



Gemeinsames Musizieren im Film:

Notizen zu einer dramaturgischen Elementarfunktion

Hans J. Wulff

Wo man singet, laß dich ruhig nieder
ohne Furcht, was man im Lande glaubt
wo man singet, wird kein Mensch beraubt
böse Menschen haben keine Lieder...¹

Gemeinsames Musizieren im Film

Das gemeinsame Musizieren ist sicher eine der wirksamsten Strategien, wie Kollektive sich anderen und sich selbst gegenüber darstellen. Gerade Gebrauchsmusik – Musik also, die nicht professionalisiert und so gegen das Publikum abgeschirmt ist – enthält eine fundamental performative Komponente, sei es, dass der Einzelne in die Hervorbringung der Musik (beim Singen von Liedern und Chorälen etwa) integriert ist, sei es, dass er eigene Aktivität zur Musik hervorbringt (beim Marschieren, beim Tanzen und dergleichen mehr). Die musikalische Situation ist gegen die musiklose Alltagswelt abgesetzt, sie öffnet einen eigenen sozialen Raum, sie schafft eine Folie für den Einzelnen, sich in das musikalische Geschehen einzubringen. Eine Extremform ist das gemeinsame Singen religiöser Gemeinden, die intentional, zeitlich und sogar motorisch aus dem Alltag herausgehoben ist.² Ein extremes Beispiel entstammt dem 1953 entstandenen *Titanic (Der Untergang der Titanic, USA 1953, Jean Negulesco)*, in dem am Ende der berühmte Choral *Nearer My God to Thee*

¹ Erste Strophe eines Liedes aus dem Zyklus ‚Die Gesänge‘ von Johann Gottfried Seume, 1804.

² Gerade darum sind die Gospelformen der religiösen Versammlung so signifikante Beispiele für die im musikalischen Vollzug entstehenden Gemeinschaften und für das Aufgehen des Einzelnen im kollektiven Vollzug – manche basieren darauf, dass es zu einer massiven auch motorisch ausgedrückten Teilnahme der Einzelnen kommt. Vgl. die umfangreiche Filmographie von Vernon (1999). Der soziale Funktionshorizont der Gospelmusik ist außerordentlich weit gespannt, reicht von den hier zentralen Effekten sozialer Kohäsion und Selbstreflexion über textuelle Funktionen wie das Moralisieren bis hin zu der Ansprache existentieller Affekte wie der Trauer oder der Bitte um Gnade. Wenn in der Schlusszene von *Mississippi Burning* (USA 1988, Alan Parker) sich die schwarze Gemeinde auf dem Friedhof trifft, auf dem vom Ku-Klux-Clan eine Kapelle angebrannt worden war, und gemeinsam ein Gospellied anstimmt, so bezieht sich dieses auf das fast verzweifelte Festhalten der Gemeinde an ihren religiösen Praktiken, auf den Protest gegen den offenen Rassismus des kleinen Südstaaten-Städtchens, aber auch auf die Öffnung der Geschichte, die der Film erzählt hatte, zu einer allgemeinen Anklage gegen die Unterdrückung elementarer Bürgerrechte. Ich werde dem besonderen Stoffkreis des Gospels im Film hier nicht nachgehen können, doch sei vermerkt, dass schon in der Anlage des Gesangs als eines gemeinschaftlichen Singens die sozialen Funktionen zentral gesetzt sind. Vgl. dazu auch Meier (1999), der die „ekklesiastische Bindungsfähigkeit“ der Gospelmusik auch im Film anspricht.

angestimmt wird. Man sieht aus leichter Aufsicht Gruppen von Singenden, einzelne Gesichter, die sich in das Unausweichliche schicken, die Augen zum Himmel erhoben. Nur eine weite Aufnahme aus einem der Rettungsboote zeigt in normaler Kamerahöhe das in der Ferne sinkende Schiff; und ein Bild zeigt (als subjektive Aufnahme) die englische Flagge, die im Wind flattert. Es ist klar, dass wir es hier mit einem Gebet und mit einer religiösen Not-Gemeinde zu tun haben, die sich im gemeinsamen Gesang vereinigt. Die Adressaten des Liedes sind – neben dem im Titel genannten Gott – die Singenden selbst, die sich Mut machen, und einen letzten fatalen Trost einholen, sich somit aber auch eine letzte Selbstvergewisserung verschaffen. Mag die subjektive Funktion des Singens der Versuch sein, Angst unter Kontrolle zu bekommen, so ist doch der Kollektivierungseffekt nicht zu übersehen (und in der Inszenierung ja auch zentral).³

Diese erste Beobachtung lässt sich problemlos generalisieren: Die meisten sozialen Aggregate kennen auch den musikalischen Vollzug als Mittel, den Zusammenhalt der Gruppe auszudrücken und zugleich ihre Binnenkohäsion zu erhöhen. Das hängt damit zusammen, dass – viel stärker als der Gebrauch von Sprache – die gemeinschaftliche musikalische *performance* eine reflexive Seite hat, dass sich also die Akteure der Tatsache, dass sie an jener teilhaben, bewusst sind. Dieses Wissen setzt einen „Kollektivierungseffekt“ frei, der das Zugehörigkeitsgefühl des Einzelnen zur Gruppe im musikalischen Vollzug, aber auch darüber hinaus stärkt und verstetigt. Die Performance mag selbstgenügsam sein (wenn auf der Wanderung gesungen wird), sie mag Bezug nehmen auf konventionelles Zusammenmusizieren (wie in Posaunen- oder Gesangsvereinen), sie mag situationsdefinierend sein (wie bei Tanztees oder beim Adventssingen), sie mag integraler Teil von Veranstaltungen sein (wie bei Gottesdiensten, Schützenfesten oder Hochzeiten) – immer geht es darum, dass sich das performierende Kollektiv seines inneren Zusammenhangs rückversichert.

³ Den Hinweis auf die Bedeutung des Beispiels verdanke ich Albrecht Riethmüller. Der Choral *Nearer My God to Thee* ist außerordentlich eng mit der Titanic-Katastrophe verbunden; es ist angeblich der letzte Titel gewesen, den das Schiffsorchester vor dem Untergang spielte. Möglicherweise ist die Behauptung, die Band habe den Choral als letztes vor dem Untergang gespielt, erst im Rahmen der diversen Romantisierungen und Mythisierungen des Untergangs, die nach der Katastrophe entstanden, aufgebracht worden; vgl. dazu Heyer 1995, 106.

Neben Negulescos Verfilmung des Stoffes nutzen auch viele andere Adaptionen des Stoffes den Choral, realisieren aber ganz andere Aufführungen. In James Camerons *Titanic* (USA 1997) beginnt einer der Schiffsmusiker, die Melodie zu spielen, als die anderen Musiker ihre Flucht abbrechen, zu den Instrumenten greifen und den Choral als Streichquartett spielen; dazu sieht man einzelne Szenen des Abschieds, immer wieder unterbrochen von den chaotischen Versuchen der Passagiere, sich in Sicherheit zu bringen. Gerade der scharfe Kontrast zwischen der andächtigen Ruhe der Musik und der ihr korrespondierenden Gelassenheit mancher Einzelszenen zu dem atemlos, hektisch und chaotisch wirkenden Verhalten der meisten Passagiere zeigt, dass das Lied eine Gegenstimme bildet und als Manifestation des Sich-Fügens, der Aufgabe jedes Versuchs zu handeln, die Einsicht in die Hoffnungslosigkeit der Lage und die Handlungsunfähigkeit intoniert. Die überaus sichere Wirkung, die die Szene hat, hängt wohl essentiell damit zusammen, dass die Musik eine kulturelle Zusatzbedeutung mitführt, die den Horizont von Gläubigkeit und Kirche, von Gebet und Demut aufruft. Eine derartige, aus Wissen und Biographie gespeiste Bedeutung mag zugleich als ein plakatives Beispiel für die „sekundäre“ oder „konnotative Semantik“ der Musik dienen, zugleich ihre „szenische Indikativität“ unter Beweis stellen.

Auf die Darstellungen in anderen Verfilmungen der Katastrophe – etwa in *Titanic* (Deutschland 1943, Herbert Selpin) oder *A Night to Remember* (*Die letzte Nacht der Titanic*, Großbritannien 1958, Roy Ward Baker) – werde ich hier nicht eingehen. Vgl. zu der Choral-Titanic-Assoziation auch Kerr 1976 und Bevil 1999.

Gemeinsames Musizieren mag adressiert sein und sich an ein Publikum wenden; aber auch in diesen Fällen ist es selbstbezüglich – die Musizierenden adressieren sich auch dann selbst, wenn es Zuhörer und Zuschauer gibt.

Manchmal steht das Kollektiv im Konflikt – und gerade dann ist die Unterstreichung seines inneren Zusammenhalts und der Solidarität seiner Mitglieder mindestens ebenso wichtig wie ihre Darstellung nach außen. Wenn die Frauen in Herbert J. Bibermans bis heute berührendem Streikfilm *Salt of the Earth* (*Salz der Erde*, USA 1954) das später durch die Einspielung Joan Baez' weltweit bekannt gewordene Gewerkschaftslied *No nos moveran* (*We Shall not Be Moved*)⁴ anstimmen, dann wird es zu einem Element der scharfen Konfrontation der streikenden *miñeros* und ihrer Frauen und dem Verbund von Besitzern, Polizeikräften und Streikbrechern – ja, es hebt den letztlich politischen Konflikt auf eine symbolische Ebene. Es ist nicht allein der Text des Liedes, sondern ein zweites Moment, das für die Darstellungs- und Wirkungs-dramaturgie des Films wichtig ist: Wer mit anderen zusammen singt, erfährt sich im Singen als Teil eines Kollektivs. In der Gemeinsamkeit des Singens entsteht eine Rückversicherung des Individuellen im Gemeinsamen der performance. Der Text des Liedes, die Tatsache, dass die Frauen es zur Innen- wie Außendarstellung ihres Kollektivs nutzen, dass sie es den Gegnern des Konflikts trotzig entgegenhalten, vor allem aber die Entschiedenheit, mit der die Frauen es vortragen, bezeugen eine Mischung von Verzweiflung, Trotz und utopischer Energie, die auch dem Zuschauer eine klare Position nahelegt.

Nicht immer bleibt der Konflikt auch nach dem Singen des Liedes virulent. Andere Beispiele zeigen, dass es auch eine zweite Auffassung des gemeinsamen Musizierens gibt, die gerade die konfliktaufhebende Kraft der Musik dramatisiert. Von allgemeiner Bedeutung ist darum ein kleiner Wettstreit der Musikanten aus dem eigentlich belanglosen deutschen Heimatfilm *Am Brunnen vor dem Tore* (BRD 1952, Hans Wolff; Der Wettstreit: 0:40:00 bis 0:44:30), weil er einen Blick auf die gesellschaftliche Realität ermöglicht, die nicht nur „in“, sondern auch „hinter“ dem Film greifbar wird: Am Abend der Neueröffnung der Gaststätte „Am Brunnen vor dem Tore“ marschieren nacheinander ein Mandolinen- und ein Mundharmonika- und Akkordeonorchester auf; sie bitten darum, wie noch in der Kriegszeit am Mittwoch resp. am Freitag an diesem Ort ihre Proben durchführen zu dürfen. Just in dem Moment, in dem die musizierenden Landstreicher, mit deren Ankunft im Hotel die Geschichte begann und die vorübergehend auch noch im Haushalt der Restaurantbediensteten untergekommen sind, ansetzen, ein Lied anzustimmen, auf ein Trinkgeld hoffend, stimmt das eine der beiden

⁴ *We Shall not Be Moved* ist der Titel einer englischen Fassung des Liedes, von dem es auch eine ebenso restaurative wie skandalöse deutsche Fassung gibt - *Komm, sag uns deinen Traum* (interpretiert von Nana Mouskouri, 1975) - in der es nicht mehr um Solidarität, sondern darum geht, wie schön es in der Welt der Träume sei. Joan Baez spielte eine von vielen als zu sanft empfundene englische Fassung ein (wohl 1974). 1977 trug sie das über 40 Jahre in Spanien verbotene Lied nach dem Ende der Diktatur Francisco Francos in Madrid vor, was als ein Indiz für seine tiefe politische Bedeutung gelten mag. Noch 2006 war *No nos moveran* eines der Kernlieder des Protestes gegen die Zerstörung der South Central Farm in der Nähe von Los Angeles, die vor allem von armen Immigranten aus den spanischsprachigen Amerikas bewirtschaftet wurde.

Orchester ein schmissiges Volkslied⁵ an; das andere kontert, was wiederum die Antwort des anderen anstößt; so entsteht ein Medley kurz angespielter volkstümlicher Melodien. Erst als die Vagabunden intervenieren und mit der schönen Restaurantbesitzerin *Am Brunnen, vor dem Tore* an- und die beiden Orchester darin einstimmen, kommt es zur musikalischen Vereinigung der Musiker, und sukzessive stimmen auch alle Gäste des Eröffnungsabends in das alte, allen geläufige Volkslied⁵ ein. Waren bis hier mehrere Gruppen im Wirtshaus zusammengekommen, die zudem noch miteinander konkurrierten, schafft das Lied resp. der gemeinsame Gesang Versöhnung. Aus dem Nebeneinander der Beteiligten wird ein Zusammen, ein zeitweiliges Kollektiv deutet sich an: Im gemeinsamen Musizieren scheinen alle äußeren Konflikte und Differenzen aufgehoben.⁶

Liturgien

In allen Genres, die die Formation des Gesellschaftlichen als Hintergrundthema haben, spielen auch musikalische Inszenierungen eine Rolle. Ein erstes – allerdings äußerst prägnantes – Beispiel sind die Tanzszenen in den Western John Fords. Formationstänze sind in allen seinen Filmen, insbesondere in den Kavalleriewestern wie *Fort Apache* (USA 1945), Symbole für das Eintreten, die Geltung und die Feier gesellschaftlicher Ordnung und gehören so zu jenen Elementen, die die *frontier* als Projekt aller, die das neue Land besiedeln, zum Ausdruck bringen. Die Tänze zelebrieren wie keine andere Form sozialen Handelns die utopische Gemeinschaft der Frontier-Bewohner. Ford selbst bezeichnete die Tänze in seinen Filmen als Rituale, die „den Bund der Gemeinschaft, die Verbindung der unterschiedlichen Schichten/Ethnien/Religionen in der Gemeinschaft der Kavallerie“ anzeigen (Loew 2005, 140; vgl. generell Kalinak 2007). Diese Szenen sehen von den ökonomischen und politischen Realitäten der Erschließung des Westens radikal ab und vertreten eine im Grunde naive Sicht der Landnahme. Aber eine im Ikonographischen angesiedelte Parallelisierung wirft ein raffiniertes Schlaglicht dagegen: So, wie sich das

⁵ Der Text von ‚Am Brunnen vor dem Tore‘ war ursprünglich ‚Der Lindenbaum‘ betitelt und gehört dem Zyklus Die Winterreise von Wilhelm Müller an, die Franz Schubert 1827 im Rahmen des gleichbetitelt Liederzyklus vertonte. In einer Bearbeitung von Friedrich Silcher für vier Männerstimmen (1846) gelangte das Lied zu ungemeiner Popularität, ging in zahlreiche Schul- und Chorliederbücher ein und wurde allgemein als „Volkslied“ angesehen, ungeachtet der Entstehungsgeschichte. Vgl. den kenntnisreichen Beitrag in der Wikipedia, URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Am_Brunnen_vor_dem_Tore.

⁶ Man könnte die Interpretation der Szene auch weiter ausdehnen und sie in den Kontext zahlreicher anderer Szenen gemeinsamen Musizierens im Heimatfilm der 1950er Jahre stellen, die fast immer einen Ausgleich zwischen den verschiedenen, oft miteinander zerstrittenen oder konkurrierenden Teilgruppen herstellen und so eine über allen Differenzen geltende imaginäre, durch Musik und Musizieren ausgedrückte Gemeinschaftlichkeit der Dorfbevölkerung anzeigen. Ob man noch weiter gehen und behaupten kann, in der Einheit der Singenden (re-)konstituierte sich der in der Nazi-Ideologie so wichtige „Volkskörper“, dass die Szene also als Hinweis auf die klaren restaurativen Tendenzen des Heimatfilms zu werten wäre, sei hier dahingestellt. Erinnert sei an dieser Stelle auch an den Film *Walzerkrieg* (Deutschland 1933, Ludwig Berger), der von einer musikalischen Fehde zwischen zwei Kapellmeistern im Wien des frühen 19. Jahrhunderts erzählt, der in einem Konzert beider Orchester kulminiert, oder an GUCHA (Serbien/Rumänien 2006, Dusan Milic), der auf der Konkurrenz zweier Blasorchester basiert und der in gemeinsamem Musizieren endet, sowie an eine ganze Reihe anderer „Wettbewerbe“ zwischen Orchestern (wie z.B. den berühmten *battle of the saxes* in Robert Altmans *Kansas City*, USA 1996). Allerdings treten in diesen Beispielen die Kollektivisierungseffekte, um die es mir hier geht, in den Hintergrund.

Militär in Formationen arrangiert, die vor allem für den Betrachter gedacht zu sein scheinen, so wiederholt sich dieses „szenische Posieren“ auch in den Tänzen. Es entsteht das Bild einer Gesellschaft, die gerüstet ist, die sich nach außen und nach innen als geschlossen darstellt. Das Fremde – wie auch immer es beschaffen sein mag – wird ausgeschlossen, es hat in der Formation keinen Platz. Die Formation des Tanzes und die des Militärs sind gleichermaßen Ausdruck eines konservativen Idealbilds gesellschaftlicher Bindung. Darum auch sind musikalische Ausdrucksformen in den Ford-Western so wichtig, weil sie allen Beteiligten abverlangen, sich in die vorgesehenen Rollen der quasi-liturgischen Ordnung einzufügen.

Gottesdienste, Hochzeiten und Beerdigungen, Tänze und Märsche, gemeinsames Singen fußen auf einem ideologischen Prinzip, das mit der Beschreibung der frontier zusammenhängt. Ein prägnantes Beispiel ist die church dance scene aus *My Darling Clementine* (*Faustrecht der Prärie*, USA 1946): An einem Sonntagmorgen läuten erstmals die Kirchenglocken der noch unvollendeten Kirche in Tombstone. Nachdem die rechtschaffenen Bürger zunächst einen Choral gesungen hatten, sieht man den Helden mit seiner Begleiterin durch die Hauptstraße auf den Rohbau des Kirchturms zugehen, unter dem sich die Gemeinde versammelt hat. Ein Lehrer hält eine kurze Ansprache, deklariert die Kirche zu einem idealen Tanzboden; die Band setzt ein. Der Umschnitt zeigt aus leichter Aufsicht eine Totale der Szene, die endlose Landschaft des Südwestens im Hintergrund; am Rande der Gemeinde ist ein Planwagen zu erkennen; im Vordergrund des Bildes flattern zwei Nationalflaggen. Die Tanzenden haben Aufstellung genommen, die Männer links, die Frauen rechts; die Kamera blickt in deutlicher Untersicht in die Gasse zwischen den Geschlechtern, einzelne Paare kommen zueinander, sind für wenige Drehungen beieinander, treten dann wieder ins Glied zurück. Das Paar (ebenfalls aus Untersicht, von vorn) nimmt die Geschlechtergliederung auf – er links, sie rechts. Als die beiden sich dem Kirchen- und Tanzboden nähern, fordert ein Musiker die Gemeinde auf, Platz für den neuen Marshal zu machen – und alle bilden ein Rund, der Ehrentanz gebührt den gerade Angekommenen. Es dürfte angesichts dieser so formal durchgearbeiteten kleinen Szene klar sein, warum Ford von der Ritualform der Tänze sprach, die sich in verschiedenen Schichten von Bedeutung entfaltet:

- die Versammlung der Wenigen in einer übermächtig und abweisend erscheinenden Natur,
- die Koordination mit der Kirche als zentralem Ort der Gemeinde,
- die Ausstaffierung der Veranstaltung mit Nationalemblemen,
- die Raum- und Geschlechterordnung des Tanzes,
- die Ehrenbezeugung gegenüber Honoratioren und Funktionsträgern.

Die konsequent durchgehaltene Untersicht heroisiert zudem die Beteiligten.

Das Beispiel zeigt, wie eng derartige Szenen mit den tiefenideologischen Strukturen der erzählten Geschichte zusammengehen. In ihnen kommt die Erzählung ganz zu sich, sie bilden eine Essenz der diegetischen Gesellschaftsvorstellung. Die Tänze bei Ford nehmen eine Zwischenstellung zwischen den modernen und den traditionellen Tanzformationen ein.

Die Tanzmusik symbolisiert seit alters her soziale Beziehungen wie Herrschafts- und Geschlechtsverhältnisse. Zudem gibt die mehr oder weniger reglementierte Körperbewegung beim Tanz immer auch einen Rahmen für öffentliche Selbstdarstellung und Selbstinszenierung ab. So bildeten die Schreit- und Gruppentänze an den feudalabsolutistischen Höfen [...] mit den komplizierten Schrittfolgen und den geometrischen Bewegungsfiguren das perfekte Abbild einer Ordnung, die sich selbst als gottgegeben und den einzelnen als Teil eines übergeordneten Ganzen begriff (Wicke 2001, 46).

Bei Ford ist die geometrische Anordnung des Kollektivs ebenso erhalten wie die Bindung, die den Einzelnen in die Ordnung aller Tanzenden einbindet; aber die Freiheitsgrade, in denen er sich bewegen kann, sind deutlich gegenüber den feudalistischen Tanzordnungen angehoben. Das Moment der Selbstdarstellung bleibt allerdings erhalten. Der Tanz schafft eine Bühne, auf der sich seine Teilnehmer den Anderen (und sich selbst gegenüber) darstellen. Bis in Bauern-Musicals wie *Seven Brides for Seven Brothers* (*Eine Braut für sieben Brüder*, USA 1954, Stanley Donen) ist diese – u.U. problematische – Mischung von Tanzordnung und Mehrfachadressierung zu beobachten, die den Einzelnen vor dem Kollektiv und vor dem Außen des Kollektivs gleichzeitig platziert und zudem noch ein Moment der Selbstwahrnehmung umfasst. Gerade die „ländlichen Bauertänze [...] verkörperten in ihrer Mehrheit eine ritualisierte Form der Dorfgemeinschaft, womit sie trotz aller Ausgelassenheit den einzelnen als Teil der Gruppe bestätigten“ (Wicke 2001, 46).

Dramaturgisch ist diese selbstbezügliche Dimension der Darstellung von Kollektiven, die in musikalischen und tänzerischen Vollzügen kulminiert, natürlich dann von besonderem Interesse, wenn man die gleichzeitig immer mitgegebene Exklusivität derartiger Veranstaltungen als Konfliktschema nutzt. Beispiele für eine solche dramatische Formel finden sich schon in der Stummfilmzeit. In Charlie Chaplins *The Gold Rush* (*Goldrausch*, USA 1925) feiert man im Saloon ein exaltes Neujahrsfest; um Mitternacht geht das Fest nach Absingen von *Should Old Acquaintance Be Forgot* in einen ekstatischen Tanz über, bei dem alte Männer im Rund der anderen in grotesker Weise sich wie Tanzbären bewegen. Im Gegenschnitt sehen wir die Chaplin-Figur, deren Einsamkeit und Ausgeschlossenheit aus dem Kollektiv der Anderen kaum je so sinnfällig wird wie hier (und umso spürbarer wird, wie verletzend für den Tramp der anschließende Besuch der Feiernden in seiner armseligen Hütte ist).

Aufhebung sozialer Konflikte

Musizieren ist eine der elementarsten Formen, Gemeinschaftlichkeit herzustellen und gleichzeitig auszudrücken. Darum auch ist es ein Lied, das in Frank Capras berühmter Screwball-Komödie *It Happened One Night* (USA 1934) wie keine andere Szene ein klassenübergreifendes Miteinander unter Beweis stellt, die alle Klassengrenzen und -konflikte zumindest kurzzeitig überdecken kann. Darum auch scheint keine Szene so deutlich die Sympathien Capras für das soziale Differenzen ausgleichende New-Deal-Programm der Roosevelt-Regierung auszudrücken wie diese. New Deal – ein Versuch, die enormen Probleme, die für die amerikanische Wirtschaft und das staatliche Sozialsystem nach dem Zusammenbruch der Börse 1929 entstanden waren, durch gezielte Förderung von Wirtschaftsprojekten zu bekämpfen. Dabei ging es auch darum, die heftigen inneren Differenzen der sozialen Schichten in den USA durch einen allgemeinen Patriotismus zu überlagern und abzumildern. Insofern kann die kleine Szene fast wie eine Allegorie dafür dienen, dass „unter“ allen sozialen Unterschieden eine allgemeinere *américanité* lebt.

Der Film erzählt die Geschichte eines derzeit arbeitslosen Reporters (gespielt von Clark Gable), der auf eine Millionenerbin (dargestellt von Claudette Colbert) trifft, die vor ihrem Vater flieht, weil er ihre Heirat mit einem windigen Lebemann auflösen will. Der Reporter verspricht, ihr zu helfen – in der geheimen Absicht, aus der Flucht eine Exklusiv-Geschichte gewinnen und so wieder Arbeit seinem Beruf finden zu können. Das Verhältnis der beiden ist zu Beginn gespannt, die junge Frau fühlt sich erpresst. Sie kann sich aber nicht wehren, weil er ihr Geheimnis kennt. Sie kehrt deutlich ihre Upper-Class-Zugehörigkeit heraus, signalisiert immer wieder, dass sie sich unter den Leuten, die sie auf Bahnhöfen, in Feriencamps oder in Bussen erdulden muss, missachtet fühlt. Während einer Busfahrt stimmt eine Dreiergruppe ein Lied an, dessen Refrain offenbar alle kennen. Es handelt sich um *The Man on the Flying Trapez*, ein Spottlied, das mit variierenden Zwischentexten immer wieder zum Refrain zurückkehrt (dem deutschen „*Da oben auf'm Berge, da stand ein –*“ verwandt). Tatsächlich kennen alle im Bus das Lied. Es wird in drei Durchgängen gesungen, in die immer mehr Passagiere einstimmen. Es sind Fahrgäste, die die zweite und die dritte Strophe singen. Gable stimmt schon in den ersten Refrain ein; Colbert bleibt still, sie wirkt ablehnend und unzugänglich. Doch im zweiten Durchgang scheint auch sie verändert, stimmt ihrerseits mit ein. Beim dritten Durchgang ist sogar der bis dahin zögerliche Busfahrer dabei, und er singt so begeistert mit, dass er die Kontrolle über den Bus verliert und einen kleinen Unfall verursacht.

Die kleine Episode erscheint als ein Moment reinen Glücks, in dem die Gemeinschaft der kleinen Leute zu sich selbst findet und sich musikalisch artikuliert. Die Szene ist auch deshalb interessant, weil die junge Frau, die der Oberschicht entstammt und gerade in dieser

Szene ihre „Volksseele“ (gegenüber der „Klassenseele“) entdeckt. „Capra, to use James Harvey’s phrase, often ‚tries to blackmail us into a feeling of communality‘ (Harvey 1987, 170). „Despite the class differences [...] everyone knows the words. Of course they do“ (Shale 1991, 162). Lieder wie dieses sind Lieder, die allgemeiner Besitz der Amerikaner sind; und sie zu singen, drückt eine tiefe Zugehörigkeit zu einem Kollektiv aus, das in sich so differenziert sein mag, wie es will – singend werden die Klassen-Unterschiede und -Konflikte ausgeglichen.⁷

Nach dem Unfall am Ende der Szene kann die Fahrt aber nicht fortgesetzt werden, das Paar bezieht notgedrungen ein gemeinsames Zimmer in einem nahegelegenen Feriencamp. Zum ersten Mal wird eine Bettdecke, die als „Mauer von Jericho“ dazu dient, die gewollte Asexualität der Beziehung darzustellen, als Trennung zwischen den beiden Betten aufgehängt. Nun ist klar, dass die Geschichte davon handeln wird, wie diese Mauer eingerissen werden wird und dass Gable und Colbert am Ende ein Paar sein werden. Allerdings setzt Capra eine bittere Zwischenszene zwischen das Lied und die folgenden Szenen im Feriencamp: Unmittelbar nach dem Unfall bricht eine Frau im Bus zusammen. Sie habe Hunger, gesteht ihr jammernder Sohn (und Gable gibt dem Jungen das letzte Geld, das er noch hat). Die Utopie eines reinen Glücks (in der Musikepisode, in der alle vereinigt sind) wird so abgelöst durch einen brutalen Einbruch der Realität des Hungers. Der utopische Impuls des Liedes wird gebrochen, die soziale Wirklichkeit, in der die Handlung spielt, rübt neu aufgerufen. Eines aber hat der Song deutlich gemacht: Gegen alle Entsolidarisierung und gegen alle Ungleichheit der amerikanischen Wirklichkeit der frühen 1930er steht eine Gemeinsamkeit der Amerikaner, die durch Teilhabe an der eigenen kulturellen Tradition immer wieder auf die Kulturwelt der „kleinen Leute“ zurückbezogen werden kann.⁸ Insofern ist die kleine Szene als „capraeskes Zwischenspiel“ für die ideologische Orientierung des Films von größter Bedeutung.

Interessanterweise brechen die äußerst scharfen sozialen Kontraste in den Filmen Capras unter dem Einfluss der Musik nicht offen zutage, sondern werden ganz im Gegenteil für die Zeit des Musizierens aufgehoben. Ein höchst signifikantes Beispiel findet sich in seinem *You Can’t Take It with You (Lebenskünstler, USA 1938)*: Obwohl der Superreiche, den es ins Gefängnis verschlagen hat, sich arrogant und überheblich aufführt, kommt es nicht zum Konflikt mit den als „Masse“ dargestellten armen und abgerissen wirkenden Mitinsassen, als ein Lied aufgespielt wird (1:18:00ff). Und auch der Schluss des Films (1:56:00ff) ist sozial integrativ – der Reiche, der einem ganzen Stadtviertel gekündigt hatte, beginnt selbst

⁷ Es mag kein Zufall sein, dass das gemeinsame Musizieren gerade in Filmen amerikanischer Regisseure, für die das Kollektiv einen eigenen Wert darstellt und denen man manchmal eine gewusste und gewollte soziale und politische Naivität unterstellt hat, von großer Bedeutung ist – neben Frank Capra ist ja auch John Ford einer der Lieferanten prägnantester Beispiele aus der Filmgeschichte.

⁸ Vgl. zum allgemeinen Horizont der Screwball Comedy und ihrer Musiken neben Harvey (1987) vor allem Shale (1991).

zusammen mit dem alten Mann, der sich lange gegen den Verkauf seines Hauses gesperrt hatte, auf der Mundharmonika zu spielen (es handelt sich um das Kinderlied *Polly Wolly Doodle*, das mehrfach in Filmen verwendet wurde und bis heute populär geblieben ist) – er entdeckt seine eigene, vor dem Reichwerden so unschuldige Jugend wieder. Die zunächst bedrohlich wirkende Situation kippt um, entwickelt sich zu einem ausgelassenen Fest. Auch hier stimmt ein Xylophon-Spieler in das Duett der Mundharmonika-Spieler ein.

Die Binnenkohäsion der kleinen Kollektive

Eine nur auf den ersten Blick ähnliche Gesangseinlage enthält Howard Hawks' Western-Komödie *Rio Bravo* (USA 1958): Einer der vier Männer, die sich im Gefängnis verschanzt haben, um zu verhindern, dass ein Mörder von seinen Kumpanen befreit wird, stimmt das Lied *My Pony, My Rifle and Me* an – zunächst *a capella*, dann stimmt der zweite mit der Gitarre ein, dann der dritte mit seiner Mundharmonika; der vierte singt nicht mit. Es folgt ein zweites Lied (*Get Along Home, Cindy, Cindy*). Mainz (2005, 133ff) nimmt die Gesangseinlage als Gegenaktion gegen ein „Todeslied“ (*Deguello*), das die Verbrecher auf der Straße spielen lassen, vor allem aber als ein soziales Geschehen, das die Männer zu einer Gemeinschaft zusammenschweißt. Ein drittes Moment kommt dazu – Dean Martin und Ricky Nelson spielen zwei der Rollen, beide waren Schlagerstars ihrer Zeit (134). Im Gesang werden darüber hinaus Charakterzüge der Figuren erkennbar, die vorher verborgen waren; und auch genretypische Subtexte – „die Einsamkeit des Westerners, die Abwesenheit der Frauen, die Sehnsucht nach ihrer Gegenwart“ (135) – werden angesprochen. Dramaturgisch bildet die Gesangseinlage wohl einen Wendepunkt, der trotz der melancholischen Grundstimmung der Lieder auf das glückliche Ende vorbereitet.

Ein sehr viel einfacheres Beispiel, in dem es aber ebenfalls darum geht, dass sich im musikalischen Vollzug ein kleines und exklusives Kollektiv formiert, entstammt Cameron Crowes Film *Almost Famous* (*Almost Famous – Fast berühmt*, USA 2000): Ein 15jähriger, der sich für Rockmusik begeistert und dessen Artikel der Redaktion des Rolling Stone aufgefallen sind, begibt sich eher unfreiwillig mit der (fiktiven) Band *Stillwater* auf Tournee. Nach einem misslungenen *act* noch äußerst unsicher, sitzt der Junge neben einem Mädchen im Bus, als der Song *Tiny Dancer* von Elton John zunächst als reine extradiegetische Transitionsmusik die Fahrt einleitet und Aufnahmen des Busses und der einzelnen Musiker und Begleiter unterlegt ist (das Fahrgeräusch ist der Musik zugemischt); als aber der Schlagzeuger beginnt, mit seinen Schlagstöcken den Rhythmus aufzunehmen und auf seinen Beinen mitzuspielen, verschiebt sich der diegetische Status der Musik – auch andere nehmen den Rhythmus auf, beginnen, in das Lied einzustimmen – am Ende singen alle begeistert mit. Die Szene ist insofern von narrativer Bedeutung, als das Mädchen auf des Jungen „I have to go home!“ antwortet: „You are home“ und damit die Teilnahme des Jungen

am Rest der Tournee anbahnt. Und vor allem ersetzt sie die Lösung eines eigentlich drängenden sozialen und narrativen Problems – die Gruppe ist zutiefst zerstritten und steht eigentlich vor der Trennung; das Problem ist nach der kleinen Musical-Szene wie weggeblasen.

Gerade letztere Figur ist auffallend, weil ein eigentlich anstehendes Problem der Geschichte auf die musikalische *performance* verlagert und performativ, nicht narrativ beigelegt wird. Ein ähnliches Beispiel findet sich am Schluss der deutschen Komödie *Hochzeitpolka* (2010, Lars Jessen): Das frischgetraute deutsch-polnische Paar steht am Ende der Hochzeitsfeier vor dem Aus, ein Ausweg scheint unmöglich; es mag angesichts der Schwere der Situation ganz unangemessen erscheinen, dass der Mann zu einer Gitarre greift, die noch auf dem Sofa liegt, von der Unsicherheit zu sprechen beginnt, in der er sich fühlt, dabei zu klimpern beginnt; nach und nach bildet sich aus dem zunächst ungesteuert scheinenden Akkorden das Trinklied *Eisgekühlter Bommerlunder* der Toten Hosen heraus, das schon auf der Feier eine Rolle gespielt hatte. Der Mann beginnt das Lied zu summen, singt leise den Refrain; wie selbstvergessen nimmt die Frau die Melodie auf, scheint sich ebenso wie der Mann in die Musik einzuschwingen – bis der Gesang in eine versöhnliche Umarmung übergeht. Das Paar wird zusammenbleiben. Der Schluss akzentuiert noch einmal, was während des Liedes geschah, bevor der Film mit einer polnischen Fassung des so urdeutsch erscheinenden Liedes endet.

Strukturen der Gemeinschaftlichkeit in der Musik

Nicht immer ist das Gefühl, einer Gemeinde, einer Glaubensgemeinschaft oder einer anderen Form kollektiver Zusammengehörigkeit zuzugehören, nur ein Produkt gemeinsamen Musizierens. Ein letztes Beispiel soll zeigen, dass ein kollektives Handeln im Film manchmal in musikalischen Formen aufgenommen wird, die selbst die Möglichkeit eines furiosen Zusammenhangs der einzelnen Stimmen als Strukturprinzip realisiert. Ist also die Selbstdarstellung des Kollektivs in Festen und Tänzen so auffällig, kann durchaus auch nicht-diegetische Musik genau diese Tiefendimension des Musikalischen zum Ausdruck bringen.

Peter Weirs Film *Witness* (*Der einzige Zeuge*, USA 1985) spielt in der kulturellen Enklave der Amischen, einer Glaubensgemeinschaft, die sich aus der Täuferbewegung des 16. Jahrhunderts heraus entwickelt hat und die bis heute ein streng nach Glaubensgrundsätzen ausgerichtetes Leben führt; bekannt sind sie durch eine oft radikale Ablehnung allen technischen Fortschritts, das Festhalten an agrarischen Formen der Selbstversorgung und einen strikt durchgehaltenen Pazifismus. Um einen kleinen Jungen, der Zeuge eines heimtückischen Mordes geworden ist, vor Verfolgung zu retten, gewinnt der Held des Films (John Book, gespielt von Harrison Ford) Unterschlupf bei der Mutter (Rachel Lapp / Kelly McGillis) des Jungen, die zu den Amischen gehört; die beiden verlieben sich ineinander,

obwohl die junge Frau einem Gemeindemitglied (Daniel Hochleitner / Alexander Godunov) versprochen ist – am Ende werden sie sich wieder trennen, und das letzte Bild deutet darauf hin, dass die Liebesgeschichte hier zu Ende ist. Der Aufenthalt bei den Amischen gipfelt in einer Szene, in der die ganze Gemeinde eine große Scheune errichtet (darum auch *building the barn scene* genannt). Ausschließlich mit Muskelkraft, unter Verzicht auch auf Maschinen wird das Gebäude an einem einzigen Tag aufgesetzt; auch die Dreharbeiten für die fünfminütige Szene dauerten exakt einen Tag (1:07:40 bis 1:12:20). Beteiligt sind ca. 40 Männer; dieweil die Männer die Giebel aufrichten und verzimmern, bereiten die Frauen die Mahlzeiten. So sehr die Szene ein Zeugnis aktiver Nachbarschaftshilfe ist und in höchst eindrucksvollen Bildern der Arbeit dargestellt wird, so sehr findet die dramatische Dreiecks-konstellation der beiden Männer und der jungen Frau visuell Beachtung (vermehrt noch um die Figur des Vaters von Rachel) – immer wieder sind es Blicke zwischen den beiden Gruppen, die das interpersonelle Drama als Thema des Films wachhalten. Das ist deshalb so wichtig, weil hier die Kollektivität des Lebens der Amischen so ganz im Vordergrund steht.

Den Zusammenhalt der Szene garantiert das wohl dichteste Musikstück des von Maurice Jarre komponierten Scores⁹, das einerseits das Amischen-Thema anspricht und dabei zugleich das Thema der unmöglichen Liebe thematisiert: Um beides gleichzeitig realisieren zu können, benutzt Jarre einen kompositorischen Kunstgriff: er etabliert im zweiten Drittel des Films eine große Orchesterfuge, die er zum gemeinsamen Scheunenbau unter Mithilfe aller Amish-Männer (und Books) präsentiert. In dieser Fuge zeigt Jarre seine handwerkliche Meisterschaft orchestraler Klangfarbensteigerung und der Kontrapunktik in einem konsequent durchgehaltenen barocken Stil; gleichzeitig und immer wieder taucht in dieser Fuge das musikalische Thema mit dem Charakter großer und stetig wachsender Zuversicht auf. Dieses „Zuversichtsthema“ bindet Jarre später an die Abschiedsszene von Rachel und Book und die Schlusszene, in der Book mit seinem Auto das Dorf verlässt (Josef Kloppenburg, in Moormann 2009, 246f).

Die komplizierte Vielstimmigkeit des Musikstücks erscheint wie eine Symbolisierung des Zusammenarbeitens der Männer, das einer geheimen Choreographie folgt. Die Bilder der Arbeit zeigen viele kleine Einzeltätigkeiten, Mikroszenen; manchmal – wenn etwa eine Säge nach oben gereicht wird – sieht man, dass die Männer nicht isoliert voneinander, sondern wortlos miteinander synchronisiert sind, wie Teile eines größeren Ganzen. Die Arbeit scheint einem Automatismus der Zusammenarbeit zu folgen, weshalb sich die Metapher der „Ameisen“ aufdrängt. Insbesondere eine weite Aufnahme der inzwischen als Holzgerippe errichteten Scheune am Ende der Szene (1:11:50), auf der mehr als 30 Männer verteilt sind

⁹ Die Musik ist ausschließlich auf Synthesizern realisiert; Jarre koordinierte bis zu 10 Synthesizer, die die Musik gleichzeitig einspielten; vgl. Lack 1997, 346; das Verfahren ist teurer, als hätte man den Score von einem konventionellen Orchester einspielen lassen; vgl. dazu Cooke 2008, 470, sowie MacLean 1993. Kalinak (1992, 188) weist daraufhin, dass die Musik auf die Traditionen amerikanischer Volksmusik zurückweist.

und weiterarbeiten, wirkt wie eine Kulmination und Verdichtung der Kollektivität des Geschehens. Das ruhelose Voranschreiten der Musik tut ein übriges, die Mühelosigkeit, die all dem innezuwohnen scheint, auszudrücken.

Die Eindrücklichkeit der Fuge wird am Ende durch Stille noch einmal akzentuiert: Man sieht das inzwischen leere Gerippe der Scheune, aus Untersicht gegen den Himmel fotografiert; Umschnitt auf die Tische unter den Bäumen am Hof, an dem alle Platz genommen haben und in schweigendem Gebet verharren. Gerade durch diese rabiate Entgegensetzung von (Film-)Musik und Ruhe wird der symbolische Wert der Musik noch einmal unterstrichen, zumal der Film meist mit einem nur wenig vordringlichen Bett von Hintergrundmusiken arbeitet. Nur in dieser entscheidenden Szene tritt sie ganz als tragendes Element der Erzählung in den Vordergrund, darauf hinweisend, dass der musikalischen Struktur selbst das Wunder der Koordination der vielen Stimmen innewohnen kann.

Literatur

Bevil, J. Marshall: And the Band Played. On: Hypotheses Concerning What Music Was Performed Near the Climax of the Titanic Disaster. 1999

<http://home.earthlink.net/~llywarch/tnc02.html.htm>.

Cooke, Mervin: A History of Film Music. Cambridge 2008.

Harvey, James: Romantic comedy in Hollywood: From Lubitsch to Sturges. New York 1987.

Heyer, Paul: Titanic Legacy. Disaster as Media Event and Myth. Westport 1995.

Kalinak, Kathrin: Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film. Madison 1992.

Kalinak, Kathryn Marie: How the West was sung. Music in the westerns of John Ford. Berkeley 1992.

Kerr, Jessica M.: A Hymn to Remember / a Hymnologist Looks Back to the Story of the Titanic. In: The Hymn 27, Jan. 1976, S. 11-15.

Loew, Dirk C.: Versuch über John Ford. Die Westernfilme 1939-1964. Norderstedt 2005.

MacLean, Paul Andrew: An interview with Maurice Jarre. In: Film Score Monthly 30.1.1993, S. 35-38.

Maintz, Christian: Bildtonmusik im Film. In: Harro Segeberg u. Frank Schätzlein (Hg.): Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien. Marburg 2005, S. 124-139.

Meier, Siegfried: "Damit das Lob Gottes nicht verstummt auf Erden..." Kirchenmusik und geistliche Musik. Versuch einer Standortbestimmung. Waltrop 1999.

Moormann, Peter (Hg.): Klassiker der Filmmusik. Stuttgart 2009.

Shale, Rick: Songs in screwball comedy. In: Paul Loudikes and Linda K. Fuller (Hg.): Beyond the stars. Studies in American popular film. 2. Plot conventions in American film. Bowling Green 1991, S. 160-169.

Vernon, Paul: African-American blues, rhythm and blues, gospel, and zydeco on film and video, 1926-1997. Aldershot [...]: Ashgate 1999.

Wicke, Peter: Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Frankfurt 2001.

Hans J. Wulff, Dr., Professor für Medienwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität Kiel; zahlreiche Veröffentlichungen zur Film- und Fernsehtheorie, zu filmischen Motiven, zur Bildtheorie des Films und zur Filmmusikforschung, u.a. "Die Erzählung der Gewalt" (Münster 1985), "Psychiatrie im Film" (Münster 1995) und „Darstellen und Mitteilen" (Tübingen 1999); Mitherausgeber von "Film und Psychologie I" (Münster 1990), "Das Telefon im Spielfilm" (Berlin 1992), "Suspense" (Hillsdale, N.J. 1996), „Film und Psychologie - nach der kognitiven Phase?" (Marburg, 2002) und „Der Abenteuerfilm" (Stuttgart 2004). Leitung mehrerer Online-Projekte, darunter das „Lexikon der Filmbegriffe" (Mainz 2003ff, Kiel 2012ff), Initiator und Mitarbeiter eines Portals zur Filmmusikforschung.