalitätsebenen in THE TRUMAN SHOW

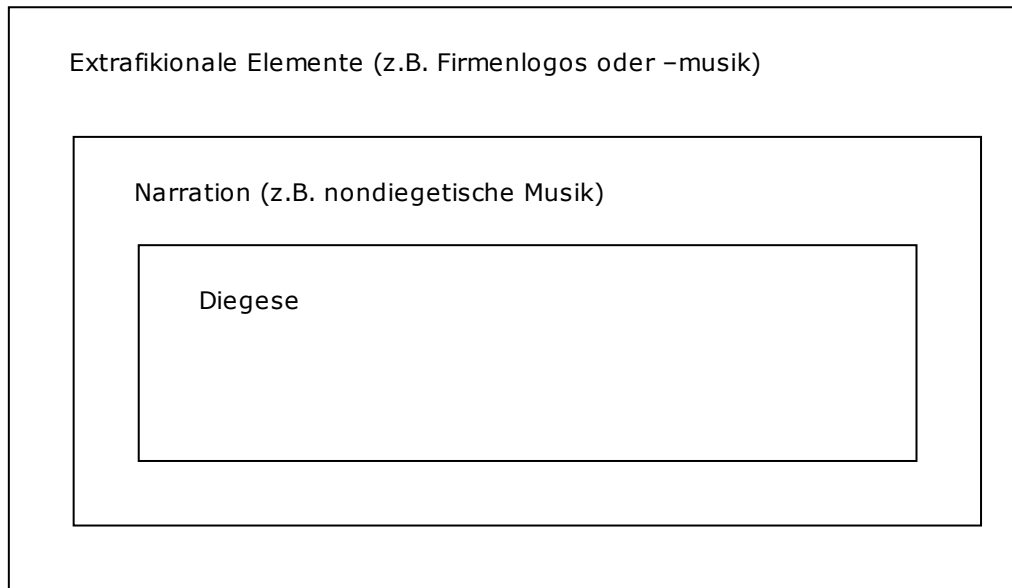
Guido Heldt (Bristol)

THE TRUMAN SHOW bietet jede Menge an großen und ernsten Themen und Lesarten: Kritik am Reality-TV und an den modernen Massenmedien allgemein, sowohl an den Machern wie am Publikum, eine religiöse Allegorie oder eine auf Vater-Sohn-Beziehungen, eine Reflexion über das Verhältnis von Autor und fiktionaler Figur oder eine über die soziale und institutionelle Kontrolle unseres alltäglichen Lebens... Aber es ist auch ein Film über die Freude am Spiel mit filmischen Strukturen, in diesem Falle das Spiel mit den Strukturen filmischer Erzählung resp. mit den Ebenen von Fiktionalität, die jedem fiktionalen Text inhärent sind. Beide Elemente, thematischer Ernst und formales Spiel, sind dicht ineinander verwoben.

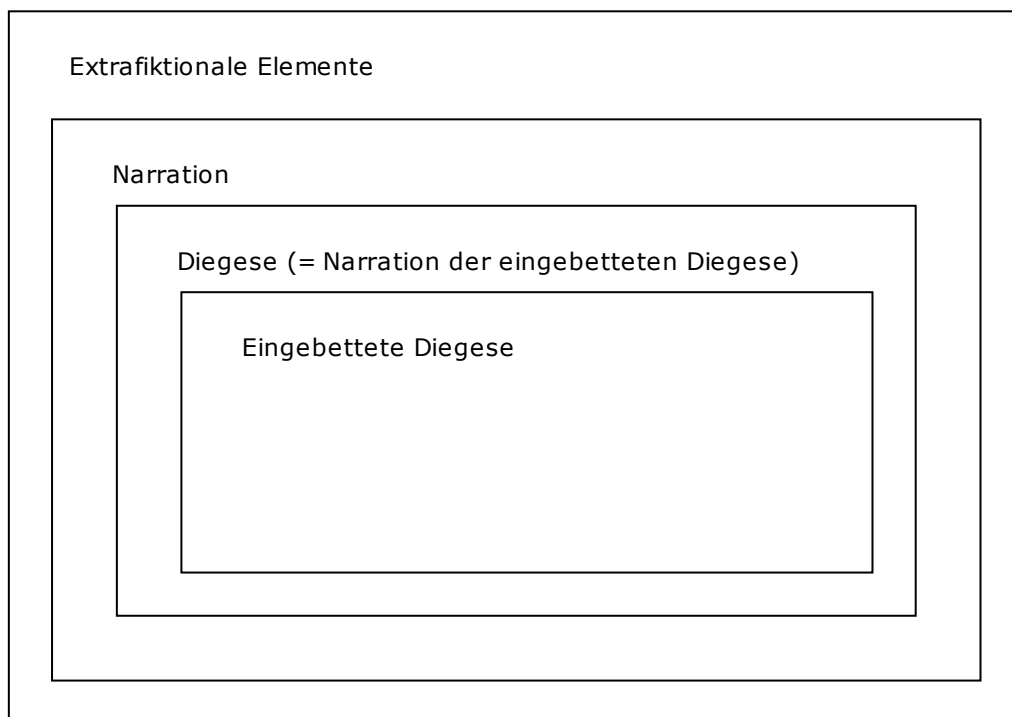
THE TRUMAN SHOW (1998, Regie Peter Weir) erzählt die Geschichte von Truman Burbank (gespielt von Jim Carrey). Truman ist der erste Mensch, der in einer Fiktion geboren wurde und aufgewachsen ist – in der Fernsehserie 'THE TRUMAN SHOW', die um ihn herum konstruiert wurde. Zu dem Zeitpunkt, an dem wir ihn treffen, ist er verheiratet, hat ein Haus und einen Job im hübschen kleinen Küstenstädtchen Seahaven, und für ihn ist das die Welt. Alle um ihn herum jedoch, einschließlich seiner Frau und seines besten Freundes, sind Schauspieler; alle sind Teil der großen Maschine, die läuft, um die Illusion ihrer eigenen Realität in Trumans Bewusstsein aufrechtzuerhalten und um Trumans Leben einen für das Fernsehpublikum dramatisch befriedigenden Verlauf zu geben. Die Filmhandlung setzt ein, wenn Dinge schiefzugehen beginnen, wenn Risse in der Fassade auftauchen – ein Studioscheinwerfer, der vom 'Himmel' vor Trumans Füße fällt, ein Autoradio, das Truman statt des gewöhnlichen Programms die Durchsagen aus dem Kontrollraum des Studios hören lässt usw. – und Truman Verdacht zu schöpfen beginnt, dass nicht alles in seiner Welt so ist, was es zu sein scheint, und er schließlich die schreckliche Wahrheit begreift und aus dem Gefängnis der Fiktion auszubrechen versucht.

Die doppelte Ironie seines Namens ist deutlich: Er ist der einzige in seiner Welt, der authentisch ist und in diesem Sinne wahr (= *true*). Auf der anderen Seite bedeutet diese Authentizität, dass er auch der einzige ist, der die Wahrheit über seine Welt nicht sieht, die eine große Lüge ist – eine Lüge, die Trumans Authentizität als ihre „unique selling proposition“ verwendet, als Errungenschaft, die sich selbst verkauft (an die Fernsehzuschauer rund um die Welt), die aber auch Produkten angeheftet werden kann (in Form von Werbespots und von „product placement“ innerhalb der Fiktion). Dass Truman wahrhaftig ist, profiliert die Inauthentizität um ihn herum nur umso schärfer – „Es gibt kein richtiges Leben im falschen“, wie Adorno in den *Minima moralia* feststellt (Adorno 1980, 419). (Die zweite, mindere Ironie betrifft seinen Nachnamen, Burbank, der auf die Stadt in Los Angeles County anspielt, in der sich die Zentralen von Medienkonzernen wie NBC, Warner, Disney und Viacom befinden, die Mutterfirma von Paramount, federführend bei der Produktion der TRUMAN SHOW.)

Unterschiedliche Ebenen von Fiktionalität und von auktorialer bzw. erzählerischer Kontrolle sind – naturgemäß angesichts der Handlung des Films – zentral für seine Struktur. Aber *THE TRUMAN SHOW* ist kein klassischer Fall eingebetteter Erzählung, mit einer klaren Schachtelung der Erzählebenen, wie man sie in vielen anderen Filmen findet (ein beliebiges Beispiel: *THE BRIDE OF FRANKENSTEIN* benutzt die bekannte Geschichte der Entstehung von *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, um eine Rahmenhandlung mit den Shelleys und Lord Byron zu zeigen, die sich am unvermeidlichen Kaminfeuer mit Horrorgeschichten unterhalten, eine derer dann den Hauptteil des Films bildet).



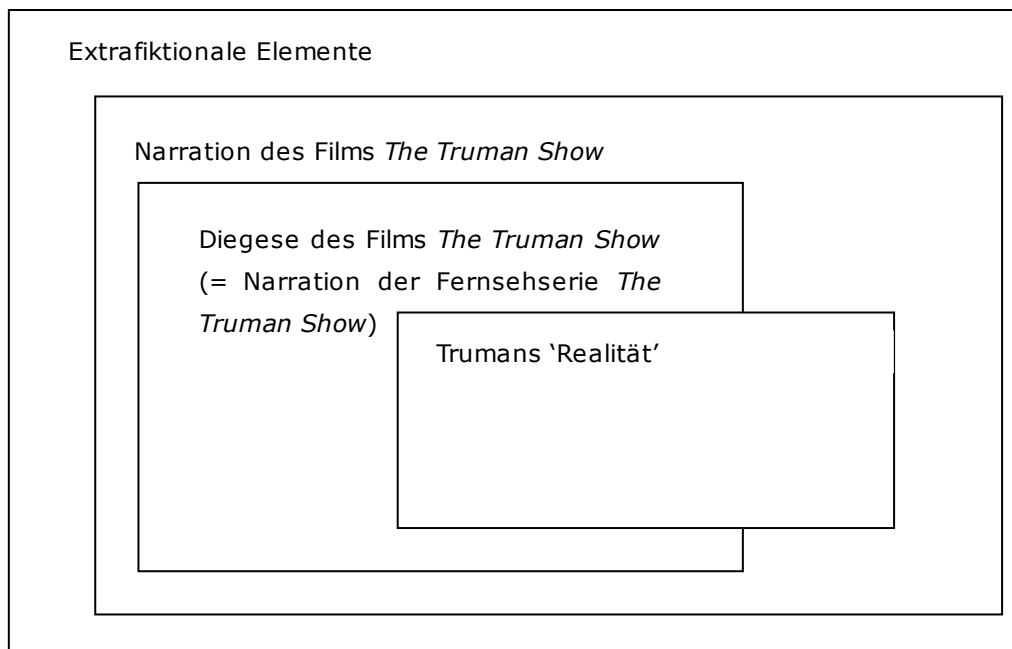
Struktur eines 'normalen' narrativen Films



Struktur eines Films mit eingebetteter Erzählung

In *THE TRUMAN SHOW* ist das Verhältnis der Fiktionalitätsebenen jedoch komplizierter: Die Geschichte dreht sich ja gerade um Trumans Versuch, aus der Fiktion auszubrechen, in die ihn die Macher der 'TRUMAN SHOW' (das heißt, der fiktionalen Fernsehserie) eingeschlossen haben. Abgesehen von Truman wissen alle anderen Protagonisten der eingebetteten Erzählung – der Fernsehserie 'THE TRUMAN SHOW' – um ihre Fiktionalität, was heißt, dass sie eigentlich auf der umschließenden Ebene der Diegese des Films *THE TRUMAN SHOW* operieren, der Ebene, auf der sich auch der Produzent und *Spiritus rector* der Serie, Christof, und das übrige Produktionspersonal der Serie befinden; und der Film weist auf dieses Wissen um die Fiktionalität der Fiktion immer wieder hin.

Und natürlich ist auch Truman selbst nicht wirklich auf einer anderen Fiktionalitätsebene angesiedelt als die anderen Protagonisten der Fernsehserie: Er ist ja kein fiktionaler Charakter, nicht das Produkt auktorialer Erfindung, sondern ist ganz authentisch er selbst. Der Film zeigt den Lernprozess Christofs, der begreifen muss, dass er nicht der Gott seiner kleinen Reality-TV-Welt und Truman nicht sein Geschöpf ist, auch wenn er sich bis zum beinahe bitteren Ende gegen diese Einsicht sperrt, und er zeigt den Lernprozess Trumans, der begreifen muss, dass das, was er für die Welt hielt, nur eine Fiktion ist und dass er die wirkliche Welt noch gar nicht gesehen hat (auch wenn das kein Grund zu großen Hoffnungen sein sollte: „Possibly TV isn't much of a role model, but then have you seen real life these days?“, wie eine der Figuren in Michael Marshall Smiths Roman *Spare* sagt [1998, 60]).



Struktur von *THE TRUMAN SHOW*

Der Film macht diese unsaubere, auseinander brechende Schachtelung von Fiktionalitätsebenen¹ von Anfang an auf verschiedene Weisen deutlich, und die erste ist der Titel selbst: THE TRUMAN SHOW ist der Titel der Fernsehserie, von der der Film handelt, und der Titel des Films, den wir im Kino sehen, und das Publikum, das Trumans Leben und Trumans Entdeckung der Falschheit dieses Lebens verfolgt, ist sowohl das Publikum der Fernsehserie wie das Publikum im Kino. Für den Fall, dass wir diese Doppelung übersehen, wird sie schon im Vorspann verdeutlicht: Was wir erwarten, ist der Vorspann des Films THE TRUMAN SHOW, was wir sehen, ist der Vorspann der Fernsehserie 'THE TRUMAN SHOW', „created by Christof“, und spätestens an diesem Punkt sollte auch der Unaufmerksame begriffen haben, dass wir es nicht mit der Vorspannsequenz des Films zu tun haben.² Normalerweise besorgt einen Vorspannsequenz den Übergang von der außerfilmischen Realität zum Innenraum der Diegese, und dieser Prozess beginnt meist mit dem Eingeständnis der Fiktionalität des ganzen Unternehmens (durch Firmennamen und -logos und gegebenenfalls auch musikalische Jingles), bevor der Vorspann uns langsam in die Fiktion hineinzieht. THE TRUMAN SHOW hat einen Vorspann, aber er dient nicht wirklich dazu, den Zuschauer über die Schwelle der Als-Ob-Realität zu ziehen, sondern täuscht dies nur vor und wirft uns mitten hinein in die Fiktion. Das offene Eingeständnis von Fiktionalität, das eine klassische Vorspannsequenz liefert, wird hier umgangen; paradoxerweise lenkt aber gerade das die Aufmerksamkeit nur um so mehr auf die Fiktionalität des Leinwandgeschehens: Eine auktoriale Instanz, die ihre Präsenz verschleiert, muss etwas Besonderes im Schilde führen. Irgendetwas stimmt nicht: Es scheint keinen Raum außerhalb der Diegese des Films zu geben, und das macht uns misstrauisch; und in der Tat erweist sich diese Weigerung, die narrative Struktur des Films offenzulegen, als Teil einer Strategie narrativer Ambiguität.

Die Musik, die wir dazu hören (Burkhard Dallwitz' *It's a Life*), passt: Ein generischer, repetitiver Cue mit Klavier, Synthesizer und Perkussion – Fastfood-Musik, angemessen für eine Fernsehserie, aber schwerlich das Richtige für einen aufwändigen Hollywood-Film. Das wird sich bestätigen, wenn wir später sehen, wie die Musik zur laufenden Sendung in Echtzeit im Studio gemacht wird. In der wirklichen Welt hätte die oft wiederholte Eröffnungsmusik einer weltweiten erfolgreichen Fernsehserie natürlich größeren musikalischen Aufwand erlaubt; mit der klischierten TV-Musik unterstreicht der Film hier deutlich den narrativen Trick des intradiegetischen Vorspanns.

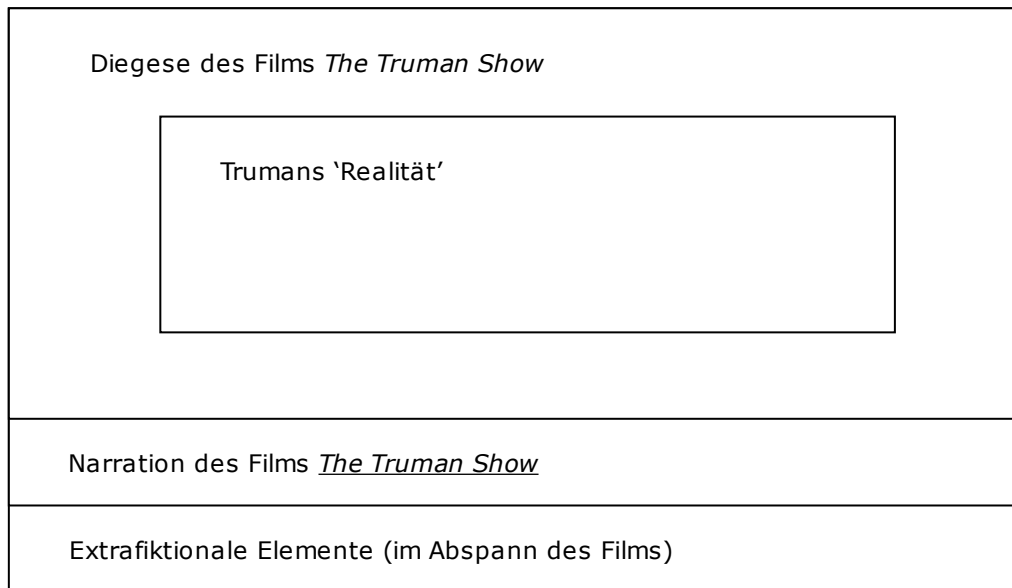
¹ Eine Unsauberkeit, die man mit Gérard Genette als eine 'Metalepse' verstehen kann; siehe dazu den TRUMAN SHOW-Beitrag von Claus Tieber.

² Dass Christof, Trumans geistiger Vater und Antagonist, nur diesen einen Namen hat, mag verschiedene Gründe haben:

- Es fällt auf und lenkt darum unsere Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass wir keinen normalen Filmvorspann sehen.

- Es betont seinen quasi-mythischen Status als Schöpferfigur: Gott braucht keinen Vornamen. Es ist schwerlich ein Zufall, dass er 'Christof' heißt: Das 'Christ-' trägt die religiöse Allegorie in den Vordergrund, verleiht ihr aber auch eine intrikate Ironie: 'Christoph(erus)' ist wortwörtlich der 'Christus-Träger', und im Verlauf des Films wandelt sich Christof vom gottgleichen Herren von Trumans Geschick zu einem, wenn auch unwillentlichen, Instrument von Trumans Transzendenz, seiner Befreiung von Gefangenschaft und Ignoranz. (Platos Höhlengleichnis ist ein weiterer Hallraum des Films.)

- Ein dritter Aspekt des Namens mag sein vage europäischer Klang sein, besonders angesichts des kapriziösen abschließenden 'f', das zusammen mit seinem Barrett Christof wie die Pop-Version eines französischen Philosophen erscheinen lässt – eine Art Anti-Baudrillard, der seinen Frieden mit den Simulakren gemacht hat.



Struktur des Films THE TRUMAN SHOW, wie sie sich in der Vorspannsequenz darstellt

Eine Anmerkung zur Musik in THE TRUMAN SHOW im Allgemeinen: Sie stammt aus unterschiedlichen realweltlichen Quellen – es gibt Fetzen von Mozart und Chopin, es gibt für den Film geschriebene Musik des australischen Komponisten Burkhard Dallwitz, es gibt ein Stück des polnischen Komponisten Wojciech Kilar, und es werden mehrere Stücke von Philip Glass verwendet, die Regisseur Peter Weir kannte und mochte und die so etwas wie das Rückgrat der musikalischen Struktur des Filmes bilden. In meiner Analyse werde ich nicht viel darüber sagen, welches Stück aus welcher Quelle stammt und welche Signifikanz das haben mag.³ Die Frage ist legitim, aber es ist eine, die ich für den Zweck des vorliegenden Textes eher hintanstellen möchte, weil es hier um den Film als Text geht und um die Musik als Funktion dieses Textes. Darum sollen Fragen zur Genese des Texts weitgehend ignoriert bleiben.

Dass die fiktionalen Ebenen in THE TRUMAN SHOW nicht sauber ineinandergeschachtelt sind, heißt natürlich nicht, dass solche Schachtelung nicht dennoch ein Schlüsselaspekt der Konstruktion des Films wäre. In der Szene, in der Truman seinen 'Vater' wiedertrifft, führt der Film in aller Deutlichkeit vor, wie das funktioniert: Die erste Andeutung wird gegeben, wenn das Bild vom Gespräch zwischen Truman und seinem Freund Marlon auf der Brücke (beginnend bei 0:53:07) durch einen Schnitt auf das Fernsehstudio umblendet, während sich die Musik, die wir zum Gespräch hören (und von der wir nicht wissen, ob nur wir sie hören oder auch die Zuschauer der Fernsehserie 'THE TRUMAN SHOW'), jedoch fortsetzt. Das allein könnte einfach ein Stück musikalisches 'continuity editing' sein mit der Musik als durchlaufender Schicht, die die Sequenz über die Schnitte hinweg zusammenhält. Die Musik setzt sich zum Rückschnitt auf die Begegnung mit dem Vater

³ Wenn einzelne Cues aus der Musik erwähnt werden, so nimmt dies Bezug auf die Soundtrack-CD *The Truman Show*, Milan/WEA 7313835850-2, veröffentlicht 1999.

aber fort⁴, bleibt auch beim Umschnitt auf die Kneipe erhalten, in der die Sendung läuft – und immer noch sind wir uns nicht sicher, ob die Musik Teil der Fernsehserie oder nondiegetisch auf der Ebene des Films *THE TRUMAN SHOW* lokalisiert ist. Dann aber kehren wir wieder zurück ins Studio, Christof fordert: „Fade up music!“ – und das Bild zeigt uns Studiomusiker und Toningenieure beim Drücken auf die musikalische Tränendrüse. Endlich ist die Musik klar der Ebene der Fernsehserie zugeordnet, und die theatralisch inszenierte ‘Enthüllung’ dieser diegetischen Realität der Musik macht das überdeutlich klar – so überdeutlich in der Tat, als solle dem Zuschauer wiederum der Verdacht nahegelegt werden, dass die musikalische Sache so einfach nicht ist.

Aber auch ohne solch drastische Dekonstruktion der Macht der Fernsehmusik zeigen andere Szenen, dass ihre Musik auf der Ebene der Fernsehserie lokalisiert ist und nicht auf der des Films. Ein gutes Beispiel für eine subtilere Methode der Zuordnung ist die Szene, in der Truman sich an den ‘Tod’ seines ‘Vaters’ auf dem Segelboot ‘erinnert’ – aber er erinnert sich in den oval eingerahmten Bildern, die eine spezielle Kamera der Fernsehserie ‘*THE TRUMAN SHOW*’ andeuten, was verdeutlicht, dass die Bilder nicht metadiegetisch in seinem Kopf, sondern Einblendungen in die Serie sind – Bilder, die die Zuschauer vor den Fernsehbildschirmen ebenso sehen wie wir im Kino, was uns vermuten lässt, dass sie auch die daruntergelegte Musik hören (Burkhard Dallwitz’ *Flashback*). Möglicherweise denkt Truman am Strand an etwas ganz anderes, als die Fernsehserie ihren Zuschauern weiszumachen sucht (zum Beispiel, dass er weg will aus Seahaven). Die desillusionierende Kalkuliertheit der Szene (einschließlich Zeitlupenbildern mit tropfenden Pianofiguren in Moll darunter) macht es höchst unwahrscheinlich, dass wir die Musik als nondiegetisch auf der Filmebene verstehen; sie ist als nondiegetische Musik auf der Ebene der Fernsehserie inszeniert, als weiteres Beispiel der perfiden Manipulationsstrategie, der sie unterliegt.

So weit, so (relativ) geradlinig. Aber in anderen Szenen funktioniert der Versuch, die Musik eindeutig einer der Fiktionalitätsebenen zuzuordnen, nicht ganz so glatt, sondern produziert Fragen und Ambiguitäten. Der zweite Teil meines Textes wird versuchen, solche Ambiguitäten zu demonstrieren, in drei Gruppen von Beispielen, die zunehmend uneindeutiger werden.

Präexistente Musik und die musikalische Welt von Seahaven

Das erste Beispiel legt nahe, dass wir die Musik als Teil der ‘Realität’ des Lebens in Seahaven verstehen – die innere Ebene der geschachtelten fiktionalen Welten. Truman fährt zur Arbeit (0:03:40ff), wir hören Mozarts *Rondo alla turca* aus der Klaviersonate KV 331. Die Stimme des Sprechers der Radiosendung, die Truman hört, lässt uns annehmen, dass die Musik aus seinem Autoradio kommt. Aber wenn die Musik

⁴ Die Musik setzt sich fort in der Logik des Films, nicht ihrem realweltlichen Ursprung nach: Da wird in dem Moment, in dem Truman aufsteht und sich nach seinem Vater umdreht, Musik aus Philip Glass’ Score zu *Anima Mundi* durch Musik von Burkhard Dallwitz ersetzt. Dieser Wechsel affiziert jedoch nicht die Lokalisierung der Musik in der Erzählstruktur der Szene.

beginnt, wechselt die Einstellung von einer Nahansicht Trumans im Auto zu einer Halbtotale, die sein Auto bei der Fahrt durch den Ort zeigt, und die Musik wird zur Untermalung zuerst dieser Fahrt und schließlich sogar von Trumans (Fuß-)Weg durch den Ort, seinem Gespräch mit dem Zeitungsverkäufer usw. genutzt. Woher kommt die Musik, bzw.: Wer kann sie hören? Nimmt die Narration der Fernsehserie die Musik, die aus Trumans Radio kommt, auf, und verwendet sie als Underscore für den Rest seines Wegs zur Arbeit? Der ovale Bildrahmen (0:04:26) als Artefakt einer der versteckten Kameras, die Trumans Weg verfolgen, macht wiederum deutlich, dass wir das sehen, was auch die Zuschauer der Fernsehserie sehen, was uns wie beim Wiedersehen mit dem 'Vater' vermuten lässt, dass die Verschiebung in der narrativen Position der Musik – von diegetischer zu nondiegetischer Musik in Bezug auf die Welt von Seahaven – Teil der narrativen Strategie der Serie ist, die uns hier, kurz nach Anfang des Films, exemplarisch vorgeführt wird.⁵

Eine weitere Szene ca. zehn Filmminuten später spitzt die Sache zu: Wieder ist Truman auf dem Weg zur Arbeit (0:13:50ff), und wieder ist die Morgenmusik das *Rondo alla turca*, aber es ist sehr unwahrscheinlich, dass sie schon wieder aus Trumans Radio kommt – selbst Truman, gründlich an die Repetitivität seines Lebens gewöhnt und zumeist enthusiastisch daran beteiligt, würde Verdacht geschöpft haben. Ohnehin beginnt die Musik, während wir eine von hoch oben in der Kuppel gefilmte Totale von Seahaven sehen, und setzt sich fort, wenn Truman sein Auto bereits verlassen hat und am Zeitungsstand angekommen ist. Nun sind wir eher geneigt, anzunehmen, dass es sich beim *Rondo alla turca* um die gewöhnliche nondiegetische Morgenmusik der Serie handelt und dass die erste Szene mit dem Stück entweder eine Ausnahme war (sehr gelegentlich kann die Standard-Morgenmusik in das Programm für Trumans Autoradio eingebaut werden), oder dass das *Rondo*, das wir in der ersten Szene hören, der Musik, die tatsächlich aus Trumans Radio kommt (und die wir in dieser Lesart gar nicht hören würden), überblendet ist, um den Zuschauern der Serie ihre gewohnte Morgenmusik zu bieten.

Zusammen liefern die beiden Szenen eine milde Form von narrativer Ambiguität: Die einfachste Erklärung wäre, dass die Macher der Fernsehserie sowohl die diegetische Musik im Radio wie die nondiegetische Musik der Serie bestimmen und hier das gleiche Stück für beide verwenden. Aber die Erklärung benötigt eine Ergänzung, wenn das gleiche Stück wiederholt als Morgenmusik verwendet wird. Nun haben wir zwei Erklärungsmöglichkeiten:

1. Einen unwahrscheinlichen Zufall: Wir sind just Zeugen der diegetischen Verwendung eines Stücks geworden, das zum nondiegetischen Standardmusikprogramm der Serie gehört.

⁵ Es handelt sich gewissermaßen um die diegetische Variante eines 'impliziten Autors': ein narratologisches Konstrukt, das eine narrative Instanz beschreibt, die nicht nur die Mittel der Präsentation einer vermeintlich vorgegebenen Geschichte kontrolliert – wie es ein Erzähler tut –, sondern auch die Fakten der Geschichte selbst. Die Macher der Fernsehserie 'The Truman Show' wählen sowohl die diegetische Musik der Serie (also die Musik, die Truman und die Schauspieler um ihn herum in Seahaven hören zu können scheinen) als auch die nondiegetische Musik (also die Musik, die nur die Hörer vor den Fernsehschirmen – und wir im Kino – hören können). Im Falle des *Rondo alla turca* scheinen die Macher ein Stück für die diegetische Ebene ausgewählt zu haben, das auch als nondiegetische Musik Dienst tut. (Und natürlich haben die Macher des Films *THE TRUMAN SHOW* dazu ein Stück gewählt, das so maßlos bekannt, so trivial geworden ist, dass es die Dekonstruktion von Medienmanipulation und –simulation unterstreicht, die der Film betreibt.)

2. Einen weiteren Fall medialer Manipulation: Die Serie legt über die diegetische Musik im Radio ihre Standard-Morgenmusik, weil das die Musik ist, die das Publikum an den Bildschirmen erwartet. Was Truman tatsächlich im Radio hört, erfahren wir nicht.

Nondiegetische Musik und die Frage nach der Fiktionalitätsebene

Eine Reihe weiterer Szenen verwendet Musik, die stilistisch mehr oder weniger zu dem Muster passt, das die Vorspannsequenz etabliert hat, das aber in Situationen, die es unwahrscheinlich erscheinen lassen, dass die Macher der Fernsehserie 'THE TRUMAN SHOW' sie an diesen Stellen und auf diese Weise verwendet haben würden: In allen diesen Szenen reagiert die Musik auf Augenblicke von Zweifel oder Einsicht in Trumans Kopf – er erkennt, dass irgendetwas nicht stimmt, und es ist kaum anzunehmen, dass die Macher der Serie wollen würden, dass die Musik auf diese Momente so emphatisch reagiert, wie sie es tut. Die Frage ist, wie weit wir es plausibel finden, anzunehmen, dass die implizite Quelle der Musik in diesen Szenen die Produktion der Fernsehserie ist, die auf Entwicklungen in Trumans Verhalten reagiert, und von welchem Punkt an das unplausibel wird, von welchem Punkt an wir annehmen, dass die Quelle der Musik die Narration des Films THE TRUMAN SHOW ist, die Trumans graduellen Erkenntnisprozess mit passenden musikalischen Gesten unterstreicht.

Truman hat Zweifel an der Aufrichtigkeit seiner Frau bekommen und entschließt sich, sie auf dem Weg zu ihrer angeblichen Arbeit im Krankenhaus mit dem Fahrrad zu verfolgen (0:38:35ff). Die dynamische Spannungsmusik, die wir dazu hören (*The Beginning* aus Glass' *Anima Mundi*), passt gut zu einer Verfolgungsjagd, aber woher kommt sie? Ist es sinnvoll, anzunehmen, dass die Macher der Fernsehserie Trumans Zweifel aufnehmen und zu einem Teil der Show machen, zu einem Zeitpunkt, zu dem sie ansonsten alles zu tun scheinen, ihn am Ausagieren seiner aufkeimenden Zweifel zu hindern? Oder verorten wir die Verfolgungsmusik auf der Ebene des Films? Die Bilder zeigen durch die Verwendung der ovalen Rahmung, die wir schon kennen, dass die Fernsehserie Trumans Verfolgung mit ihren Kameras verfolgt, was die Vermutung plausibel scheinen lässt, dass sie auch die Musik hinzusetzt; aber dieses Mitgehen der Serie mit Trumans Zweifeln ist gleichwohl unwahrscheinlich oder würde implizieren, dass schon zu diesem Zeitpunkt Trumans Ausbruchsversuch aus dem Gefängnis der Fiktion zum größten Triumph der Reality-TV-Idee zu werden verspricht.

Nach dem schon erwähnten Fehler mit dem Autoradio, das statt des gewöhnlichen Programms die Durchsagen aus dem Fernsehstudio in Trumans Auto einspielt, kommt aus dem Radio beruhigende pseudo-klassische Musik, die offenkundig verwendet wird, um den Fehler zu überspielen, und die verstummt, wenn Truman das Radio ausschaltet, was sie klar als diegetische Musik auf der Ebene der Serie identifiziert

(0:29:05ff). Die Musik, die unmittelbar im Anschluss einsetzt, begleitet Trumans durch den Radiofehler ausgelöste Zweifel über die Authentizität der Welt um ihn herum. Die repetitive, flächige Musik (aus Philip Glass' Musik zu POWAQQATSI) fügt sich in den stilistischen Rahmen der Serienmusik, unterstreicht aber allein durch ihre Präsenz, dass in Truman etwas gärt: Anzunehmen, dass die Produktion der Serie Trumans Zweifel durch rasch eingespielte beruhigende diegetische Musik zu zerstreuen sucht, dann aber mit nondiegetischer Musik diese Zweifel für das Fernsehpublikum unterstreicht, erfordert einen mentalen Spagat; wiederum wäre die Annahme einer kalkulierten medialen Manipulationsstrategie, die Trumans Zweifel zum Teil der Show macht, die einzige, wenn auch etwas an den Haaren herbeigezogene Erklärung. Einfacher wäre es, die Musik nun eher auf der Ebene des Films anzusiedeln – hier macht es eminent viel Sinn, Trumans wachsende Zweifel zu betonen. Es stellt sich aber die Frage, was es bedeutet, dass der Film zu diesem Zweck Musik benutzt, die stilistisch ebensogut von der Fernsehserie verwendet werden könnte, die er ironisch aufs Korn nimmt. Diese Spannung verstärkt sich, wenn die Musik nach einer kurzen Pause (in der Truman auf einer Bank gesessen hat) wieder einsetzt, aber nun präzise mit den Bewegungen seiner Allmachtsphantasie synchronisiert ist (die Musik stoppt genau, wenn seine Handbewegung einen LKW 'stoppt'). Nun müssen wir entweder annehmen, dass die Musik das Ergebnis einer äußerst raschen – und in der Tat vorausschauenden – musikalischen Reaktion im Fernsehstudio oder aber endgültig auf der Ebene des Films angekommen ist, der seinerseits ein bisschen Mickey-Mousing betreibt.

Das gleiche Problem tritt schon eher im Film auf, wenn Truman auf der Straße den Schauspieler erkennt (0:14:20ff), der seinen Vater gespielt hat (d.h. der für ihn sein Vater ist), wenn die Autoritäten den Mann in einer sekundenschnellen Reaktion wegzerren und danach alle Figuren der Serienrealität Truman an seiner Verfolgung zu hindern versuchen – während die Musik die Verfolgung mit einem perkussiven Cue so deutlich hervorhebt, dass es schwer vorstellbar scheint, die Macher der TV-Serie dafür verantwortlich zu machen. Stilistisch aber passt der Cue wiederum glatt in den Rahmen der Musik, die eindeutig auf der Ebene der Fernsehserie zu lokalisieren ist.

Das gilt auch, aber noch deutlicher, wenn Truman bei seinem Versuch, Seahaven mit dem Auto zu verlassen (0:49:55ff), an jeder Ecke gebremst und umgelenkt wird, weil er nirgendwo hin kann, ohne an die Grenzen seiner Welt zu stoßen, und die Produktion der Serie ihn daran hindern muss, in die Nähe dieser Grenze zu kommen. Einer der Schauspieler an der Sperre vor dem 'Kernkraftwerk', das einen 'Störfall' hat, macht einen Fehler und grüßt Truman mit seinem Namen, auch wenn er ihn innerhalb der Fiktion nicht kennen kann. Wiederum unterstreicht die Musik (Burkhard Dallwitz' *Underground*) den Schock des Moments und die Spannung von Trumans folgendem Versuch, die Sperre zu Fuß zu durchbrechen, was plausibel ist, wenn wir sie auf Filmebene verorten, aber unwahrscheinlich, wenn wir sie dem nondiegetischen Soundtrack der Serie zuordnen. Stilistisch aber passt sie wiederum in den Serienrahmen.

Musik auf der Ebene des Films (oder doch nicht?)

Es gibt eine Reihe weiterer Beispiele, die sinnvollerweise auf der Ebene des Films zu lokalisieren sind, deren Musik wir jedoch schon vorher gehört haben, mit jeweils ganz unterschiedlichen Auswirkungen auf die Eindeutigkeit ihrer Verortung.

Truman hat es geschafft, dem allsehenden Auge der Fernsehkameras zu entkommen, und Christof entschließt sich, zum ersten Mal in der Geschichte der Serie die Ausstrahlung zu unterbrechen, um nach Truman suchen zu lassen, ohne den der Serie ihr *raison d'être* fehlt (1:15:00ff). Zur Suche des ganzen Teams der Serie hören wir eine reduzierte Version der Musik, die Trumans Zweifel nach dem Autoradiofehler begleitet hatte. Dort war ihre Lokalisierung nicht ganz klar, auch wenn sich die Waage funktional zugunsten des Films neigte. Nun ist die Serie nicht auf Sendung, was die Musik eindeutig der Ebene des Films zuweist. Können wir annehmen, dass diese Eindeutigkeit auf die vorhergehende Verwendung der Musik zurückwirkt?

Truman und sein Team starren auf die Kameras im Studio, um Truman zu entdecken, der sich offensichtlich auf der Flucht befindet (1:18:20ff). Schließlich sieht Christof (und wir sehen mit ihm) Truman in einem Segelboot, und Christof gibt die Anweisung, die Ausstrahlung wieder zu starten – offensichtlich hat er sich endgültig entschieden, aus Trumans Fluchtversuch einen Teil der Show zu machen (konsequenterweise in dem Moment, in dem Truman wieder vom Kameraauge eingefangen ist – der unsichtbare Truman ist fürs Fernsehen unbrauchbar, seine Sichtbarkeit ist wichtiger als die Tatsache, ob die Fiktion der Realität seiner Welt ungebrochen bleibt oder nicht). Die Musik beginnt jedoch genau in dem Moment, in dem wir den kleinen Studiomonitor sehen, der das Segelboot zeigt, mit dem Truman zu fliehen versucht, und einen kurzen Moment, *bevor* Christof die Anweisung gibt: „Resume transmission!“ Das würde heißen, dass es sich nicht um die Musik der Fernsehserie handeln kann. Spielt die Musik also auf der Ebene des Films? Aber der Cue basiert auf dem gleichen Motiv wie die Musik, die für Trumans Wiedersehen mit seinem ‘Vater’ verwendet wurde, wo ihre Verortung auf Serienebene durch den ‘reveal’ im Studio geklärt worden war. Hat der Film nun die Musik der Serie übernommen und benutzt sie für seine eigenen Zwecke – in diesem Falle den Kulminationspunkt einer anderen Vater–Sohn–Geschichte?

Die Musik, die Trumans Flucht begleitet (Burkhard Dallwitz’ *Raising the Sail*), endet abrupt und mitten in der Phrase, wenn das Boot mit der Wand der Kuppel kollidiert, in die seine Existenz eingeschlossen ist (1:25:40ff), aber wir wissen nicht mehr, wie wir diesen Moment verstehen sollen: Ist die Musik nondiegetisch auf Ebene der Serie, die inzwischen ihren Frieden mit dem Fluchtversuch der Titelfigur gemacht hat und versucht, das Letzte an Schock und Drama selbst noch aus diesem Moment herauszupressen? Oder ist sie nondiegetisch auf der Ebene des Films, der den Schock des Crashes für uns

Kinozuschauer eindrücklich machen will? Und spielt die Unterscheidung zu diesem Zeitpunkt noch eine große Rolle?

Scheint diese Reihe aufeinander folgender Szenen die Musik mehr und mehr von der TV-Serie zum Film hin verschoben zu haben, wenden sich die Dinge ganz am Ende des Films noch einmal, und wir sind wieder bei den musikalischen Strategien Christofs und seiner Mitarbeiter: Wenn Truman den Rand der Kuppel erreicht und schließlich berührt, beginnt *Father Kolbe's Preaching* von Wojciech Kilar, ein Stück, das mit seiner repetitiven Begleitung aus Blockakkorden und der einfachen, tonalen Melodie gut genug zum Ton der Musik des Films und/oder der Fernsehserie passt, in seiner naiven Schlichtheit und mit seiner Klavier/Streicher-Instrumentation aber auch ein wenig verschieden davon ist – Musik für die fürchterliche Epiphanie, die Truman erlebt. Aber die Kilar-Musik endet, wenn Christof Truman anherrscht, doch etwas zu sagen, er sei schließlich live im Fernsehen. Für den Moment, in dem er sich entschließt, den goldenen Käfig zu verlassen, und den darauf folgenden Jubel der Zuschauer vor den Fernsehschirmen sind wir wieder zurück bei der Synthesizer-Musik der Serie (hier in Gestalt eines Cues aus Philip Glass' Musik zu MISHIMA). Es ist nicht sofort deutlich, wie wir diese Musik verorten sollen, aber dann gibt der Studio-Chef die Anweisung, die Übertragung zu unterbrechen, und mit einem Knopfdruck stoppt abrupt auch die Musik und wird damit wiederum auf der Serienebene lokalisiert. Das ist jedoch mehr als ein weiteres Beispiel für das verwirrende Mäandern der Musik zwischen den unterschiedlichen Fiktionalitätsebenen des Films – es ist auch ein Moment, der uns unsere Annahmen über die Szenen überdenken lässt, in denen die Handlungslogik die Musik eher auf Filmebene platziert (s.o. den Satz von Beispielen unter *Nondiegetische Musik und die Frage nach der Fiktionalitätsebene*): Mehr oder minder alles, was wir gehört haben, war vielleicht Teil der musikalischen Strategie der Serie (oder hätte es zumindest sein können), die selbst den Moment ihres eigenen Untergangs noch mit triumphierender Musik untermalt, ein Untergang, der natürlich zugleich ihr größter Triumph als Reality-TV darstellt. Trumans Durchbruch zur Wirklichkeit ist ebenso Teil des Nexus totaler Unterhaltung wie alles andere in der Serie; und die Reaktionen der Zuschauer an den Fernsehapparaten, die wir im Film sehen, zeigen, dass zumindest sie dieser Totalität auf den Leim gehen.

Es ist dieser Aspekt, an dem die Frage nach der Logik der musikalischen Strategie des Films relevant wird. Offenkundig schwankt die Musik in schwer vorherzusagender und nicht wirklich konsistenter Weise zwischen verschiedenen Lokalisierungsmöglichkeiten in der narrativen Struktur. Man könnte es sich einfach machen und mit David Bordwell argumentieren, dass Filme nicht zur narrativen Konsequenz neigen, dass sie in promisker Weise alles nutzen, was ihnen hilft, eine Geschichte wirkungsvoll zu erzählen, und dass sie sich oft wenig darum scheren, ob das alles schlüssig zusammenpasst.⁶ So zutreffend das generell sein mag, so leicht kann es jedoch auch als Ausrede dienen, nicht mehr genau hinzuschauen und -zuhören und über weitergehende Erklärungsmöglichkeiten hinwegzugehen. Die Verwendung der Musik in *THE TRUMAN SHOW* mag keine konsistente Unterscheidung der Fiktionalitätsebenen leisten (so wenig, wie es die Bilder tun – die

⁶ Bordwell 2008, S. 121–133, besonders S. 126.

eingestreuten Andeutungen der Perspektiven der versteckten Fernsehkameras in der Show schließen sich auch nicht zusammen zu einer konsistenten Unterscheidung zwischen den Ebenen von Fernsehserie und Film) und nicht einmal eine klare Bewegung der Musik von der Ebene der Serie zu der des Films andeuten. Aber gerade der Zickzack-Kurs, den die Musik durch die narrative Landschaft des Films nimmt, und die Bereiche von Ambiguität, die sie dabei durchwandert, haben einen anderen Effekt: Sie blenden die musikalischen Strategien der fiktionalen Fernsehserie und des Films ineinander. Es ist ein Film *über* die perfiden Mechanismen medialer Manipulation, und es ist zugleich einer, der nicht klar macht, inwieweit sich seine eigenen Mittel von solcher Manipulation unterscheiden – und der dies, so würde ich argumentieren, ganz bewusst tut. Die Fernsehzuschauer, die der Film uns zeigt, sind in dieser Hinsicht ein Schlüsselement: Sie halten uns den Spiegel unseres eigenen Medienrezeptions- und -reaktionsverhaltens vor.

Noch einmal: Es gibt kein richtiges Leben im falschen. Fallen wir ebenso auf das falsche herein wie die Zuschauer und -hörer der 'TRUMAN SHOW', denen wir in THE TRUMAN SHOW zuschauen und zuhören?

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1980) *Gesammelte Schriften. 4: Minima moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bordwell, David (2008) *Poetics of Cinema*. New York/London: Routledge.
- Smith, Michael Marshall (1998) *Spare*. London: HarperCollins.

Empfohlene Zitierweise:

Guido Heldt: His master's voice: Musik und Fiktionalitätsebenen in THE TRUMAN SHOW.
In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4, 2010.
URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>
Datum des Zugriffs: 1.4.2010.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)
Copyright © by Guido Heldt. 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“.