

»Wir sind den Umständen nicht dankbar, die uns zu diesem Film herausforderten.« Zur zeitkritischen Kommentarfunktion der Musik in DAS MÄDCHEN ROSEMARIE (1958)

Anika Thorhauer (Kiel)

DAS MÄDCHEN ROSEMARIE (BRD 1958, Rolf Thiele)¹ behandelt die Geschichte der Prostituierten Rosemarie Nitribitt, die es durch Kundschaft aus den höchsten Kreisen der Frankfurter Geschäftswelt zu finanziellem Wohlstand bringt, jedoch durch Spionagetätigkeiten und Erpressungsversuche den Unmut ihrer Verehrer und Freier auf sich zieht und schließlich von einem unbekanntem Täter in ihrer Wohnung ermordet wird. Erzählt wird die Zeitspanne von Rosemaries Eintritt in die »bessere« Frankfurter Gesellschaft bis zu ihrer Ermordung. Die Idee des Films basiert auf dem realen und bis heute unaufgeklärten Fall der Rosemarie Nitribitt, die am 1. November 1957 ermordet in ihrer Wohnung aufgefunden wurde.² Wie der reale Mordfall wird auch das Filmprojekt von Regisseur Rolf Thiele und Autor Erich Kuby zum skandalträchtigen Medien- und Gesellschaftsereignis (vgl. Feldvoß 1989, 164–182). Neben den Protesten verschiedenster Institutionen und Unternehmen, die sittliche und imageschädigende Konsequenzen befürchten, erheben auch politische Instanzen moralische Einwände gegen einen Film, in dem die »Mißverhältnisse des Wirtschaftswunderlandes nach allen Richtungen hin augenfällig werden« (DER SPIEGEL 36/1958, 47). Mit der Nominierung für die Biennale in Venedig 1958 avanciert DAS MÄDCHEN ROSEMARIE endgültig zum

¹ Die folgenden filmographischen Angaben beziehen sich auf die DVD: DAS MÄDCHEN ROSEMARIE (2009 [1958]). Arthaus/Edition Deutscher Film/10.

² Ausführliche Informationen zum realen Mordfall Rosemarie Nitribitt finden sich beispielsweise bei Ulrich (2008, 40–49) und Pötzl (2006, 260–263).

Politikum. Versuche, ein Aufführungsverbot zu erwirken, misslingen, laut FSK-Beschluss muss jedoch eine gegen die Wiederbewaffnung der Bundeswehr gerichtete Szene verändert und ein den Realitätsbezug verschleiernder Vorspann eingefügt werden:

Wir sind den Umständen nicht dankbar, die uns zu diesem Film herausforderten. Sicherlich sind die Auswüchse unseres Wohlergehens Ausnahmen. Sie sollten dennoch nicht dazu verführen, den Kopf in den Sand zu stecken. Denn wir haben gar keinen Sand, sondern eine Demokratie.³

Zeit- und Gesellschaftskritik entfalten sich in DAS MÄDCHEN ROSEMARIE auch und insbesondere auf musikalischer Ebene, etwa durch Gesangseinlagen, die die Filmhandlung immer wieder kommentierend unterbrechen und den Film in die Tradition des politischen Kabarett stellen. Durchzogen von Allegorien, satirischen Elementen und karikierenden Anspielungen geht der Film mit vorherrschenden Werten, politischen und ökonomischen Verhältnissen sowie (doppel-)moralischen Vorstellungen ins Gericht – mitunter so gut »versteckt«, dass diese trotz aller Einwände und Eingriffe der FSK die »Zensur« passieren konnten.

Neben den musikalischen Auftritten verschiedener Figuren wird im Film auch immer wieder Musik extradiegetisch eingesetzt – hierbei handelt es sich stets um reine, stellenweise synthetisch erzeugte klingende⁴,

³ Zitiert nach Feldvoß (1989, 137); in der DVD-Fassung (2009) ist kein Vorspann enthalten. Bei den letzten beiden Sätzen handelt es sich laut Kuby um »eine Improvisation von Thiele, gedacht, die ganze Vorkritik ad absurdum zu führen – aber siehe da, eben dies ging (bei der Freiwilligen Selbstkontrolle) durch.« Zitiert nach DER SPIEGEL (38/1958, 59).

⁴ Zum besonderen Einsatz und Stellenwert der »abstract-sounding electronic sounds« in DAS MÄDCHEN ROSEMARIE vgl. Larson Powell (2013). Neben einer ausführlichen Behandlung der strukturellen und allegorischen Bedeutung der Filmmusik weist Powell darauf hin, dass die elektronischen Elemente nicht lediglich zur Illustration oder Parodie einer modernen industrialisierten Lebensweise eingesetzt werden, sondern vielmehr »for ironic distantiating than shock, to produce an aesthetic of dry impassivity or indifference, even coolness« (Powell 2013, 121).

Instrumentalmusik, die sich, je nach filmischer Situation, deutlich voneinander unterscheidet: In einigen Szenen, so zum Beispiel während des Vorspanns und unmittelbar vor der Ermordung Rosemaries, wird durch im Hintergrund leise eingespielte rhythmische Trommelschläge, langgezogene Töne sowie langsam ansteigende und fallende Klangfolgen eine bedrohliche Spannung erzeugt, durch die die Grundstimmung des Films unterschwellig festgelegt wird. Kontrastierend lässt in bestimmten Szenen, so etwa bei der gemeinsamen Autofahrt von Rosemarie und Konrad Hartog oder dem Aufeinandertreffen von Rosemarie und Alfons Fribert, das Zusammenspiel verschiedener Instrumente und abwechslungsreicher Melodien eine beschwingte und romantische Stimmung entstehen. Teilweise wird hierbei auf Melodien zurückgegriffen, die sich an anderer Stelle im Film intradiegetisch wiederfinden – die einzelnen Szenen werden so akustisch miteinander verbunden.⁵ Der Kontrast zwischen düster-bedrohlichen und fröhlich-romantischen Klängen verweist auf die immer wieder thematisierten und vielfältigen Dichotomien im Film – sei es in Bezug auf die Rolle Rosemaries als Geliebte und Prostituierte, als abhängiges Mädchen und selbständige Karrierefrau, als Täterin und Opfer, die Doppelmoral der Männer oder die gesellschaftlichen Unterschiede zwischen Arm und Reich im Wirtschaftswunderland.

Ein weiteres Merkmal der extradiegetischen Musik stellt die Vermischung mit Soundeffekten dar, die im Film immer wieder in Zusammenhang mit technischen Abläufen auftauchen: So werden vorbeifahrende Autos, die Bewegung der Drehtür und der auf- und abfahrenden Paternosteraufzüge im Palast-Hotel sowie die Maschinen in der Fabrik von Generaldirektor Bruster

⁵ Beispielsweise wird die Melodie des erst kurz vor Filmende in der *Rialto-Bar* gesungenen Liedes mit dem Refrain »Küssen, Küssen kann ich auch« bereits gespielt, als Rosemarie auf Fribert trifft.

mit markanten und wiederkehrenden Klangbildern versehen, die zwar in einem semantischen Zusammenhang mit den gezeigten Bildern stehen, durch den synthetisch und überzeichnet wirkenden Klang jedoch gleichzeitig eine irritierende Differenz zwischen Bild und Ton erzeugen.⁶ Extra- und intradiegetische Klänge fügen sich zu einer ganz eigenen Melodie der mechanischen Monotonie und Gleichförmigkeit zusammen, die eine bedrückende Ausweglosigkeit und das Feststecken gesellschaftlicher Geschehnisse in einer Endlosschleife symbolisiert. Ein Motiv, auf das auch Anfang und Ende des Films verweisen: In der Anfangssequenz wird Rosemarie vom Concierge des Palast-Hotels brüsk des Platzes verwiesen: »Sie dürfen nicht einmal vor dem Hotel warten« (0:00:34). Eine Sequenz, die sich am Ende des Films mit ihrer Nachfolgerin in der gleichen Art und Weise wiederholt.

Auf intradiegetischer Ebene finden sich mehrere Lieder von Rosemarie selbst und von der Bardame der Rialto-Bar, die neben dem Palast-Hotel einen immer wieder auftauchenden Schauplatz darstellt. Beide Frauen kommentieren in ihren Liedern wiederholt das filmische Geschehen. Bei einem Fest des Generaldirektors Bruster ist zeitgenössische Unterhaltungs- und Tanzmusik zu hören, die ebenfalls eine, wenn auch wortlose, Kommentarfunktion einnimmt.⁷ So wird beispielsweise Rosemaries, von der Gesellschaft unerwünschtes, Eintreffen auf dem Fest mit

⁶ Vgl. hierzu auch Hester Baer (2009, 243): »The taped, filtered, and electronically processed noises are aurally decoupled from their sources, but remain visually connected by the presence of the sources on screen.« Baer sieht hierin einen Distanz erzeugenden Effekt, der die Künstlichkeit des Gezeigten hervorhebt. Des Weiteren vermutet Baer in den bedrohlich wirkenden Klängen einen Verweis auf das von Überwachung und Beobachtung gekennzeichnete Klima des Kalten Krieges als Subtext des Filmes.

⁷ Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass die Musik von einer Live-Band am Rande der Tanzfläche gespielt wird.

spannungsgeladenen Tangoklängen begleitet. Während Rosemarie die Herren der Gesellschaft erpresserisch zum Tanz mit ihr zwingt, werden verschiedene Gesellschaftstänze gespielt. Die durch die Musik transportierte Heiterkeit steht auch hier im krassen Kontrast zur über der Gesamtsituation schwebenden bedrohlichen Atmosphäre und der offensichtlichen betrügerischen Doppelmoral.⁸

Besondere Bedeutung kommt im Film jedoch den satirischen Liedern zweier kleinkrimineller Sänger zu, die in Tradition von Moritat und Bänkelsang durch die Straßen ziehen und zunächst von Rosemarie, später von ihrer Nachfolgerin, begleitet werden. Die beiden Männer agieren hierbei als eine Art Zuhälter der beiden Frauen. Die Relevanz der Gesangseinlagen der beiden Sänger liegt darin, dass die Figuren durch ihre Musik einerseits selbst charakterisiert werden, andererseits aber auch eine *übergeordnete* Kommentarfunktion für den gesamten Film einnehmen.

Seinen ersten Auftritt hat das Gesangsduo noch während des Vorspanns, nachdem die Figur Rosemarie mit ihrem sozialen Status eingeführt und der Ort der Handlung, das Palast-Hotel und das urbane Frankfurt, dargestellt wurden. Mit einem langsamen Kameraschwenk wird eine marode Hauswand hinunter und in einen Hinterhof hinein gefilmt, in dem zwei Männer mit Ziehharmonika und Gitarre musizieren. Ist zunächst noch nur die Melodie zu hören, beginnen die Männer zu singen, kurz bevor sie aus einer Vogelperspektive im Bild zu sehen sind:

⁸ In einigen Szenen im Film bleibt offen, ob die Musik in der erzählten Welt erzeugt wird – die filmische Situation lässt jedoch vermuten, dass sich die Quelle der Musik in der innerfilmischen Welt befindet. So ist in den Szenen vor der Rialto-Bar, in der sich die Männer in weiblicher Begleitung amüsieren, leichte Unterhaltungsmusik zu hören – das unmoralische Geschehen in der Bar bleibt somit akustisch auch außerhalb dieses geschützten Raumes präsent.

Wie schön, dass es uns gut geht, gelobt sei unsere Zeit.
Wir sitzen wieder oben, durch unsere Tüchtigkeit. Als wir
am Boden lagen, da ham wir uns geschworen: Wir
kriegten alles wieder, was wir einmal verloren. Ja, die
Blüte unseres Wunders leuchtet hell im Neonlicht.
(0:01:59)

Ihren Blick richten die beiden nach oben in Richtung Kamera, sie adressieren ihren Gesang somit einerseits an die Zuschauer und andererseits an noch unbekannte Personen, die für die Zuschauer zwar nicht sichtbar sind, sich jedoch vermutlich im angrenzenden Haus hinter der Kamera befinden. Diese Vermutung wird nicht nur durch die Blickrichtung der Sänger, sondern auch durch den Text gespeist, der offensichtlich eine andere Perspektive als die der Sänger darstellt – denn sie sitzen nicht oben im Neonlicht, sondern befinden sich tief unten in einem Hinterhof. Neben der somit erfolgten Statuszuordnung der beiden Sänger sind die Zuschauer auch darüber informiert, dass es neben dem *Unten* auch ein *Oben* gibt – eine Opposition, die auch als Weiterführung der zuvor dargestellten Behandlung Rosemaries durch den Concierge lesbar ist und Rosemarie und ihre Zuhälter auf eine soziale Stufe stellt. Des Weiteren werden in den wenigen Zeilen bereits die Themen *Wirtschaftswunder* und *Kapitalismus* thematisiert, die auch in den später folgenden Texten der beiden Sänger immer wieder eine Rolle spielen und ein übergeordnetes Sujet des Films darstellen.

Wurde Rosemaries Profession vor dem Vorspann bereits durch den Platzverweis angedeutet, wird er durch das zweite Lied der zwei Sänger, das sie, nun gemeinsam mit Rosemarie, im Hinterhof singen, konkretisiert. Zudem wird ihre Funktion als Freier-Anwerber und Zuhälter Rosemaries offengelegt:

Dies Kind, meine Herren, das heißt Rosemarie. Sie schob
schon sehr früh ihren Rock übers Knie [...] wenn Du
lernen willst mein Lieber, komm und zahle, ich zeige Dir
dafür die Horizontale [...] (00:04:12)

Auch die Adressaten des Gesangs werden nun personifiziert – die einflussreichen Männer des Isoliermatten-Kartells tagen im Palast-Hotel und öffnen bei Rosemaries Auftritt das Fenster zum Hinterhof, der Generaldirektor Bruster wirft einen Zettel zwecks Verabredung mit Rosemarie herunter. In der Strophe »Ein Kind unserer Zeit, so wie Rosemarie, die versteht sehr, sehr viel von der Geometrie« (0:04:27) wird wiederum die unterschwellige Zeitkritik deutlich – Rosemarie ist *Produkt der Gesellschaft*. Eben diese Formulierung nutzt Fribergt zu einem späteren Zeitpunkt im Film, um Rosemarie drohend vor einer zu gewagten Provokation zu warnen. Rosemarie, mit ihrem Wunsch nach Reichtum und der Bereitschaft, sich dafür zu prostituieren, stellt keinen Einzelfall dar, sondern spiegelt vielmehr im Kleinen eine gesellschaftliche Entwicklung wider, in der Geld, Macht und das damit verbundene Ansehen wichtiger sind als Moral und Werte.

Während des Gesangs erfolgt ein mehrmaliger Wechsel der Kameraperspektive: Rosemarie wird abwechselnd aus der Vogelperspektive – aus Sicht der Männer am Fenster – und aus der Froschperspektive gefilmt. Ist es ein vorausdeutender Hinweis auf ihre finanzielle Abhängigkeit auf der einen und ihre zeitweilige Macht über die Männer auf der anderen Seite? Eine vorübergehende Macht, die sie einerseits durch die Besuche der Männer in ihrer Wohnung, andererseits aber auch durch das ausspionierte und auf Tonbändern festgehaltene Wissen über Firmeninterna erhält. Auch ihr vermeintlicher Aufstieg in der Gesellschaft, der mit ihrem steigenden finanziellen Wohlstand einhergeht, wird bereits angedeutet.

Ein weiterer musikalischer Auftritt der beiden Sänger, in dem erneut insbesondere die im Liedtext ausgedrückte Zeit- und Gesellschaftskritik im Vordergrund steht, findet statt, als Hartog für Rosemarie ein Appartement

ausstattet und die beiden Sänger spontan engagiert, um die Einrichtungsgegenstände tragen zu lassen. Im Gegensatz zu ihren anderen Auftritten wird der Gesang hier nicht mit den eigenen Instrumenten begleitet, sondern durch Musik aus einem Radio, das die Männer nach oben tragen. Zur Melodie des bekannten Königgrätzer Marsches singen die beiden, während sie die Treppen im Marschrhythmus empor steigen, die folgende erste Strophe:

Wir ham den Kanal, wir ham den Kanal, wir ham den
Kanal noch lange nicht voll, wir hams über Nacht zum
Wohlstand gebracht, wir spielen in Dur und nicht mehr in
Moll. Ein Koffergerät, ein Stabmixgerät, in jedem
Haushalt ein Fernsehgerät, Brillanten an der Hand,
Picasso an der Wand, Mein Kampf ham wir leider
verbrannt. (00:20:46)

Auf dem Treppenabsatz wird kurz pausiert, um ein Fernsehgerät anzuschließen. Wie bereits das Radio verweist auch der Fernseher selbstreflexiv auf die Rolle und Relevanz der Medien, die in den 1950er Jahren einen wachsenden Stellenwert einnehmen und bestimmte Gesellschaftsbilder propagieren. Bilder von festlichen Bällen, Damen in Pelzen und feudale Neubauten sind auf dem Fernschirmschirm zu sehen, Symbole der Dekadenz, entstanden durch Wirtschaftswunder und Kapitalismus, die eine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte verdrängt und eigene Wertvorstellungen hervorbringt. Weiter im Text heißt es:

Wir ham es geschafft, aus eigener Kraft und finden uns
selber famos. Und links noch kaputt und rechts noch
kaputt und liegt noch so manche Bombe im Schutt.
(00:22:15)

Gesungen wird diese Strophe auf der Straße, während zunächst die Stiefel vorbeimarschierender Soldaten in Großaufnahme und dann eine Bundeswehrparade mit jubelnden Zuschauern gezeigt werden, sodann die

beiden Sänger selbst auf eine Trümmerruine zumarschieren: ein klarer Verweis auf die umstrittene Wiederbewaffnung der Bundeswehr zu einer Zeit, in der die Kriegsschäden noch immer präsent waren.

Der Widerspruch, den die beiden Sänger selbst darstellen, wird in einer Szene deutlich, in der sie bildsprachlich eindeutig als Kriminelle präsentiert werden. Sie blicken aus ihrer Kellerwohnung durch vergitterte Fenster nach oben auf die Straße zu Rosemarie und singen folgende Textzeilen:

Fährst Du 'nen neuen Wagen, fahren wir im Geiste mit.
Und folgen Deinen Spuren, im gleichen Schritt und Tritt.
Wer heute noch zu Fuß geht, hat einen schweren Stand,
kommt leicht unter die Räder im Wirtschaftswunderland.
(00:52:51)

Ihr eigener Wunsch nach Wohlstand und der Teilhabe an Rosemaries neuen Errungenschaften wird hier formuliert und in den nächsten Textzeilen wiederum kritisch bedacht: »Ja, das Leben ist schon grausam, will nur Sattheit, Glück und Gold. Und die allerhöchsten Werte werden davon überrollt« (0:53:29). Während das Lied gesungen wird, fährt Rosemarie mit ihrem Wagen versehentlich einen jungen Studenten an, der die Zeitschrift *Der Wächter* verkauft und als moralisierend gesetzte Gegenfigur immer wieder im Film auftaucht. Seine Schriften fallen zu Boden und Rosemarie überrollt im wahrsten Sinne des Wortes die personifizierte Moral.

Die gewählten Textausschnitte aus den einzelnen Liedern zeigen, dass die beiden Sänger, die offensichtlich selbst gegen gängige Moralvorstellungen verstoßen und durchaus am Wirtschaftswunder teilhaben wollen, eine kritisch kommentierende Funktion einnehmen. Sie schlagen immer wieder den Bogen vom Fall Rosemarie zur Gesamtgesellschaft und klagen Erscheinungen der Zeit an. In jedem der beschriebenen musikalischen Auftritte werden Themen behandelt, die sich als Gesellschafts- und

Zeitkritik verstehen lassen: Seien es die besungenen Statusunterschiede in der Wirtschaftswundergesellschaft, die kapitalistischen und dekadenten Auswüchse, die zu Lasten von moralischem Handeln gehen, oder der mangelnde Umgang mit der unmittelbar zurückliegenden politischen Vergangenheit. Die Tatsache, dass zwei geldgierige kleinkriminelle Zuhälter eine solche Kritik äußern, macht diese auf den ersten Blick weniger greifbar, da sie in doppelter Hinsicht in ein satirisches Licht gerückt scheinen. Es ist jedoch gerade diese Art der Präsentation, die die gesellschaftliche Durchdringung der kritisierten Entwicklungen hervorhebt. So wie auch Rosemarie als kein Einzelfall, sondern als ein Produkt eben dieser Zeit dargestellt wird, so sind auch die beiden Sänger mit ihrem Handeln Produkt und Bestandteil der Gesellschaft. Eine Gesellschaft, darauf deutet auch die Wiederholung der Anfangsszene mit der »neuen Rosemarie« hin, die in ihrer eigenen Entwicklung gefangen ist, sich selbst reproduziert und der es an menschlichem Mitgefühl mangelt: So heißt es im Refrain des letzten Liedes der beiden Sänger, das sie im Hinterhof des Palast-Hotels nach Rosemaries Ermordung singen: »Keine Träne und kein Abschied« (1:32:20).

Literatur

- Baer, Hester (2009). Sound and Spectacle in the *Wirtschaftswunder*. The Critical Strategies of Rolf Thiele's *The Girl Rosemarie* (1958). In: ders.: *Dismantling the Dream Factory. Gender, German Cinema, and the Postwar Quest for a New Film Language*. New York, Oxford: Berghahn Books, S. 235–256.
- (1958a) Neu in Deutschland. Das Mädchen Rosemarie (Deutschland). In: *DER SPIEGEL*. Ausgabe 36/1958 vom 03.09.1958, S. 47. Online abgerufen unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41759099.html> (Stand: 04.02.2014).
- (1958b) Nitribitt. Die notwendige Klarheit. In: *DER SPIEGEL*. Ausgabe 38/1958 vom 17.09.1958. S. 58f. Online abgerufen unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41759138.html> (Stand: 04.02.2014).
- Feldvoß, Marli (1989) Wer hat Angst vor Rosemarie Nitribitt? Eine Chronik mit Mord, Sitte und Kunst aus den fünfziger Jahren. In: *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Hrsg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum, S. 164–182.
- Pötzl, Norbert F. (2006) Lüster und spießig. Der Mordfall Nitribitt und seine vertuschten Verbindungen ins Promi-Milieu. In: *Die 50er Jahre. Vom Trümmerland zum Wirtschaftswunder*. Hrsg. von Georg Bönisch und Klaus Wiegrefe. München: Deutsche Verlags-Anstalt/Hamburg: SPIEGEL-Buchverlag, S. 260–263.
- Powell, Larson (2013) Allegories of Management. Norbert Schultze's Soundtrack for *Das Mädchen Rosemarie*. In: ders.: *The Differentiation of Modernism. Postwar German Media Arts*. Rochester, New York: Camden House, S. 119–133.
- Ulrich, Bernd (2007) Rosemarie Nitribitt. In: *Skandale in Deutschland nach 1945*. Hrsg. von Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bonn: Kerber, S. 40–49.
- DVD: DAS MÄDCHEN ROSEMARIE (2009 [1958]). Arthaus/Edition Deutscher Film/10.

Empfohlene Zitierweise

Thorhauer, Anika: »Wir sind den Umständen nicht dankbar, die uns zu diesem Film herausforderten.« Zur zeitkritischen Kommentarfunktion der Musik in DAS MÄDCHEN ROSEMARIE. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11, 2014, S. 321–332.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB11/KB11-Thorhauer.pdf>

Datum des Zugriffs: 25.9.2014.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © für diesen Artikel by Anika Thorhauer.
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*.