

Anno Mungen

Die Stimmen der Stadt

Zur musikalischen Dramaturgie des Geräuschs im Film am Beispiel von Fritz Langs *M*

I. Hören / Sehen

Siegfried Kracauers Ausführungen zu Musik und Geräusch im Film in seinem 1960 erschienenen Buch „Theorie of Film. The Redemption of Physical Reality“ gehören zum besten, was je über die Verschränkung von Bild- und Ebene im Film geschrieben wurde. Die Grundlage seiner Ausführungen bildet die Feststellung, daß „unsere natürliche Umwelt voller Geräusche ist.“ Er fährt fort: „Obwohl uns ihre Anwesenheit lange Zeitstrecken hindurch nicht bewußt werden mag, können unsere Augen doch keinen einzigen Gegenstand wahrnehmen, ohne daß auch unsere Ohren mitbeteiligt wären. Der Alltag besteht aus einer ständigen Mischung visueller und akustischer Eindrücke. Es gibt nahezu keine reine Stille.“¹

Man kann sich das enge Zusammenwirken der von Kracauer angesprochenen Sinne mit einer einfachen Demonstration verdeutlichen. Man lasse einen Tischtennisball auf einen harten Untergrund fallen. Durch die Beschaffenheit der beteiligten Materialien, durch das Gewicht des Balls, durch die Schwerkraft und andere Faktoren gerät der Ball in eine bestimmte Bewegung. Er hüpf mehrfach auf und ab und beschleunigt seine Bewegung zunehmend bis er liegen bleibt. Die Bewegung des Balls macht sich aber nicht nur optisch bemerkbar. Nicht nur sehen wir, wie sich der Ball bewegt: Jedes Aufschlagen des Balls steht für die akustisch sich äußernde Bewegung des Balls ein. Wir hören, wie er zum ersten Mal auftritt und dann in immer schnelleren Abständen sein

1 Kracauer 1960, (hier jeweils zitiert nach der deutschen Ausgabe 1985), S. 186

Schlagen hinterläßt, bis er stumm bleibt. Wir sehen also nicht nur, wie die Dinge sich ereignen, sondern wir hören es auch: Sehen und Hören sind zwei Seiten derselben Sache.

In den folgenden Ausführungen gilt es, der Verschränkung visueller und akustischer Komponenten im Film in der analytischen Beschreibung nachzugehen. Dies soll an einem frühen Tonfilm geschehen, der von der akustischen Ebene stark vom Geräusch her dominiert ist und in dem auf Musik (sieht man von ganz wenigen Ausnahmen ab, siehe hierzu unten) insgesamt verzichtet wird: Fritz Langs erster Tonfilm *M* von 1930.² Das Repertoire an Geräuschen in diesem Film wird für zwei hauptsächliche Funktionen eingesetzt: Geräuschen kommt auf der einen Seite die Aufgabe zu, die Umwelt als akustische Abbildung wiederzugeben, und auf der anderen Seite werden sie als stilistisches Mittel verwendet, das dem Film sein besonderes künstlerisches Gepräge verleiht. Wenn im stummen Film, nach Kracauer, die Musik die Geräusche in gewisser Weise ersetzt hatte,³ so verhält es sich in diesem Beispiel gerade umgekehrt: Die künstlerisch gestalteten Geräusche substituieren in Langs Film die Musik, so die Ausgangsthese dieses Beitrags.

II. Musik und Geräusch als Komponenten filmischen Erlebens

1. Musik

Mit scharfem Blick für das multimediale Arrangement im Film ist die Musik für Kracauer dasjenige Element, das die zwar bewegten, aber wegen ihres medialen Charakters an sich ‚toten‘ Photographien mit eigentlicher ‚Bewegung‘ – das heißt mit Emotion – konnotiert. Es ist die Musik, die den „stummen Bildern Leben einhaucht“⁴; und es ist die Musik, die für die „Rückgabe fotografi-

2 Auf die meisterhafte Behandlung von Geräusch und Ton in Langs *M* haben viele Autoren aufmerksam gemacht; z. B. Kracauer 1947, S. 230: „Langs erfindungsreicher Einsatz des Tons, um Grauen und Schrecken herauszuheben, ist in der Geschichte des Tonfilms unerreicht.“ – Filmhistoriker wie Kracauer oder Tom Gunning (vgl. Gunning 2000, S. 163-173) behandeln den Gebrauch der Geräusche unter der übergeordneten Kategorie des Tons und schließen somit die Dialoge in ihre Betrachtung mit ein. In den folgenden Ausführungen werde ich dem gegenüber ausgehend vom Postulat einer musikalischen Dramaturgie das Geräusch in den Mittelpunkt stellen und die Dialoge weitestgehend ausklammern.

3 Kracauer 1960, S. 188

4 Kracauer 1960, S. 188

schen Lebens an die Bilder“ Sorge, wie Kracauer sein wichtiges Unterkapitel im Abschnitt „Musik, Bild und Zuschauer“ überschreibt.⁵

Die Bilder im Stummfilm sind demnach für sich unvollständig und bedürfen eines akustischen Gegenparts, um rezipierbar zu werden. Die Stille bewegter stummer Bilder verängstigt den Betrachter, und sie lenkt ihn zugleich ab. Musik im Film kommt die Aufgabe zu, die Distanz zwischen Betrachter und Bild aufzuheben. Sie soll für die Identifikation des Rezipienten mit dem Bild sorgen und erwirkt eine ideelle Einheit von Betrachter und Bild: „Musik wird beigelegt, um den Zuschauer ganz ins Zentrum der stummen Bilder hineinzuziehen und ihn ihr fotografisches Leben erfahren zu lassen. Ihre Aufgabe ist es, das Verlangen nach Geräuschen zu beseitigen, nicht es zu befriedigen.“⁶

Filmmusik und insbesondere illustrative Musik wie im Stummfilm, die ununterbrochen das bewegte Bild mit einer parallelen zweiten zeitlichen Struktur unterlegt, fungiert demnach als Ersatz für etwas anderes, das wir nicht vermischen sollen: die aus dem alltäglichen Erleben bekannten Geräusche und Töne. Im musikalisierten Stummfilm aber wird mit der akustischen Schicht dem durch die Filmbilder nahe gelegten Realismus der Darstellung gerade nicht nachgegeben. Der durch die alltägliche Erfahrung begründete Wunsch, daß wir auch hören möchten, was wir sehen (die enge Verknüpfung von beidem zeigt die Tischtennisball-Demonstration), wird mit der hinzugefügten Musik im Film aus wahrnehmungspsychologischer Perspektive gleichsam umgeleitet: als würden die Erwartungen, die durch den Alltag an die Gegenstände und ihre Geräusche geknüpft sind, auf ein anderes Gleis verschickt, das zwar im Physiologischen funktioniert, aber der Bedeutung des Ausdrucks nach – wegen der Verschiebung – durchaus problematisch sein kann. Daß dieses ‚Nebengleis des Hörens‘, wenn statt der (mehr oder weniger) realistischen akustischen (Geräusch)Kulisse Musik den bewegten Bildern zugeordnet wird, den sehenden Menschen nicht irritiert, hat einen historischen Grund und hängt mit der lange zurückreichenden Tradition der Wahrnehmung von multimedialen Bildkomplexen im Theater und in anderen Genres der Kunst zusammen.⁷ Ermöglicht wird dieser Prozeß der Umleitung im Besonderen durch die enge Verwandtschaft von Geräusch und Musik, von der in diesem Beitrag ausgegangen wird.

5 Kracauer 1960, S. 187 und S. 186

6 Kracauer 1960, S. 188

7 Mungen 2001; siehe hier besonders das Kapitel zum Diorama und zur Verwendung von Geräuschen in diesem Medium.

2. Geräusch

Hinsichtlich der verschiedenen Qualität von Geräusch und Musik ist folgendes vorauszuschicken: Im wesentlichen unterscheiden sich zwei Klänge, die man als Geräusch oder Ton bezeichnet, durch den Umstand, daß das Geräusch einen Tonkomplex bildet, in dem sich eine Vielzahl von unidentifizierbaren Einzelklängen überlagern, während der Ton als einzelner Klang in seiner Höhe definiert und notierbar ist. Nur die rhythmischen Aspekte des Geräuschs sind in der herkömmlichen Notenschrift darstellbar. Nach Kracauer können aber Musik und Geräusch im Film die gleiche Wirkung haben.⁸

Alltägliche akustische Erfahrung in Verbindung mit ihren visuellen Komponenten kann für die Erstellung künstlerischer Realitäten – wie etwa im Film – nutzbar gemacht werden. Das Verhältnis solchen alltäglichen Erlebens unserer akustischen Umwelt zur künstlerischen Reflexion dieser Umwelt (im Tonfilm etwa) ist das folgende: Die Welt bestätigt ihre Existenz im alltäglichen Erleben des Einzelnen ‚in‘ Geräuschen; zugleich lösen Geräusche aber innerhalb ‚künstlicher Welten‘ (wie im Film, im Theater und in der Musik) bildliche Vorstellungen aus, die als solche intendiert sein können.

Geräusche und auch Musik lösen Assoziationen bildlicher oder anderer Art aus, die mehr oder weniger konkret ausfallen können. Kracauer macht dies für die Geräusche am folgenden Beispiel deutlich:

Man denke [...] an Glockengeläute: kaum hören wir es, so neigen wir dazu, uns wie vage auch immer die Kirche oder den Glockenturm vorzustellen, von dem es herkommt; und dort mag die Fantasie gemächlich weitertreiben, bis sie auf die Erinnerung eines mit Kirchgängern gefüllten Dorfplatzes stößt, die zum Gottesdienst strömen. Allgemein gesprochen ruft jedes vertraute Geräusch innere Bilder seiner Quelle hervor, ebenso wie Bilder von Tätigkeiten, Verhaltensweisen u.s.w., die entweder gewohnheitsgemäß mit diesen Geräuschen verbunden werden oder sich im Gedächtnis des Hörenden darauf beziehen.⁹

Fritz Lang verzichtet in *M* ja sehr bewußt auf den Einsatz von – wie man im Sinne des bisher Gesagten zusammenfassen könnte – substituierender Musik und rekurriert im Akustischen mit ganzer Konzentration auf jenes Phänomen, das die Musik im Stummfilm einst ersetzt hatte: auf die Geräusche. Er setzt die Geräusche aber in Reminiszenz an den Stummfilm mit Musik in gleichsam musikalisierender Weise ein. Ihre abbildliche Funktion im Sinne eines ‚zu erzielenden Realismus‘ erscheint in *M* demgegenüber eher zur Nebensache zu geraten. So gesehen beschreitet Lang mit seiner akustischen Gestaltung von *M* ei-

8 Kracauer 1960, S. 187

9 Kracauer 1960, S. 174

nen Mittelweg, der zwei wesentliche künstlerische Prinzipien filmisch vereint: den musikalischen Aspekt der Geräusche auf der einen Seite und das gestalten-de-ästhetisierende Moment der Musik auf der anderen Seite.

Die akustische Schicht der Geräusche ist als eine sich kontinuierlich entwickelnde Entität zu verstehen, die den Film durchzieht. Die akustische Kulisse im Film besteht aus Einzelgeräuschen mit verschiedenen Klanglichkeiten, die in einer bestimmten Folge angeordnet sind. Das Erfahrungsmodell des Alltags erscheint im Film gleichsam domestiziert und wird einer spezifischen Gestaltung unterzogen. Eine dezidierte künstlerische Gestaltung eines Geräuschkontinuums im Film ist dann nachweisbar, wenn nicht die Abbildungsperspektive im Sinne des Modells des Duplizierens von Authentischem die hauptsächliche Strategie im Film bleibt, sondern andere Aspekte dominant werden. Hierfür ist die akustische Gestaltung von Fritz Langs *M*, die sich am Geräusch als zentralem klanglichem Ereignis unserer Umwelt – und hier vor allem der Stadt – orientiert, ein herausragendes Beispiel.

III. Geräusch, Musik und früher Tonfilm

Die akustische Gestaltung in *M* verzichtet zum einen bewußt auf Musik und begreift zum anderen – so die Hauptthese – das akustische Kontinuum der Geräusche als Ersatz für die Musik. Würde sich diese These bewahrheiten, so käme prinzipiell auch dieser auf den Geräuschen basierenden akustischen Schicht im Film die Aufgabe zu – nach Kracauer (s.o.) –, den Zuschauer in das Bild hineinzuziehen und eine Identifikation mit dem Gesehenen herzustellen. Im größeren kulturhistorischen Kontext sind für dieses Konzept zwei Bedingungen ausschlaggebend. Zum einen ist die Emanzipation des Geräuschs gegenüber der Musik als gleichwertiges klangliches Ereignis zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Erinnerung zu rufen, und zum anderen ist die Situation des frühen Tonfilms im Kontext der Fragen der akustischen Gestaltung in Betracht zu ziehen.

1. Geräusch und Musik

Schon im 19. Jahrhundert lassen sich im Zusammenhang multimedialer populärer Darstellungsformen wie etwa dem Diorama erste Ansätze finden, die auf die Emanzipation des Geräuschs als eigenwertiger akustischer Erfahrung, wie

sie später der Musik an die Seite gestellt werden sollte, hindeuten.¹⁰ Deziert weiter verfolgt wurde diese Annäherung von Geräusch und Musik aber erst mit den Bestrebungen der Futuristen und der Bruitisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Gruppen, die in den 1920er Jahren große Beachtung in allen Kunstsparten – also der Poesie, der Malerei, der Musik und auch des Films – gefunden hatten.

Im Jahr 1909 war das wichtigste theoretische Zeugnis der Bewegung erschienen: das „Futuristische Manifest“ von Emilio Filippo Tommaso Marinetti¹¹, dem weitere Schriften, Traktate und Gegenschriften folgen sollten.¹² Wie in den anderen künstlerischen Disziplinen trat man auch innerhalb der Musik für radikale Neuerungen ein, die nicht nur auf den Bereich der künstlerischen Produktion selbst beschränkt blieben, sondern auch kultur- und allgemeinpolitische Implikationen hatten. Die größte Provokation der Bewegung bedeutete die Forderung, klassische Kulturinstitutionen wie Museen oder Opernhäuser ganz zu schließen. Man wollte sich so des überfälligen Ballasts der als schädlich angesehenen Tradition entledigen. Außer von solchen provokativ-zerstörerischen Ideen war die Bewegung von einer großen Technikbegeisterung getrieben. Die Künste fanden mit der Faszination für alles Maschinelle und Industrielle wichtige neue Themen. Die moderne Großstadt, die als das Paradigma des neuen Zeitalters gelten kann, wurde entsprechend in allen Kunstsparten rezipiert. Sie wurde wichtiger Gegenstand, das neue Leben in seiner atemberaubenden Geschwindigkeit künstlerisch zu reflektieren.

In der Musik hatte solche Technikbegeisterung unterschiedliche Auswirkungen. So erhielten die Ideen eines Ferruccio Busoni mit der futuristischen Bewegung neue Nahrung, der schon 1906 seine Erfahrungen mit Mikrointervallen im „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ festgehalten hatte.¹³ Mit der hier formulierten Infragestellung der seit Jahrhunderten gültigen Dur-Moll-Tonalität ging einher, daß nun nicht mehr nur der in diesem Sinne fest definierte Ton musikalische Wirksamkeit haben sollte, sondern auch andere Klänge bzw. Tonsysteme: Ton-Cluster, Mikrointervalle oder eben Geräusche. Francesco Balilla Pratella, einer der wichtigsten italienischen Futuristen jener Jahre, forderte, daß sowohl die herkömmliche tonale als auch die atonale Melodie, bestehend aus bestimmten Rhythmen und Intervallschritten, durch Klangfortschreitungen viel allgemeinerer Art ersetzt werden müßten. Neuartige Klangfortschreitungen dieser Art, mit denen eine Negierung des alten Tonvorrats

10 Mungen 2001

11 Veröffentlicht am 20.2.1909 in „Le Figaro“.

12 Vgl. hierzu Hoppe 1996

13 Hoppe 1996, S. 269

einherging, sollten auch auf Geräuschfolgen, wie sie Lang in seinem Film realisierte, basieren.¹⁴

Es wurde ein bestimmtes Instrumentarium nötig, die neuen Ideen klanglich umzusetzen. Der futuristische Maler und Musiker Luigi Russolo, einer der wichtigsten Verfechter des Brutismus, beschäftigte sich nicht nur theoretisch mit der Materie, wie etwa der berühmt gewordene Aufsatz „L'arte dei rumori“ von 1913 zeigt (die erste deutsche Übersetzung „Die Geräuschkunst“ stammt von 1928), sondern trat auch als Erfinder eigens entwickelter Instrumente auf den Plan.¹⁵ Eine der Kompositionen für das so genannte „Intonarumori“, einem Geräuschinstrument, das eine große Palette von Klängen nachahmen konnte¹⁶, hatte den Titel *Risveglio di una Città* (*Eine Stadt erwacht*). Auch in der Musik wurde demnach eines der wichtigsten Themen der Bewegung verwirklicht. Russolos Instrumente wurden auch verwendet, um Filme mit entsprechenden Klangkulissen auszustatten, wie etwa im Jahr 1929.¹⁷

Zu erinnern ist weiterhin im Zusammenhang der Verwendung von Geräuschen in musikalischen Zusammenhängen an (im Vergleich zu Russolos reinen Geräuschkompositionen) eher konventionelle Werke wie George Antheils *Ballet mécanique* von 1924, das ursprünglich zugleich mit einem abstrakten Film von Fernand Léger aufgeführt werden sollte. Auch die Partitur zu Erik Saties Ballettmusik *Parade* von 1915 und Edgard Varèses Orchesterstück *Amériques* von 1923 verlangen ebenso wie Antheil den Einsatz von Original-Geräuschen, wie sie mit veritablen Sirenen, Flugzeugmotoren, Schreibmaschinen, Hupen oder Revolvern der Musik verfügbar gemacht werden. Viele dieser Geräusche stehen wiederum im Kontext der ebenso faszinierenden wie Gefahr bringenden Großstadt.

In den hier aufgeführten Beispielen von Musikstücken fungiert das Geräusch nicht als ästhetische Verlängerung einer als abstrakt zu verstehenden Auffassung so genannter absoluter Musik. Der Einsatz von Geräuschen inner-

14 Vgl. das längere Zitat aus seinem „Die Futuristische Musik – technisches Manifest 1911“, bei Hoppe 1996, S. 268.

15 Vgl. Abschnitt V. bei Hoppe 1996, S. 272-278.

16 Das Instrument verfügte nach Russolos Auskunft über das folgende Repertoire an Geräuschen:
 „1. Brummen, Donnern, Bersten, Prasseln, Plumpseln, Dröhnen,
 2. Pfeifen, Zischen, Pusten,
 3. Flüstern, Murmeln, Brummen, Surren, Brodeln,
 4. Knirschen, Knacken, Knistern, Summen, Knattern, Reiben,
 5. Geräusche, die durch Schlagen auf Metall, Holz, Leder, Steine, Terrakotta entstehen.
 6. Tier- und Menschenstimmen: Rufe, Schreie Stöhnen, Gebrüll, Geheul, Gelächter, Röcheln, Schluchzen.“ Zitiert bei Hoppe 1996, S. 275.

17 Hoppe 1996, S. 278. Ob es sich bei den hier erwähnten „wissenschaftlichen Filmen“ von Jean Painlevé um Stummfilme oder um Tonfilme handelte, läßt sich nicht sagen.

halb der Musik bei Satie, Varèse oder Antheil oder aber als ganz eigenständiger Geräuschkomposition bei Russolo verweist vielmehr – wie gerade der Titel von Russolos Komposition zeigt – auf die Abbildfunktion des Geräuschs. Zugleich wird das Geräusch aber einer übergeordneten ästhetischen Idee, die ihren eigenen Strukturen folgt, unterworfen. Das Geräusch in den genannten Kompositionen bildete einen wesentlichen Faktor – ähnlich wie im Film –, der Simulation eines Raums zu dienen, der sich über abbildhafte Komponenten von Klängen konstituierte.

2. Geräusch und früher Tonfilm

Mit den Möglichkeiten des neuen Mediums Tonfilm hatte sich das Verhältnis der akustischen Anteile im Film zu seinen optischen, wie sie im Stummfilm organisiert waren, grundlegend verändert. Sprache als Dialog konnte nun für die Bilderzählung in Anlehnung an die Prinzipien des Theaters genutzt werden. Das bedeutete zugleich das Ende der ausschließlichen, meist kontinuierlich vonstatten gehenden musikalischen Illustration, wie sie im Stummfilm in aller Regel üblich war.¹⁸ Ohne auf die überaus große Vielfalt musikalischer Illustration im Stummfilm, was Besetzungen und Praxis angeht, hier eingehen zu können, sei nur auf die großen, eigens komponierten Orchesterpartituren für die bedeutenden Stummfilmproduktionen der zwanziger Jahre hingewiesen. Aus Langs Oeuvre der Stummfilmzeit sind drei Filme in Erinnerung zu rufen, die mit anspruchsvoller sinfonischer Musik aufzuführen waren. Die Partituren zu den Nibelungenfilmen *Siegfried* und *Kriemhilds Rache* (beide 1924) sowie zu *Metropolis* (1927), die alle Gottfried Huppertz komponierte, operieren mit dem für dieses Genre typischen großen Gestus sinfonischer Musik in der Nachfolge Liszts und Wagners. Lang hat immer wieder Interesse an den Fragen gezeigt, die sich mit dem Problem der ‚Vertonung‘ eines Films verknüpften. Dies zeigen auch spätere Arbeiten für den Tonfilm in Hollywood und die Zusammenarbeit Langs mit Kurt Weill in *You and Me* (1938) und mit Hanns Eisler für *Hangmen also Die*.¹⁹

18 In der neueren Filmmusikforschung wird zu Recht Wert darauf gelegt, daß die Aufführungspraxis von Stummfilmen nicht nur Musik vorsah (vgl. hierzu Abel/ Altman 2001). Dennoch muß die musikalische Untermalung von Stummfilmen als allgemein verbindliche und weitverbreitete wesentliche Praxis gelten, die anderes – wie Geräuschemacher – prinzipiell nicht ausschloß.

19 So gesehen kann der nicht weiter belegten Auffassung Patrick McGilligans (ebd. 1997, S. 153) nicht gefolgt werden, der behauptet hat, daß Lang kein besonderes Interesse an Musik im Film gehabt habe. – Vgl. zu Weill: Mungen 2001a und zu Eisler: McGilligan 1997, S. 365-366. –

Die Zeit des Umbruchs vom Stummfilm zum Tonfilm sorgte für eine ästhetische Verunsicherung.²⁰ Sie setzte aber auch kreatives Potential frei. Die völlige Verweigerung von Musik – schon gar von sinfonischer Musik wie für die großen Produktionen nur weniger Jahre zuvor – kann aus dieser Situation heraus als eine der damals zukunftsweisenden neuen Lösungen für den Film verstanden werden, die aber letztlich in eine Sackgasse führte. Kracauer stellt das Phänomen von Verunsicherung und künstlerischer Herausforderung bezeichnenderweise in den Kontext des Gebrauchs von Geräuschen im Film und bezieht sich hier erneut auf die Verwandtschaft von Geräusch und Musik, die beide dem Dialog in der psychologischen Wirkung entgegengesetzt seien und auf das Unterbewußte zielen: „Geräusche“, bemerkte Cavalcanti einmal, „scheinen den Intellekt zu umgehen und etwas sehr Tiefes, uns Eingeborenes anzusprechen.“ Das erklärt, warum die Anhänger des Stummfilms in der Zeit des Übergangs zum Tonfilm ihre letzte Hoffnung auf Filme setzten, die Geräuschen den Vorzug vor Worten geben würden.“ Für den anderen großen Theoretiker des frühen Films, René Clair, „beruhte diese Vorliebe für Geräusche damals auf dem Glauben, daß sie als materielle Phänomene eine Realität setzten, die den Bildern auf der Leinwand weniger abträglich ist als die vom einen Dialogfilm etablierte Art der Realität. Nichts könnte legitimer sein als dieser Glaube. Geräusche, deren materielle Eigenschaften sich aufdrängen, gehören derselben Welt an wie die Filmbilder und werden daher unser Interesse an ihnen kaum beeinträchtigen.“²¹ Geräusche (und auch die Musik im Stummfilm) wurden tendenziell als die dem Medium Film verwandten Ausdrucksmöglichkeiten empfunden, die ihm näher standen als – zunächst – der Dialog.

Die Geräusche, wie sie etwa im frühen Tonfilm Langs verwendet wurden, können demnach gleichsam als Folge von akustischen Momentaufnahmen – als Serien von ‚Photographien des Hörens‘ – angesehen werden. Diese Einschätzung, mit der eine Neubewertung des akustischen Phänomens seit 1920 einhergeht, bildete die Grundlage, mit den Geräuschen im Film über die rein abbildliche Komponente hinauszugehen und das gestaltete Geräusch-Kontinuum als einen wesentlichen künstlerischen Aspekt des Gesamtarrangements aufzufassen: als handle es sich wie im Falle einer speziellen Musik für den Film um eine – regelrecht komponierte – Geräusch-Partitur für den Film.

Darüber hinaus haben die folgenden bedeutenden Hollywood-Filmmusikkomponisten für oder mit Lang gearbeitet: Alfred Newman, James J. Salter, Max Steiner, Miklos Rosza, George Antheil.

20 Scott Eyman bespricht die Gestaltung im ersten Tonfilm der Filmgeschichte *The Jazz Singer* bezüglich des Einsatzes von Dialog und Musik im Sinne dieser ästhetischen Verunsicherung; vgl. Eyman 1997, „Prologue“, bes. S. 14-16.

21 Kracauer 1960, S. 174

IV. Geräuschrepertoires

Geräusche im Theater sind Zeichen, deren Bedeutungen sich auf verschiedenen Ebenen erschließen,²² eine Auffassung, die hier auf den Film übertragen wird. Wesentlich mehr als im Theater aber kann im Film davon ausgegangen werden, daß diese Bedeutungen auf ein ästhetisches Kalkül verweisen, mit dem eine eigene künstlerische Aussage verbunden werden kann²³ – zumal wenn die Geräusche dem Film, wie im Falle von *M*, nachträglich unterlegt wurden.²⁴

Kracauer stellt fest, daß den Geräuschen im Film prinzipiell zwar ganz andere Aufgaben als dem Dialog im Film zukommen, daß aber Geräusche (ähnlich wie Musik) die Sprache ihrer dramaturgischen Funktion nach „bis zu einem gewissen Grad“ ersetzen können.²⁵ Darüber hinaus lassen bestimmte Geräusche einen fließenden Übergang zu verbalen akustischen Zeichen (also etwa Schreien und Rufen) und somit zum Dialog im Film, erkennen. Die Affinität von Geräusch und Musik sowie die Nähe von bestimmten Geräuschen zum menschlichen Sprachausdruck und zuletzt die generelle Erkenntnis des Unterschiedes von mechanisch hergestellten Geräuschen zu Naturlauten führt zu folgender Übersicht, welche die Geräusche, wie sie in *M* verwendet werden, nach drei Kategorien ordnet und deren Verwandtschaften untereinander herstellt. Als das gemeinsame Zentrum dieser drei Bereiche – als ihr Rückzugsfeld – ist das akustisch ebenfalls relevante Gestaltungsmittel der Stille zu bedenken, das im Film immer wieder wie eine Insel aus dem ‚Meer‘ an Geräuschen und Klängen herausragt.

22 Fischer-Lichte 1983, Kapitel 4: „Nonverbale Akustische Zeichen“, S. 161-179. Hier behandelt die Autorin zunächst die Geräusche und dann die Musik, die sie aus Sicht des Theaters als vergleichbare Kategorien einstuft: „Die musikalischen Genres sind daher als theatralische Zeichen imstande, Handlungssequenzen und Handlungskomplexe zu bedeuten, indem sie auf bestimmte soziale Situationen verweisen. – Alle diese Zeichenfunktionen, welche die Musik als theatralisches Zeichen wahrzunehmen fähig ist, hat sie mit den Geräuschen als theatralisches Zeichen gemeinsam.“ ebd., S. 176. – Bezogen auf die Herkunft oder die Quelle des Geräusches lassen sich drei Klassen unterscheiden: Aktionsgeräusche, Maschinengeräusche und Naturlaute (vgl. Fischer-Lichte 1983, S. 164).

23 Fischer Lichte 1983, S. 164: „Aus dem gleichen Grunde dürfen allerdings auch alle jene Geräusche, die auf der Bühne nicht als einkalkulierte, sondern unvermeidbare Folgen bestimmter Tätigkeiten entstehen – wie bspw. das Geräusch der über den Bühnenboden schleppenden Kostüme, Knacken des Bühnenbodens etc. –, nicht als theatralische Zeichen aufgefaßt werden.“

24 Adolf Jansen war in *M* für den Ton zuständig. Vgl. McGilligan 1997, S. 490.

25 Kracauer 1960, S. 179.

1. Aktionsgeräusche

Geräusche dieser Rubrik sind mit alltäglichen Aktivitäten wie etwa Gehen, Waschen, Hinstellen oder Hinlegen von Gegenständen verknüpft. In *M* werden durchaus nicht alle Tätigkeiten bzw. jeder Schritt, den ein Darsteller macht, mit den entsprechenden Geräuschen synchronisiert. Eine Reihe von Sequenzen, denen man entsprechende Geräusche zuordnen könnte, bleiben sogar ganz stumm. Andere Aktionen, die ebenfalls mit bestimmten Geräuschen verknüpft sein müßten, finden häufig nur in akustischen Andeutungen (z. T. in sehr leiser Nachsynchronisation) statt. Diese Form der reduzierten Verwendung von Aktionsgeräuschen bedingt, daß der Anteil dieser Geräusche in *M* insgesamt sehr gering bleibt. Ein akustischer Realismus, wie man ihn vielleicht erwarten könnte, ist demnach nicht angestrebt. Vielmehr fällt die extreme Selektion auf, die im Kontext des jungen Genres Tonfilm wie folgt zu verstehen ist. René Clair hat in einem frühen Text zum Tonfilm von 1929 darauf hingewiesen, daß ein zu massiver Einsatz von Geräuschen für den Kinobesucher ermüdend wirken könne. Demgegenüber aber sei ein konzentrierter und zielgerichteter Einsatz von Geräuschen zu empfehlen, da sie so zur größeren Wirkung des damals zwar noch neuen, aber doch auch schon schnell abgenutzten Mittels im Tonfilm beitragen könne.²⁶

2. Akustische Signale

Andere Geräusche, die in Langs Film häufig Verwendung finden, können unter der Rubrik des akustischen, meist maschinell (oder ‚instrumental‘) hergestellten Zeichens subsumiert werden. Es kommen vor: akustische Signale zur Zeitangabe (die Kuckucksuhr oder die Kirchenglocke). Andere stammen aus dem Straßenverkehr wie Fahrrad- oder Straßenbahnklingeln sowie Autohupe. Weitere Signale sind das Laden-, das Telefon- und das Türklingeln. Da alle diese Geräusche auf recht eindeutig definierten Tonhöhen basieren, stehen sie tendenziell dem Bereich des musikalischen Ausdrucks nahe. Dies ist um so mehr der Fall, wenn mit diesen Signalen zwei Töne in definierten Intervallabständen erklingen, wie etwa bei der Kuckucksuhr oder der Autohupe.

Eigentliche Musik in Langs Film ist ja nur sehr vereinzelt zu finden. Sie steht außerdem jeweils in Verwandtschaft zum Geräusch, wie das Drehorgelspiel der kurzen Hinterhofszene (im Übersichtsprotokoll siehe den Übergang

²⁶ Clair 1929, S. 1

der Abschnitte 6 – 7). Dem eigentlichen – sehr kurzen – Spiel des Instruments in der Hinterhofeinstellung, wo die Polka *In Rixdorf is Musique ...*²⁷ anklingt, geht das Probieren eines schadhafte Instruments in der vorhergehenden Sequenz unmittelbar voraus. Hier aber erklingen nur schräge Klänge und Töne: also wiederum Geräusche.

3. Geräusche mit sprachähnlichem Ausdruck

Andere geräuschhafte Formen sind sich demgegenüber dem Bereich des Sprachlichen zuzuweisen, während eigentliche Naturlaute wie Vogelgezwitscher, Donnern, Wasserrauschen oder ähnliches, in *M* bezeichnenderweise nicht vorkommen. Nonverbale oder semantisch nicht zu entschlüsselnde menschlich-stimmliche Äußerungen sind als einzige Geräusche hier dem Bereich der Naturlaute, d.h. der nicht-maschinell oder instrumental hergestellten Laute zuzuweisen: Lachen, Aufschreie, unverständliches z.T. sich überlappendes Rufen oder Schreien mehrerer Personen und ähnliches. Diesen Geräuschen verwandt ist das Pfeifen, wie es für Signale und für das Pfeifen von Melodien eingesetzt wird. Der Aufmerksamkeit beanspruchende Pfiff ließe sich auch den Signalgeräuschen zuordnen, während die gepfiffenen Melodien (neben wenigen anderen Ausnahmen im Film, s.o.) am ehesten als ausgesprochen musikalische Zeichen zu verstehen wären. Zugleich aber erlangt gerade die mehrfach wiederholte gepfiffene Melodie Beckerts Signalcharakter, mit entscheidender Bedeutung für den Gang der Handlung (siehe hierzu unten). Schließlich kann Geräuschhaftes mit eher musikalischen Qualitäten in den Szenen ausgemacht werden, in denen je Gruppen von Personen gemeinsam rhythmisiertes Rufen und Sprechen ausführen – so etwa im rhythmischen Chor der Schlußszene oder dem Abzählreim der Kinder zu Beginn des Films.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der Anteil aller musiknahen Geräusche bzw. akustischen Ereignisse vom Klingeln und Glockenschlag bis hin zum Pfeifen und rhythmischen Sprechen in *M* im Vergleich zu den Aktionsgeräuschen sehr hoch ist.

V. Geräuschkonstruktion

Ausgangspunkte der Untersuchung von dramaturgischen Funktionen des Geräuschs in *M* bilden die Kategorien von Raum und Zeit. Lang gestaltet in *M* ei-

²⁷ Vgl. Gandert/ Gregor 1963, S. 55.

nen städtischen Raum und entwirft einen Spannungsbogen, der die zeitliche Dramaturgie des Films prägt und mit dem die Bewegungsrichtung auf einen bestimmten Höhepunkt des Films – die große Szene des Bettlergerichts am Schluß – zusteuert. Sowohl die Kategorie des Raums im Film als auch diejenige der Zeit werden mithilfe der akustischen Mittel, wie sie in den Repertoires beschrieben wurden, künstlerisch gestaltet.

1. Geräusch und Raum

Der Ort, an dem sich die Handlung von Langs Film ereignet, ist eine Stadt, und zwar Berlin.²⁸ Sie kann als der eigentliche Protagonist des Films gelten.²⁹ Folgt man dieser Idee der personifizierten Stadt, so läßt sich dieses Bild für die akustische Komponente weiterführen. Der Stadt werden mit filmischen Mitteln nicht nur ein Körper und ein Gesicht zugewiesen: die Stadt erhält auch eine Stimme. Die Signale der Uhren, die Geräusche des Verkehrs aber auch das Rufen, Pfeifen und Sprechen der Menschen sind der stimmliche Ausdruck dieser Stadt: „we hear the voice of the city, a carefully orchestrated mounting chorus of news vendors, the diverse voices competing with each other and with car horns, announcing an extra edition.“³⁰

Die Handlung ereignet sich im städtisch-öffentlichen Raum ebenso wie in geschlossenen privaten oder halbprivaten Räumen dieser Stadt. Die akustische Gestaltung mit Dialogen und Geräuschen verhilft dem Rezipienten, all diesen Räumen Gestalt zu geben: Der Ton, der nur bedingt räumliche Barrieren kennt, wirkt aus dem szenischen Off in den gezeigten Raum und weitet somit den Film-Raum. Der in den Bildern gezeigte Raum verlängert sich über die eigentlichen Grenzen in das Dunkle des Vorführraums bzw. in die Vorstellungskraft jedes einzelnen Betrachters. Das Prinzip des Abwesenden wird im Sinne dieser räumlichen Konzeption wirksam³¹: „Absence imprints this film from the start and determines the way it uses sound and constructs space.“³²

Im Zusammenhang der Konstruktion eines akustischen Raums ist hervorzuheben, daß Lang aus dem an jeder beliebigen Straßenecke einer Stadt potentiell vorhandenen Geräuschkontinuum eine Auswahl trifft. Die akustische städtische

28 Daß es sich um Berlin handelt, wird vor allem durch die Sprache einzelner Protagonisten deutlich, vgl. Gunning 2000, S. 166.

29 Gunning 2000, S. 164

30 Gunning 2000, S. 175

31 Gunning 2000, S. 164-166 und S. 178-69

32 Gunning 2000, S. 165

Kulisse in *M* ist keine Reproduktion der objektivierbaren akustischen Schicht irgendeiner Stadt. Vielmehr setzt Lang diese Kulisse aus dem Reservoir an Möglichem, wie sie im Zusammenhang mit den Ideen der Neuen Sachlichkeit in Verbindung steht, in seinem Sinne zusammen.³³ Als Beispiel für dieses Verfahren sei auf eine kurze Sequenz hingewiesen, die der Szene in der „Bettlerbörse“³⁴ (diese Szene ist im Übersichtsprotokoll der Abschnitt 6) folgt. Die Geräusche – das Hupen, die fahrenden Autos, die Motoren und das Straßenbahnklingeln – sind als Klangcollage angelegt, die nicht das Zufällige der Zusammensetzung in der Überlappung hervorhebt, sondern die Geräusche in eine sukzessive Ordnung bringt (im Übersichtsprotokoll Abschnitt 7, Beginn). Jeder einzelne Klang ist deutlich vernehmbar und identifizierbar. Diese Kulisse von Verkehrsgeräuschen begleitet eine Reihe von kurzen Einstellungen, in denen verschiedene Kinder und ihre besorgten Eltern im öffentlichen Raum der Stadt – auf deren Straßen – gezeigt werden.

Diese Art der akustischen Selektion hat Lang auch für andere Szenen in *M* angewendet und in einem Interview mit Gero Gandert in den folgenden Kontext gestellt:

M war mein erster Tonfilm. Damals haben wir in Deutschland kaum mehr Tonfilme sehen können, als sich an den Fingern einer Hand herzählen lassen. Ich habe natürlich versucht, mich mit dem neuen Medium: *Ton* auseinanderzusetzen. Ich fand zum Beispiel, daß ich, wenn ich allein in einem Straßencafé sitze, natürlich das Geräusch der Straße höre, daß aber im Augenblick, wo ich mich mit einem Gesprächspartner in ein interessantes Gespräch vertiefe oder eine Zeitung lese, die mein Interesse völlig in Anspruch nimmt, mein Gehirn, oder wenn Sie wollen, meine Gehörorgane dieses Geräusch nicht mehr registrieren. Ergo: die Berechtigung, eine solche Konversation filmisch darzustellen, ohne besagtes Straßengeräusch dem Dialog zu unterlegen.³⁵

Der Zuschauer nimmt die Perspektive des Protagonisten ein. Die akustische Wirklichkeit des städtischen Raums wird im Film vom subjektiven Erleben des Einzelnen gleichsam überblendet und ist von individuellen Faktoren wie Beobachtung und Konzentration abhängig. ‚Aufmerksamkeit‘ wird, wie auch in der Analyse zur zeitlichen Disposition des Films im Zusammenhang mit der Verwendung von Geräuschen auszuführen ist (s.u.), so zu einem der wichtigsten Themen des Films, wo die Bereitschaft des Einzelnen den (städtischen) Raum mit hohem Bewußtsein zu erfahren, in den Mittelpunkt rückt. Lang kreierte mit akustischen Mitteln nicht nur einen bestimmten atmosphärischen Raum, der

33 Gunning 2000, S. 167

34 Begriff nach Gandert/ Gregor 1963, S. 51.

35 Gandert/ Gregor 1963, S. 125f.

durch die Assoziationen, die mit den Geräuschen verknüpft sind, entsteht. Vielmehr verweist er mit dieser Form der Selektion auf eine tiefergehende, psychologische Deutung der Figuren:

Damals kam ich auch zu der Erkenntnis, daß man Ton als dramaturgisches Element nicht nur verwenden kann, sondern unbedingt sollte. In *M* zum Beispiel, wenn die Stille von Straßen (das optionelle Straßengeräusch ließ ich absichtlich weg) plötzlich durch schrille Polizeipfeife zerrissen wird, oder das unmelodische, immer wiederkehrende Pfeifen des Kindermörders, das seinen Triebgefühlen wortlos Ausdruck gibt.³⁶

Die akustische Kulisse wirkt als Folge von Einzelereignissen. Die formale Disposition, in welcher das einzelne Geräusch in eine bestimmte planvoll arrangierte Abfolge gestellt wird – und der Regisseur so etwas wie eine Geräuschkomposition erstellt, die denjenigen von Russolo ähnelt –, bildet demnach eine eigene filmische Entität. Diesen Gedanken weiter zu vertiefen, sei ein Blick auf die strukturierte Vernetzung dieser Schicht geworfen. Eine solche Vernetzung bestimmter Geräusche in *M* entsteht zunächst durch deren unmittelbare Folge innerhalb eines (meist kürzeren) Abschnitts. Solch eine Folge stellt wegen der künstlerisch-dramaturgischen Steuerung bestimmte Beziehungen zwischen den einzelnen akustischen Ereignissen her: In der Sukzessive trifft ein Pfeifen auf eine Autohupe, dem eine Stille folgt usw. Neben kurzen Einzelfolgen an Geräuschen verweisen übergeordnete Strukturen auf größere Zusammenhänge, wie sie im Kontext der Erstellung des städtischen Raums ebenfalls Bedeutung haben. Bestimmte Geräusche können aufeinander bezogen sein, auch wenn ein (möglicherweise) großer zeitlicher Abstand zwischen ihnen besteht. Sie verbinden sich entweder durch ähnliche klangliche Eigenschaften oder durch ihre dem Inhalt nach gleiche Aussage, also – musikanalytisch gesprochen – über motivische Verknüpfungen.

Dies gilt für die Uhren und deren Signale, die die Stadt für den Betrachter als Raum in seinem zeitlichen Vollzug definieren: „As Georg Simmel pointed out, clock time holds together and regulates the life of the metropolis.“³⁷ In diesem Zusammenhang ist die These Noël Burchs von der für *M* charakteristischen Spannung von Kontinuität und Diskontinuität relevant,³⁸ wie sie sich auch an der Geräuschgestaltung mit den beiden besprochenen Prinzipien, die je auf beides – Kontinuität und Diskontinuität – verweisen, zeigt. Die in sich abgeschlossenen, auf Einzelgeräuschen beruhenden collagierten Flächen, die kürzere zeitliche Einheiten umfassen, sorgen für Kontinuität auf kleinstem Raum.

³⁶ Gandert/ Gregor 1963, S. 126

³⁷ Gunning 2000, S. 168

³⁸ Hinweis bei Gunning 2000, S. 167.

Zugleich aber entsteht durch sie auch Diskontinuität, da diese Felder – zum Teil recht unvermittelt – ausgeblendet werden. Die angesprochenen großflächigen motivischen Vernetzungen, wie sie durch die Signale der Uhren oder das Pfeifen der *Peer Gynt*-Melodie entstehen, sorgen demgegenüber für übergreifende Kontinuität. Das Signalhafte aber jedes einzelnen Motivs setzt zugleich deutliche Zäsuren, mit denen nicht nur die sie umgebende Stille deutlich vernehmbar (somit hörbar) wird, sondern mit denen auch Sequenzen akustisch unter- oder abgebrochen werden und somit momentan diskontinuierlich wirken (Übersichtsprotokoll an den Übergängen der Abschnitte 1-11).

2. Geräusch und Zeit

Die Geschichte vom Kindermörder und der Stadt, die den Mörder jagt, unterliegt einer zeitlichen Disposition, die auf Spannung angelegt ist. Dieser Spannungsbogen kann anhand der Melodie aus Edvard Griegs Musik zu Ibsens Schauspiel *Peer Gynt*, die Beckert insgesamt sieben Mal im Verlauf der Handlung pfeift, veranschaulicht werden. Es ist ein geschickter Kunstgriff des Regisseurs, daß dieser einzige bedeutende Einsatz von Musik durch seine Erzeugung eine große Nähe zum Geräusch aufweist und zugleich von diesem extrem reduzierten Einsatz von Musik dennoch der große Spannungsbogen des Films mit abhängt. Obwohl Lang in *M* auf Musik aus dem szenischen Off verzichtet, ist es gerade ein musikalisches Zeichen aus dem On, das den Mörder verrät und die entscheidende Wende im Film herbeiführt. Dieses Zeichen sei nun für den Verlauf des Films beschrieben und verfolgt.

Die Melodie charakterisiert ihren Ausführenden – nämlich Beckert. Mit der brüchigen und schlechten Qualität der Ausführung, auf die Lang besonderen Wert gelegt hatte,³⁹ wird Beckerts Zerrissenheit zum Ausdruck gebracht (s.u.), während zugleich mit dem gegebenen rhythmischen Impuls eine bestimmte Energie verknüpft ist, die auf Beckert und seinen Plan verweist. Beckert scheint sich, während er pfeift, in seinem Tun emotional stützen zu wollen, indem er seine Aufregung angesichts des bevorstehenden Mordes gleichsam umleitet. In diesem Sinne wirkt die Melodie im Film als übergreifendes Motiv, das schon bei seiner ersten Wiederholung vom Zuschauer direkt mit dem Protagonisten in Verbindung gebracht wird und die zeitliche Schicht des Films formal strukturiert. Musikhistorisch erscheint der Begriff des „Leitmotivs“ hier nicht

39 McGilligan 1997, S. 155-156. Nach eigener Aussage hatte Lang das Pfeifen der Melodie persönlich übernommen.

glücklich,⁴⁰ eher gerechtfertigt ist derjenige des Erinnerungsmotivs. Hierfür steht der Umstand, daß die musikalische Gestalt recht konstant bleibt und die Melodie von ihrer Substanz her als Motiv keine eigentliche Entwicklung durchmacht. Es verändert sich eher das Umfeld, in den Lang das Motiv einbettet.

Wenn die Melodie zum ersten Mal erklingt, ist mit dem Pfeifen Beckerts zunächst eine alltägliche Situation verknüpft. Das Pfeifen erscheint in direkter Nachbarschaft zu Straßengeräuschen in der ersten Sequenz des Films, in der Elsie Verschwinden thematisiert wird (Übersichtsprotokoll, Abschnitt 1). Beckert, der Elsie auf der Straße einen Luftballon bei einem Blinden kauft, wird von hinten gezeigt, während zugleich die gepfiffene Melodie hörbar ist. Zwar sehen wir Beckert die Melodie nicht pfeifen, aber dennoch assoziiert man ihn als den Käufer des Luftballons. Später wird man mit dem Luftballon den Mörder des Mädchens in Verbindung bringen. Durch das weitere Umfeld, mit dem die Melodie hier visuell konnotiert ist, ist diese größere Dimension somit schon angedeutet: zu der Melodie mischen sich durch das Warten und das Rufen der Mutter ganz allgemein schon die Angst und die Sorge um das Kind.

Beim zweiten Erscheinen erklingt die Melodie in dem Moment, in dem Beckert seinen Brief an die Presse schreibt (Übersichtsprotokoll, Abschnitt 2). Wiederum sieht man ihn nur von hinten, während er die Melodie pfeift. Dennoch wird hier über den Selbstbeichtigungstext des Briefes die Verbindung des Mörders zur Melodie hergestellt. Die Melodie, die sich hier dem Betrachter in ihrer etwas leiernden Art schon eingepägt hat, wird mit den Morden an den Kindern in einen direkten Zusammenhang gestellt. Kurze Zeit nach der Szene, in der Beckert den Brief verfaßt und die Melodie pfeift, wird der Brief in der Veröffentlichung der Zeitung für längere Zeit in einem Standbild gezeigt. Hier fügt Lang dem Bild keinen Ton – weder Geräusche noch Dialoge – hinzu: Das Bild bleibt stumm. Griegs ohnehin bekannte Melodie mit ihrer sequenzierenden Motivik hat sich aber in der Erinnerung des Rezipienten schon festgesetzt, und man glaubt das Pfeifen Beckerts während der fast gespenstisch anmutenden kurzen Stille vor dem ‚inneren Ohr‘ zu hören. Die tatsächliche Stille wird aufgefüllt von der klanglichen Erinnerung an das schrille Pfeifen Beckerts. Mit diesem Verfahren der Verknüpfung von Brief und Melodie verbindet sich auch die Interpretation von beidem. Der Graphologe, der die Handschrift Beckerts kurz nachdem der Brief gezeigt wurde, deutet, faßt bestimmte Charakteristika des Briefeschreibers zusammen. Er schließt auf „pathologische Sexualität“, und er spricht von „einer zerbrochenen Schreibart“. Diese Deutung

40 Gunning 2000, S. 176

läßt sich auch auf Beckerts Art zu pfeifen anwenden, das abrupte Zäsuren enthält und diskontinuierlich wirkt. Die „zerbrochene Schreibart“, so der Graphologe, weist auf einen Ausdruck von Schauspielerei hin. Gerade das Pfeifen wird für Beckert in Situationen, in denen der sexuelle Trieb aufkommt, zum Mittel, diesen in eine gleichsam (musik-)theatrale Geste vorläufig umzuleiten und seine eigentlichen Absichten dem Kind, das er verfolgt, anspricht und verführt, zu verheimlichen: Das Pfeifen steht aus Perspektive des Kindes für Beckerts Harmlosigkeit und wird gerade deshalb zum tönenden Symbol seines krankhaften und brutalen Verhaltens. Beides – der Brief an die Presse sowie das Pfeifen der Melodie in öffentlichem städtischem Raum, während Beckert den Ballon kauft – ist als Beckerts verzweifelter Versuch zu werten, mit der Außenwelt, von der er abgeschnitten scheint, Kontakt aufzunehmen. Mit diesen Medien kehrt jeweils das Innen des Protagonisten nach Außen: das Außen ist die Stadt, sind die Zeitung und die Straße, welche die Äußerungen Beckerts aufnehmen und weiterreichen.

Erst gegen Mitte des Films, zum Abschluß der großen Fahndungs-Sequenz (Überblicksprotokoll, Abschnitt 7), taucht die Melodie wieder auf, nun aber gleich mehrfach. Beckert wird in dieser Sequenz von Kamera und Zuschauer beobachtet, wie er ein neues potentielles Opfer im Schaufenster entdeckt, mit seinen Blicken verfolgt und sich dann dem Mädchen zu nähern versucht. In dieser Situation erscheint die Melodie im Übergang zur nächsten Sequenz (der Verfolgung Beckerts durch die Verbrecher; Überblicksprotokoll, Abschnitt 8) insgesamt fünf Mal. Die Mimik Beckerts, nachdem er das Mädchen zum ersten Mal wahrgenommen hat, zeugt von dem inneren Kampf in der Entscheidung, was er tun soll. Sein Zwang zu töten wird siegen, und wie zur Selbstbestätigung pfeift Beckert den Beginn der Melodie. Beim nächsten Erscheinen der Melodie kurze Zeit später begleitet das nervös-selbstgefällige Pfeifen Beckerts, das nun aus dem szenischen Off den Film kommentiert, verschiedene Bilder, welche das Mädchen auf der Straße zeigt, wie es sich die Schaufenster der Läden betrachtet. Nach einer kurzen Zeit trifft das Mädchen die Mutter, und Beckert muß sich zurückziehen. An dieser Sequenz wird deutlich, daß die Melodie einerseits für die sexuelle Erregung und zugleich für die (vorläufige) Domestizierung dieses starken Gefühls steht.

In der nun folgenden Szene, in der Beckert sich in einem Straßencafé aufhält – aber wiederum vom Zuschauer nicht ganz gesehen werden kann, weil er hinter einer Hecke sitzt – pfeift er die Melodie erneut. Hier hat die Melodie sich zum ersten Mal leicht verändert: sie ist etwas langsamer und – wenig später – an mehreren Stellen merkwürdig unterbrochen. Das nochmalige Aufgreifen der Melodie nach dem gescheiterten Versuch einer weiteren Tat wirkt

(ebenso wie die Cognacs, die Beckert trinkt, und die Zigarette, die er raucht) als Selbstberuhigung. Die Melodie entspricht in ihrer leicht abgewandelten Gestalt einem Descrescendo, das der großen Aufregung von zuvor folgt.

Das letzte Auftreten der Melodie im Film verrät Beckert schließlich an die Gangster (Überblicksprotokoll, Abschnitt 8) und schließt mit dem Bild des Luftballons den Kreis zum Beginn. Der blinde Luftballonverkäufer hört das Pfeifen, das nun ohne Unterbrechung den Bildern der Straße – wiederum aus dem Off – hinzugefügt ist, bis es plötzlich abbricht. Über das akustische Signal und die daran anschließende Rekonstruktion der Zusammenhänge, die sich mit diesem Signal in der Erinnerung verbinden, kann der Blinde Beckert als den mutmaßlichen Mörder entlarven.

Beckert verrät sich gleich zwei Mal an die Bande der Verbrecher und Bettler durch die Geräusche, die er macht. Nicht nur die *Peer Gynt*-Melodie bestätigt seine wie schattenhaft verlaufende Existenz im Film gerade vom Akustischen. Auch später ist es ein Geräusch, das sein Versteck im Bürohaus Preis gibt und ihn nun zum zweiten Mal an die Organisation der Verbrecher verrät (Überblicksprotokoll, Abschnitt 9). Kracauer hat auf diesen Umstand hingewiesen:

Ein anderer folgenschwerer Ton [neben seinem Pfeifen, A.M.] wird durch seinen vergeblichen Versuch hervorgerufen, mit einem Taschenmesser das Schloß der Tür aufzubrechen, die er auf seiner Flucht in die Abstellkammer hinter sich zuschlug. Als die Verbrecher das Dachgeschoß des Bürohauses erreichen, verrät das kratzende Geräusch, einer nagenden Ratte gleich, seine Anwesenheit.⁴¹

Es konnte gezeigt werden: Der Einsatz der Geräusche in Langs Film erfolgt nach Prinzipien, welche der akustischen Welt in diesem Film eine nach künstlerischen Gesichtspunkten gestaltete Ordnung sichern. Zugleich aber – dies zeigt das Beispiel des zweifachen Verrats durch akustische Zeichen – verknüpft Lang mit den Geräuschen und Tönen, die im Film wie in einer vielmehrstimmigen Partitur angeordnet sind, eine Thematik, mit der die ästhetisierende Behandlung des Tons sich geradezu erst rechtfertigt. Es geht Lang um das große Thema der Wahrnehmung, insbesondere der akustischen Wahrnehmung. Der Film läßt sich als unerschöpfliches Reservoir an kleinen Feinheiten und Hinweisen auf diese Topik lesen. Die Geräusch- und Klangcollagen ebenso wie die weitgespannten motivischen Vernetzungen – die ‚Stimmen der Stadt‘ – füh-

41 Kracauer 1947, S. 231

ren den Zuschauer durch die Bilder. Die akustische Gestaltung läßt ihn nicht nur aufmerksam hören, sondern auch aufmerksam sehen, weil das Eine in der Gestaltung immer auf das Andere verweist. Lang projiziert mit seiner artifiziellen Tongestaltung das Thema der Wahrnehmung auf den Betrachter und erzielt hiermit einen hohen Grad an Aufmerksamkeit für die Vorgänge der Filmhandlung, die teilweise selbst um diese Themen (Aufmerksamkeit und Wahrnehmung) kreist.

Anhang:

Überblicksprotokoll⁴² Fritz Langs *M* in Hinblick auf die akustische Gestaltung

Ab-schnitt	Be-ginn	Inhalt	Art der akustischen Gestaltung mit den jeweils vorherrschenden Charakteristika	Zäsuren
Vor-spann	00.02	Nero-Film Logo etc.	Stumm.	Mit einem Gong wird der Vorspann beendet.
1	00.36	Elsie Beckmanns Verschwinden.	Zahlreiche Aktionsgeräusche / Dialogarm/ Melodie aus „Peer Gynt“ in Gegenüberstellung mit Autohupe/ ‚Warten‘, Kuckucksuhr (mehrfach)/ Rufen „Elsie“.	Fängt ohne Bild nur mit Ton an „Warte, warte, nur ein Weilchen...“.
2	07.47	Die Bevölkerung und der Mörder.	Dialoge/ Rufen „Extraausgabe“ verdichtet sich zum Rufchor, z.T. mit unterlegtem Dialog/ „Peer Gynt“ zur Briefschreibszene/ eingelesene Texte Litfaßsäule und Zeitung/ Raufszene.	Fängt ohne Bild nur mit Ton an: „Extraausgabe“.
3	13.13	Fahndung durch die Polizei.	Rein dialogisch/ Telefondialog Minister – Lohmann/ Die Technik, daß das Telefongespräch mit den Inhalt kommentierenden Bildern unterlegt wird, führt zu dem Phänomen, daß diese Szenen (z.T. mit Dialogen) ohne Geräusche gezeigt werden.	Beginnt mit der längeren Einblendung des Briefes in der Zeitung, stumm.
4	19.54	Razzien in den Verbrechervierteln.	1. Teil: Signalpfeifen und Autohupen lenken in einen Innenraum des Milieus mit der Warnung „Die Bullen“/ geräuschvolles Verlassen der Kneipe mit Schreien/ immer wieder eingeblendet Hupen, tumultartiges Rufen, Lachen/	Beginnt mit stummen Bildern des Milieus in Außen-aufnahmen, ohne jegliche

⁴² Dieser Überblick basiert auf der restaurierten Fassung aus dem Jahr 2000.

			rhythmisierte Lohmann-Rufe/ 2. Teil: Paßkontrolle, weniger geräuschhafte eher dialogische Sprache/ melodisches Pfeifen Lohmanns, sehr kurz / anschließend längere stumme Sequenz mit den Bildern der Diebesbeute/ Schluß: Kneipenwirtin, Dialog.	Geräusche, trotz vorfahrender Autos.
5	28.17	Simultane Beratungen: Ringorganisation der Verbrecher und die Polizei.	Rein dialogisch/ ‚Warten‘/ Telefonanruf, Zeitanzeige/ Dialogzentriert, kaum Aktionsgeräusche/ Türklingeln beendet Warten auf Schränker / Übergang Beratungen Polizei/ Ratlosigkeit: stumme Bilder der beiden Beratungszimmer wechseln ab.	Beginnt mit Blick von Innen nach Außen. Dort fahren ohne Motorengeräusche zwei Lastwagen mit den beiden Razzien Aufgegriffenen vor.
6	40.23	Selbst-Organisation der Bettler.	Schnarchen, Kartenspielen, etc./ Beginn stark von Aktionsgeräuschen geprägt/ Fortsetzung (Verteilung der Bezirke: hier die Höfe) dialogisch/ Übergangsszene zum nächsten Abschnitt mittels einer Drehorgel/ eine Art Gag im Ausstattungsfundus der Bettler mit dem alten Mann am Tresen, der sich die Ohren zuhält wegen der schiefen Töne der Drehorgel, dann aber das richtige Spielen hört (lt. Gandert/ Gregor 1963, S. 55, <i>In Rixdorf is Musike...</i>), das in die nächste Szene (Hinterhof, wieder Leierkasten) überleitet.	Stummes Bild: ein Bettler, den man zunächst nicht sieht, sortiert seine Zigarren etc.
7	43.53	Fahndung.	Mit insgesamt wechselhaften Schwerpunkten in der akustischen Gestaltung: 1: Geräusche: Bettler beobachten das Leben in der Stadt: Hinterhof, Straße mit Schaufenstern: Drehorgel (sichtbar), Fahrradklingel, Autohupe, Straßenbahn, Verkehrsrauschen (nur ein Auto ist einmal sichtbar). 2: Lohmann mit gelesenen Texten zur Fahndung im Bild. 3: stumm, erste Szene in Beckerts Wohnung, Türklingel, Situation der Schwerhörigkeit der Wirtin. Die Untersuchung selbst findet stumm statt (mit Einblendung Beckerts vor dem Obststand). Dann scharfer Kontrast: 4: Straßenszene mit entsprechenden Geräuschen. Blick von einem Geschäftsinnenraum durch ein Schaufenster, in dem	Drehorgelspiel setzt vor der eigentlichen Szene ein, die in einem Innenhof spielt.

			<p>Beckert sich die Auslage betrachtet, Geräusche setzen mit dem entsprechenden Schnitt aus – erneuter scharfer Kontrast. Beckert entdeckt in einer Spiegelung das Bild eines Mädchens, alles stumm. Außen mit Straßen-Geräuschen: Beckert setzt an, sie zu verfolgen und pfeift <i>Peer Gynt</i>.</p> <p>Wie 3: Wohnung, stumm. Wie 4: <i>Peer Gynt</i>, Mädchen vor dem Schaufenster, kurzer Dialog Mutter – Kind. 5: Szene im Café, Dialog, <i>Peer Gynt</i> - Pfeifen hier mit anderer Funktion/ nochmals <i>Peer Gynt</i>. 6: Lohmann – Inspektor, der die Wohnung untersucht hat, Dialog.</p>	
8	54.14	Entdeckung Beckerts durch die Bettler und durch Lohmann.	<p>Dialogarm/ Der blinde Luftballonverkäufer hört das Pfeifen: <i>Peer Gynt</i> und erkennt Beckert/ Dialog gleichzeitig mit dem Pfeifen im Hintergrund/ Blick in den Süßwarenladen von Außen nach Innen/ Klingelgeräusch – ansonsten stumme Szene/ Zeichnung Beckerts mit dem Kreiden-M, mit Dialog/ Dialog Lohmann – Inspektor/ Verfolgung Beckerts und des Mädchens durch die Bettler, meist stumm nur an einigen Stellen Straßengeräusche/ Dialog, Beckert entdeckt das M/ Pfeifsignale der Bettler/ Beckert wird in einer Straße umzingelt: stumm, er flieht in die Einfahrt des Bürohauses, Straßengeräusche werden eingeblendet, u.a. die Sirene der Feuerwehr, ein Feuerwehrgewagen fährt vorbei und in diesem Moment verschwindet Beckert im Gebäude und die Bettler verlieren den Sichtkontakt/ Dialog.</p>	Der neue Abschnitt setzt mit dem Bild des blinden Bettlers ein, dem fast unmittelbar das Pfeifen, mit dem Beckert sich verrät, folgt.
9	1.02.37	Im Bürohaus.	<p>Abschnitt durchsetzt von kurzen Dialogen, mit vielen Geräuschen, auch stumme Abschnitte/ Die Glocken schlagen 6 Uhr: Feierabend der Angestellten/ Menschen kommen aus dem Büro: Stimmengewirr, Hupen/ Dialoge/ Glocken schlagen 11 Uhr/ Pfeifen aus dem Off (laut Gandert/ Gregor 1963, S. 81 „Signalpiff des Schränkens“: <i>Üb immer Treu und Redlichkeit</i>) Andeutung/ Beckert versucht die Tür aufzubrechen: Rütteln, schweres Atmen/ dann Klopfgeräusche, mit denen sich Beckert verrät/</p>	Mit dem Kamera-Schwenk zu den Worten „Vielleicht hat er sich im Haus versteckt!“

			Alarm mit Klingelton wird ausgelöst/ Rumpeln, Aufbrechen der Verschlüsse, Glasklirren, hektisches Durcheinanderreden/ Verlassen des Bürogebäudes/ sieben Standbilder, das letzte als Klammer zum nächsten Abschnitt.	
10	1.17.50	Verhöre.	Dialog/ Verhör 1; Loch in der Decke wird einmal kurz eingeblendet, bei Sachbeschädigung/ Verhör 2/ immer wieder auch stumme Momente/ Textkommentare zum Protokoll, zu denen die Standbilder (und weitere) von zuvor unterlegt werden/ Verhör 3.	Zunächst stumm; beim Bild des Lochs in der Decke setzt der Dialog ein.
11	1.30.13	Gericht der Bettler.	Dialogisch, in der Auseinandersetzung der Menge mit Beckert/ Beckert, der zertört und schreit, wird in den Verhandlungssaal gezerrt/ Bild der stummen Masse/ Hilfe-Schreie/ Lachen der Menge/ großer Monolog; gesteigertes Sprechen Beckerts, Schreien, Verzweiflung/ Tumult, plötzliche Ruhe, alle heben die Hände, die Polizei.	Bilder der alten Schnapsfabrik von Außen, sind vom Dialog des Verhörs unterlegt.
Coda	1.44.13	Staatliches Gericht.	Dialog	[Kein Abspann]

Literatur

- Abel, Richard und Rick Altman (Hrsg.): *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington 2001.
- Altman, Rick: *Sound, Theory, Sound Practice*. New York 1992.
- Chion, Michel: *AudioVison*. New York 1994.
- Clair, René: *The Art of Sound* (1929), in: <http://lavender.fortunecity.com/hawkslane/575/art-of-sound.htm> [5.11.2002].
- Dancynger, Ken: *Fritz Lang's M – Editing Sound as Visuals*, in: Ders.: *Film Sound Theory*, S. 45-47 [hier aus: <http://www.filmsound.org/articles/langsm.htm> [5.11.2002)].
- Eyman, Scott: *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution 1926-1930*. New York 1997.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theater*. Band 1: *Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen 1994.
- Flückiger, Barbara: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg 2001.
- Föllmer, Golo: *Klangorganisation im öffentlichen Raum*. In: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume* (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* 12), Laaber 1999, S. 191-227.
- Gandert, Gero und Ulrich Gregor: *Fritz Lang. M. Protokoll. Mit einem Interview des Regisseurs* (= *Cinemathek* 3, *Ausgewählte Filmtexte* hrsg. von Enno Patalas), Hamburg 1963.
- Gunning, Tom: *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*. London 2000.
- Hoppe, Andreas: *Klangexperimente des Brutismus. Unter besonderer Berücksichtigung der Ideengeschichte des italienischen Futurismus*. In: Werner Keil (Hrsg.): *Musik der zwanziger*

- Jahre. Hildesheim – Zürich – New York 1996, S. 261-280.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari bis Hitler. Eine psychologische Geschichte des Films (1947). Frankfurt am Main 1999.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit (1960). dt. Ausgabe hrsg. von Karsten Witte. Frankfurt 1985.
- Levin, David und Richard Wagner: Fritz Lang und Die Nibelungen: The Dramaturgy of Disapproval. Princeton 1998.
- McGilligan, Patrick: Fritz Lang. The Nature of the Beast. A Biography. New York 1997.
- Mungen, Anno: „BilderMusik“ – Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert [Habilitationsschrift, Johannes Gutenberg-Universität Mainz 2001; die Druckfassung wird im Gardez!Verlag, St. Augustin 2004 erscheinen]
- Mungen, Anno: Theatermusik als Filmmusik. Kurt Weills Dreigroschen-Musik als Adaption für den Film von G. W. Papst. In: *FilmExil* 14 (2001), S. 9 – 24.
- Prieberg, Fred K.: Musik unterm Strich. Panorama der Neuen Musik, Freiburg – München 1956.
- Russolo, Luigi: L'Arte dei rumori. Mailand 1913.
- Tatar, Maria: Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany. Princeton 1995.
- Türschmann, Jörg: Film – Musik – Filmbeschreibung. Zur Grundlegung einer Filmsemiotik in der Wahrnehmung von Geräusch und Musik. Münster 1994.