

Michael Schaudig

Der Ophüls-Stil. Zur musikalischen Kommunikation in Max Ophüls' Melodram LIEBELEI (1933)

2005

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14237>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schaudig, Michael: Der Ophüls-Stil. Zur musikalischen Kommunikation in Max Ophüls' Melodram LIEBELEI (1933). In: Harro Segeberg, Frank Schätzlein (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren 2005 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 12), S. 96–123. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14237>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Michael Schaudig

Der Ophüls-Stil

Zur musikalischen Kommunikation in Max Ophüls' Melodram
LIEBELEI (1933)

Auf den ersten Blick scheint es verwegen, auch bei Filmwerken aus der Zeit des frühen Tonfilms mit seinem qualitativ noch bescheidenen monophonen Filmton von „Sound-Design“ zu sprechen.¹ Gleichwohl bringt dieser Begriff auch retrospektiv das Phänomen der künstlerisch-kreativen Zuordnung von optischem und akustischem Ausdruckspotential idealtypisch auf den Punkt. Denn die kognitiv und affektiv wirksamen Synergien von Bild und Ton waren den Filmkünstlern bestens bekannt: auch bei filmhistorisch weit vor den *sound effects* der Dolby- oder THX-Ära entstandenen Tonfilmen und deren in der *post production* virtuos zugemischten Tönen. In seiner Grundbedeutung verweist ‚Sound‘ ohnehin auf das qualitative Differenzkriterium einer typischen Klangfarbe und eines individuell zuschreibbaren Musikstils, sei er Personen-, Zeit- oder Genre-gebunden.

Man muss sich zunächst von der Annahme befreien, dass mit der Bereitstellung der Tonfilm-Technik um 1930 eine zweite filmästhetische ‚Stunde Null‘ stattfand. Sicherlich, es gab eine medientechnologische Zäsur; doch die frühen Sprech- und Musikfilme zeigten bereits, dass Filmästhetik und -dramaturgie auf den akustischen Kanal vorbereitet waren. So benötigten die Filmemacher nach der Befreiung von der medientechnologischen Limitierung des in seinen Vorführkonventionen ohnehin nie vollends ‚stummen‘ Films nur eine kurze ‚Experimentierphase‘, in der die Grundlagen der *audio*-visuellen Komplexität von Filmkunst elaboriert werden konnten.

Der vorliegende Beitrag widmet sich vorzugsweise am Beispiel von LIEBELEI zum einen den Wechselbeziehungen von Bild und Ton im frühen Tonfilm, zum anderen dem spezifischen Stil der musikalischen Kommunikation², den Max

1 Barbara Flückiger (B. F.): *Sound Design: Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg 2001, S. 17) setzt die Entstehung des Begriffs ‚Sound-Design‘ in den 1970er Jahren an, als im Consumer-Bereich die Unterhaltungsindustrie von der Musikbranche dominiert wurde und die Klangqualitäten der Endgeräte stetig verbessert wurden. Die Filmindustrie und die Kinobetreiber hatten hier also starken qualitativen Nachholbedarf.

2 Der Begriff lehnt sich an Hans-Peter Reinecke an (siehe H.-P. R.: „Musikalisches Verstehen“ als Aspekt komplementärer Kommunikation.“ In: Peter Faltin u. H.-P. R. (Hgg.): *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Köln 1973, S. 258–275; hier: S. 264).

Ophüls (1902–1957) bereits 1933 in seiner Schnitzler-Adaption so vervollkommnete, dass er auch in späteren Filmen immer wieder auf dessen ästhetische Muster zurückgriff.

1. Die experimentelle Phase

Der heute vorzugsweise als Filmregisseur erinnerte Max Ophüls begann seine berufliche Laufbahn 1921 auf der Bühne, zunächst als Schauspieler, wechselte dann ins Regiefach; seine Stationen waren u. a. Stuttgart, Wien, Frankfurt am Main, Breslau und ab 1931 Berlin. Auch für das seit 1925 neu verfügbare Medium Hörfunk hatte Ophüls gearbeitet: als Sprecher und Redakteur für das literarische Programm, als Rezitator und Autor von „Hörbildern“. Entgegen den Karrieren anderer deutscher Filmregisseure jener Zeit hatte Ophüls also keine eigenkreativen Stummfilm-Erfahrungen, sondern konnte seinen auf akustische und szenische Medien gegründeten Erfahrungshorizont in die neue Medientechnologie einbringen. Seine ersten Tonfilm-Erfahrungen sammelte er 1931 als Dialogregisseur für Anatole Litvaks *NIE WIEDER LIEBE*.

Für das Vorverständnis der Tonfilm-Ästhetik der *LIEBELEI* ist es unabdingbar, die von Max Ophüls zuvor realisierten Filme unter dem Aspekt ihrer musikalischen Kommunikation zu betrachten:

In *DIE VERLIEBTE FIRMA* (UA: 22.02.1932), seinem ersten Langspielfilm³, inszeniert Ophüls eine arg klamaukhafte Komödie, die das neue Tonfilm-Medium selbstreferentiell thematisiert.

Obwohl Film und Film-im-Film das Gegenteil beweisen, behauptet der fiktionale Regisseur: „Das Publikum will gar nicht mehr soviel Musik“ (TC 0:07:47), der fiktionale Dramaturg hält dagegen: „Optisch muss es sein ... und akustisch muss es sein!“ (TC 0:08:39). Für Letzteres sorgt u. a. der vom fiktionalen Autorenteam mühsam erarbeitete Schlager: „Ich wär’ so gern mal richtig verliebt. Ich weiß vom Tonfilm, dass es das gibt“ (TC 0:13:31), dessen Text aus dem winterlich alpinen Drehort per Telegramm an den Filmproduzenten in Berlin gesendet wird. Das ‚Fräulein vom Amt‘ notiert dieses Lied als Sprechgesang zum Rhythmus der aus dem Off dazu eingespielten Musik. In der visuellen Auflösung dieser Szene entsteht ein Wechselgesang mit dem fiktionalen Autorenteam, das vor der blickdichten Schalterwand des Postamts steht und nicht erkennen kann, dass die Telegraphistin zugleich die vom Filmteam als Schauspielerin angeworbene neue „Entdeckung“ ist. Anfangs träumt das ‚Fräulein vom Amt‘ noch von einer steilen Filmkarriere, wird am Ende dann aber ‚nur‘

3 Die erste Filmregie, der Kurzfilm *DANN SCHON LIEBER LEBERTRAN* (1931; 22 min.) gilt als verschollen. Auch *DIE VERLIEBTE FIRMA* ist nur in einer um rund zehn Minuten kürzeren, korrupten Fassung überliefert. Der nachfolgend zitierte Time Code (<TC> mit Angabe von h:min:sec) bezieht sich auf die vom Bayerischen Fernsehen am 01.09.2004 ausgestrahlte Fassung (ca. 63 min.).

die zukünftige Frau des Filmproduzenten, der ihre ‚Natürlichkeit‘ mehr schätzt als die Exaltiertheit seiner Vertragsdiven und sie folglich als „kleine, liebe Hausfrau“ (TC 0:41:04) domestiziert. Auf der Film-im-Film-Ebene wird ein zweiter Schlager eingeführt, der vom kapriziös streitenden fiktionalen Schauspielerpaar im Duett geschmettert wird: „Ist dein Herz noch ledig, schick es nach Venedig“ (erstmal bei TC 0:00:12). Auch dieses Lied zieht sich als Gesang oder Melodie durch den Film und wird am Schluss dann aus der Film-im-Film-Ebene thematisch in das übergeordnete Handlungsmodell gehoben, wenn der Filmproduzent seiner geliebten Telegraphistin ein Bahnticket nach Venedig präsentiert.

Im Stil der frühen Filmoperette bleiben die instrumentalen Musikquellen unvisualisiert⁴: Intradiegetischer Gesang und extradiegetische Orchestermusik korrespondieren und vereinigen sich in der Rezeption zu einer synchronen Bild/Ton-Wahrnehmung, wobei zudem noch virtuos mit gesanglichen Konjunktionen (siehe Telegraphistin und Autorenteam im Postamt) gespielt wird. Der bereits früh eingeführte Liedtext des Verliebtsein-Wunsches gibt die Erwartungshaltung an das Handlungsmodell vor (auch wenn sich dieses in selbstreferentieller Brechung anders realisiert, als von der Telegraphistin ursprünglich gedacht); danach wird die Melodie des Schlagers mehrmals noch rekurrent als musikalisches Thema zur Unterstützung des auf Telegraphistin und Filmproduzent fokussierten erotischen Diskurses zitiert. Mit dem ‚Venedig‘-Lied wird ein konkurrierendes Liebeslied eingeführt; beide Lieder werden am Ende ‚semantisch vereinigt‘ und erfüllen sich in der Auflösung des Handlungsmodells.⁵

In *DIE VERKAUFTE BRAUT* (UA: 18.08.1932), seinem nächsten Film⁶, wagt sich Ophüls direkt an einen Musikfilm, die freie filmische Adaption der gleichnamigen „Komischen Oper“ von Bedrich Smetana und Karel Sabina. In seinen Memoiren bekannte sich Ophüls zur „Experimentierfreude“, die durch dieses Filmprojekt „aufs äußerste angeregt“⁷ worden sei.

Die gesamte Exposition des Films ist als ‚stummer Film‘ zur musikalischen Ouvertüre konzipiert und wird ohne O-Ton bis zum ersten Dialogkontakt (TC 0:04:56) des nachmaligen Liebespaars geführt, der dadurch zeichenhaft eine starke Affektwirkung erhält. Dass „[Theo] Mackebens Musikbearbeitung [...] nur die Highlights, die Ohrwürmer von Smetana übrig“⁸ lässt, ist aus filmästhetischer

4 Nur auf der Film-im-Film-Ebene sieht man im Filmstudio am Rande einmal kurz das Filmorchester.

5 Die Einspielung von Liedern im Tonfilm der 1930er-Jahre entsprach in Wechselwirkung mit der neu errungenen ‚akustischen Kompetenz‘ des Films auch der durch Revue und Varieté vorgegebenen Erwartungshaltung des Publikums.

6 Die TC-Angaben beziehen sich auf die am 02.09.1990 im Westdeutschen Fernsehen ausgestrahlte Fassung (ca. 74 min.).

7 Max Ophüls: *Spiel im Dasein. Eine Rückblende*. Stuttgart 1959, S. 149.

Perspektive unerheblich. Entscheidend ist vielmehr, dass DIE VERKAUFTE BRAUT in der Montage ein präzise aufeinander abgestimmtes Timing zeigt: Die Sukzession von Gesangs- und Dialogpartien (sowie der replikenfreien Pausenstruktur) ist im Hinblick auf die inszenatorische Bild/Ton-Synchronisierung und deren eingebundene musikalische Parameter von Instrumentierung, Tempo, Dynamik und Lautheitspegel perfekt durchkomponiert.⁹ Neben dieser dramaturgischen Herausforderung im filmsyntagmatischen Bereich testet Ophüls auch die paradigmatische, also einstellungsinterne Synchronisierung und rhythmische Interaktion von Musik, Gesang, Figurenführung und Mise-en-Scène aus. Besonders einprägsam ist das berühmte Duett „Ohne Dukaten bist du verraten“ (TC 0:46:44), das Brautwerber Kezal und Postillon Hans singen, während beide synchron zum Takt der Musik im Sattel ihrer leicht trabenden Pferde auf und ab hüpfen.¹⁰ Weitere Effekte werden durch die tonale Unterstützung von gezeigtem Geschehen erreicht, wenn z. B. der Radbruch an einer Pferdekutsche akkurat mit einem Paukenschlag (TC 0:02:43) der Partitur korrespondiert. Auch in dieser „erste[n] Filmoper der Welt“¹¹ ist die Musik – analog zum unsichtbaren Orchester von Musiktheater-Aufführungen – stets extradiegetisch eingesetzt.

LACHENDE ERBEN (UA: 06.03.1933), der dritte abendfüllende Spielfilm¹², ist wiederum eine Komödie und zudem der erste ‚Starfilm‘ mit Heinz Rühmann, dem hier zum ersten Mal ein *main credit* zuteil wird, den er sich mit keinem anderen berühmten Schauspielerkollegen teilen muss: „Die Ufa zeigt / Heinz Rühmann in / LACHENDE ERBEN.“ Auch wenn Ophüls sich später despektierlich über diese Regiearbeit äußerte und seine „Anteilnahme“ mit „reiner Routine“¹³ kennzeichnete, so zeigt der Film doch, wie die Möglichkeiten der Tonspur in Ophüls’ Filmen erneut um weitere Komponenten erweitert werden.

Da das Handlungsmodell der rheinhessischen Weinseligkeit huldigt,¹⁴ wird

- 8 Peter W. Jansen: Kommentierte Filmographie. In: Helmut G. Asper et alii (Hgg.): *Max Ophüls*. München u. Wien 1989 (= Hanser Reihe Film 42); zur VERKAUFTE BRAUT siehe S. 114–123; hier: S. 116. – Siehe hierzu präziser Klaus Kanzog: „Wir machen Musik, da geht euch der Hut hoch!“ Zur Definition, zum Spektrum und zur Geschichte des deutschen Musikfilms.“ In: Michael Schaudig (Hg.): *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*. München 1996 (= diskurs film, 8), S. 197–240; hier: S. 203–206.
- 9 Dies zeigt auch das Drehbuch, in dem an bestimmten Stellen bereits die Taktfolgen notiert sind; siehe den Abdruck vom „92. Bild“ in Helmut G. Asper: *Max Ophüls. Eine Biographie*. Berlin 1998, S. 251 f.
- 10 Vgl. ebd.
- 11 Ophüls 1959, S. 149.
- 12 Die TC-Angaben beziehen sich auf die am 08.05.1986 im Österreichischen Fernsehen (ORF.1) ausgestrahlte Fassung (ca. 72 min.).
- 13 Ophüls 1959, S. 158.
- 14 LACHENDE ERBEN zeigt, wie ein völlig harmloser „Bildstreifen“ zum Spielball der Zensur wird: Angebliche Alkoholismus-Propaganda und Abstinenzler-Denunziation veranlassen die Berliner Filmprüfstelle (Nr. 33406) zunächst zum Jugendverbot, das dann in der Revision bei der Film-Oberprüfstelle (Nr. 6443) – übrigens mit dem Filmpionier Oskar Messter als Beisitzer –

Musik hier erstmals direkt – vorzugsweise über Trinklied-Melodien – als *mood setting* eingesetzt, also als affektive Lenkung bzw. als das Geschehen stützende Stimmung.

Neu ist zudem, wie die intradiegetische musikalische Kommunikation in ihrem Wechsel von *off scene* und *on scene* inszeniert wird: Als Peter Frank, Sektvertreter und „Propagandachef“ der Fa. Bockelmann, von einer Verkaufsreise wieder zur Fabrik zurückkommt, erfährt er vom Tod seines Chefs, der zugleich sein Onkel ist. Aus dem (noch unvisualisierten) Weinkeller ertönen Trinklieder (TC 0:07:40); der Notar erklärt, es sei der ausdrückliche Wunsch des Verblichenen gewesen, dass seine Belegschaft fröhlich von ihm Abschied nehme. Die Gesänge bleiben auch dann weiterhin unvisualisiert im Hintergrund hörbar, wenn im Weiteren zunächst die erbigerige (und zudem ausgerechnet alkoholabstinente) Verwandtschaft in der Bel Etage des Anwesens gezeigt wird. Erst bei TC 0:12:00 erfolgt ein Umschnitt zu den singenden Arbeitern im Weinkeller, zu denen sich auch Peter Frank gesellt hatte. Die Tonquelle wird also zunächst auditiv präsentiert, bevor sie später visualisiert wird. Die *off scene* permanent hörbaren Trinklieder verstärken die Karikatur der älteren Hinterbliebenen und führen den Neffen Peter Frank zugleich als ‚einzig würdigen‘ Erbnehmer ein (was das Handlungsmodell bestätigen wird). Die auditive Ebene übernimmt hier also eine semantisch dominante Funktion in der Figurencharakteristik.

Ophüls führt dann einen weiteren kreativen Impuls im Hinblick auf die Tonspur ein, wenn er das Testament des verstorbenen Sektproduzenten via Schallplatte (TC 0:16:05) verkünden lässt, die der Verstorbene zu Lebzeiten besprochen hatte. Im technisch reproduzierenden Medium Tonfilm wird somit eine technisch reproduzierende Tonquelle dazu benutzt, die auditive Aufmerksamkeit der versammelten Figuren so zu binden, dass die visuelle Konzentration auf *reaction shots* allein aus dem dramaturgischen Arrangement und der *Mise-en-Scène* heraus gewährleistet ist.

Eine spätere Sequenz zeigt eine Dampferfahrt auf dem Rhein, die von Peter Frank als Wein- und Sekt-Verkauffahrt organisiert ist. Zu einem beschwingten Trinklied (mit dem augenzwinkernd kompilierten Refrain „O du wunderschöner deutscher Rhein / Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“) werden ‚Postkarten‘-Ansichten der Rheinlandschaft gezeigt. Im Gegensatz zur *VERKAUFTEN BRAUT*, bei der die Bild/Ton-Kombinatorik bereits vor Drehbeginn weitgehend feststehen musste, führt Ophüls hier vor, wie man in der *post production* genau auf Takt schneidet: Jeder der insgesamt zwölf Zwischenschnitte (TC 0:57:30– 0:58:15) ist ex-

aufgehoben wurde. 1937 ließ eine Weisung aus dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda an die Film-Oberprüfstelle den Film dann endgültig verbieten, da er – so die neue Standardformulierung – „geeignet“ sei, „die öffentliche Ordnung zu gefährden und das nationalsozialistische Empfinden zu verletzen“. (Die Schriftsätze finden sich unter www.deutsches-filminstitut.de/filme/f000043; Teilabdruck auch bei Asper 1998, S. 259 f.)

akt zwei Takte (acht Schläge) lang; die Einstellungswechsel korrespondieren jeweils mit dem ersten Taktschlag der Melodie. Dieses Verfahren mag man zwar als ‚mechanistisch‘ bezeichnen, muss es aber nicht als „stereotyp, um nicht zu sagen stumpfsinnig“¹⁵ brandmarken; denn die Rhythmus-orientierte Schnittfolge gilt auch heute noch als ein filmästhetisches Grundprinzip in der Montagepraxis: zudem als ein äußerst effektives Verfahren bei der Konjunktion von zuvor in beliebiger Auswahl gedrehten Zwischenschnitten. Darüber hinaus ist diese Sequenz in den LACHENDEN ERBEN auch dem *mood setting* der für Ophüls typischen ‚Leichtigkeit‘ und ‚Beschwingtheit‘ in der Bilderfolge verpflichtet.

2. LIEBELEI als Vollendung

Mit LIEBELEI (UA: 24.02.1933, Wien) vollzieht Ophüls den Genrewechsel zur Liebestragödie, zum Melodram. Gegenüber der dramatischen Vorlage Arthur Schnitzlers legt die filmische Interpretation das Geschehen chronologisch an und befreit das im Kern invariant übernommene Handlungs- und Figurenmodell nicht nur von den szenographischen Zwängen der bühnenmäßigen Einrichtung, sondern nimmt Modifikationen vor, die die Visualisierungsmöglichkeiten (und -notwendigkeiten) einer filmischen Inszenierung berücksichtigen. Dabei greift das Drehbuch (Hans Wilhelm, Curt Alexander, Max Ophüls; Mitarbeit: Felix Salten) auf das filmdramaturgische Grundprinzip zurück, literarisch vorgeprägte *telling*-Elemente in die *showing*-Ebene einzubinden.¹⁶

Rekapitulierende Handlungsabstraktion: Wien, Ende der 1890er Jahre. Die beiden Freunde Fritz Lobheimer (Wolfgang Liebeneiner) und Theo Kaiser (Willi Eichberger), Leutnant und Oberleutnant bei den Dragonern, lernen die beiden ‚süßen Mädels‘ Christine Weyring (Magda Schneider) und Mizzi Schlager (Luise Ullrich) kennen und lieben. Während Theo und Mizzi ihre Beziehung zunächst eher als Amusement ohne wechselseitige Verpflichtung verstehen, entflammt Christine in unbedingter Liebe zu Fritz, der sich offenbar ebenfalls zum ersten Mal ernsthaft verliebt. Zwischen beiden steht aber Fritz’ inzwischen erkaltete *liaison dangereuse* zur Baronin von Eggersdorff (Olga Tschechowa); deren Mann (Gustaf Gründgens) entdeckt die außereheliche Liebschaft seiner Frau und fordert von Fritz Satisfaktion. Theo versucht noch vergeblich, das Duell von seinem Vorgesetzten verbieten zu lassen; schließlich muss er sogar aufgrund dieser seiner ‚unehrenhaften‘ Bitte den

15 Jansen 1989, S. 125.

16 Auf eine medienkomparatistische Darstellung von dramatischer Vorlage und filmischer Adaption muss hier verzichtet werden. Ein Beispiel soll genügen: Die bei Schnitzler nur gesprächsweise erwähnte „Dame mit dem schwarzen Samtkleid“ (A. S.: *Liebelei* [Erstdruck: 1896; UA: 09.10.1895, Wien]. In: A. S.: Ges. Werke in Einzelausgaben. Das dramatische Werk, Bd. 1. Frankfurt/M. 1977, S. 215–264; hier: S. 222,35 u. 224,27), die verheiratete Geliebte Fritz Lobheimers, ist im Film dramaturgisch in das beigeordnete Figurenmodell integriert und namentlich als „Baronin von Eggersdorff“ in Szene gesetzt.

Militärdienst quittieren. Fritz fügt sich in sein Schicksal: Zum einen ist er zu schwach, sich seiner Christine zu offenbaren; zum anderen ist die Duellforderung nun zu öffentlich geworden, als dass er sich ihr zu entziehen vermag. Fritz wird mit des Barons erstem Schuss getötet. Auf die Nachricht von Fritz' Duelltod hin stürzt sich die fassungslose Christine aus dem Fenster in den Tod.

Die nachfolgenden Ausführungen zur musikalischen Kommunikation in der LIEBELEI konzentrieren sich auf fünf privilegierte Sequenzen, die zugleich phänomenologisch jeweils einen Hauptaspekt des musikdramaturgischen Ophüls-Stils repräsentieren.

2.1. *Das Opern-Opening*: Die Entführung aus dem Serail

Ein mit zwei Sopran- und zwei Tenorstimmen besetztes Quartett setzt bereits mit dem Titel ein und ist den ganzen Vorspann¹⁷ über zu hören. Dieser scheinbar extradiegetische musikalische Einstieg löst sich mit der ersten Bildeinstellung auf: Wir befinden uns im Bereich der Hinterbühne der „K.K. Hofoper“ während einer „Fest-Vorstellung“ von Mozarts *Die Entführung aus dem Serail*, wie ein Plakat informiert; die musikalische Kommunikation erweist sich nun als performativ intradiegetisch. Der Inspizient notiert in seinen „Abendbericht“ akkurat die Uhrzeiten des Ablaufs: Wir befinden uns am Ende des 2. Aufzugs; das Aktende ist mit 9:45 Uhr notiert. Dies alles zeigt eine verdichtende Kamerafahrt sowie ein separater *close-up* auf das aufgeschlagene Berichtsbuch. Mit diesem Zwischenschnitt enden auch Gesang und Orchestermusik (TC 0:02:12); der anschließende Beifall aus dem Publikum signalisiert das faktische Ende des 2. Aktes.

Die Visualisierungsstrategie dieser Eingangsszene etabliert zum einen also den historischen Rahmen (K.u.K. Monarchie Österreich-Ungarn), die exakte Geschehenszeit (9:45 Uhr abends) sowie die räumliche Situierung (Opernhaus) der Eingangssequenz. Zum anderen konzentriert sich die Szene zentral auf die

17 Eine vollständige Kopie der Uraufführungsfassungen ist offenbar nicht überliefert. Die ursprüngliche Filmlänge in Österreich war 2.560 m (ca. 94 min.), die im Filmarchiv Austria überlieferte Filmkopie misst nur noch 2.180 m (ca. 78 min.) [freundliche Nachricht des Kurators Prof. Dr. Josef Schuchnig an den Verf.]; die deutsche UA-Fassung hatte gemäß Zensurkarte B.33269 eine Länge von 2.412 m (ca. 87 min.; dies entspräche einer TV-Sendedauer von knapp 84 min.). In der bundesdeutschen Fernsehauswertung kommen drei verschiedene Kopien bzw. Fassungen mit ca. 83 min. zur Ausstrahlung, die jenseits der Dauer des Vorspanns aber – bis auf einige wenige verschleißbedingte Bild/Tonsprünge – offenbar dieser deutschen UA-Fassung entsprechen. Nach der deutschen Premiere gingen insgesamt neun im Vorspann creditierte Mitarbeiter ins Exil, deren Namen daraufhin aus dem Vorspann getilgt wurden; augenscheinlich ist im Original nur noch dieser ‚arisierte‘ gekürzte Vorspann (77 sec.) erhalten, der nicht einmal den Namen des Regisseurs aufführt. Zwei weitere Fassungen enthalten einen zum Teil nachträglich erstellten Vorspann (97 sec.), der die vollständige Namensliste enthält. Die TC-Angaben beziehen sich auf eine am 02.03.1999 in der ARD ausgestrahlte Fassung. – Beim Wechsel vom Vorspann auf die erste Bildeinstellung laufen die drei TV-Fassungen wieder synchron, d. h. man hat bei der kürzeren Version den originalen Gesangseinstieg zu Filmbeginn etwas geschnitten und das Quartett an einer im Librettotext etwas späteren Stelle beginnen lassen.



Abb. 1.1: Explizite Informationsvergabe zur Opernvorstellung: Theaterzettel der Entführung aus dem Serail (TC 0:02:03) und ...



Abb. 1.2: ... die Partitur in der Hand des Inspizienten mit dem deutlich prä-sentierten Namen des Komponisten (TC 0:07:08).

Information des aufgeführten Opernwerks, die dem Gesang eine Zuschreibung verleiht (siehe Abb. 1). Unterstützt wird diese Fokussierung dadurch, dass es nicht um das ‚kulinarische Erlebnis‘ einer musiktheatralen Aufführung geht, da weder Sänger noch Orchester gezeigt werden; vielmehr bleibt der visualisierte Interaktionsraum hier noch auf die Hinterbühne beschränkt. Wie schon bei der VERLIEBTEN FIRMA nutzt Ophüls also auch hier ein Medium-im-Medium-Opening für ein semantisches Setting; im pragmatischen Textbezug ist die Dekodierung allerdings ‚gestaffelt‘ und stark von der kognitiven Leistung und kulturellen Kompetenz des Rezipienten abhängig:

(1) Die visuelle Ebene liefert die Basis-Information (wie oben geschildert): Filmtitel „Liebelei“, Vorlagenverweis auf Schnitzler, Mitwirkende; Opernhaus-Hinterbühne, aus dem *Off-scene* mitgehörter Ausschnitt aus einer Opernaufführung (*Die Entführung aus dem Serail*), geschehenszeitliche Orientierung.

(2) Die auditive Ebene des Filmeingangs liefert darüber hinaus eine sehr spezifizierte Information. Zu hören ist der Schluss des den 2. Aufzug der *Entführung* beendenden 8. Auftritts. Die Liebespaare Konstanze/Belmonte und Blonde/Pedrillo singen im Quartett:

Konstanze: [Belmont, wie?]* Du könntest glauben,
 Dass man dir dies Herz könnt' rauben,
 Das nur dir geschlagen hat?

Pedrillo: [Liebstes Blondchen,]* ach, verzeihe!

Belmonte: Ach, verzeihe!

Pedrillo: Ach, verzeihe!

Belmonte: Ich bereue!
Pedrillo: Ich *> bereue!
Konstanze, Blonde: Ich verzeihe deiner Reue!
Alle vier: Wohl, es sei nun abgetan!
Es lebe die Liebe!
Nur sie sei uns teuer,
Nichts fache das Feuer
Der Eifersucht an.¹⁸

Entscheidend ist hier in jedem Fall, ob man die gesungenen Partien aufgrund der technisch bedingten qualitativen Limitierung auch akustisch versteht; dabei kann dieses Verstehen auch davon abhängen, ob des Rezipienten Gehör an Operngesang ‚geschult‘ ist.¹⁹

Gerade die mehrfach und im Wechselgesang vorgetragenen letzten vier Verse²⁰ des Librettos geben die kognitiv und vor allem affektiv wirksame Leitlinie für das Handlungsmodell der LIEBELEI vor: und zwar noch *vor* der Exposition, die erst danach mit dem Kennenlernen von wiederum (siehe *Entführung!*) zwei Liebespaaren einsetzt. Diese auf Reizworte gestützte *insinuation* thematisiert somit nicht nur die ‚Liebe‘ als hohes Gut, sondern auch gleich, dass die ‚Eifersucht‘ als Verstoß gegen das der Liebe inhärente Vertrauensverhältnis über ‚Reue‘ und ‚Verzeihen‘ geheilt werden kann.²¹ Demgegenüber muss der Wunsch der letzten beiden Verse zugleich als Warnung oder Vorausdeutung für das Handlungsmodell der LIEBELEI gedeutet werden.

- 18 Zitiert wird die Reclam-Ausgabe: Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Entführung aus dem Serail. Oper in drei Aufzügen. Dichtung nach Bretzner von Stephanie d. J.* [UA: 1782]. Stuttgart 1969 (= RUB 2667), S. 42 f. – Aufgrund der nur fragmentarischen Überlieferung des Vorspanns (siehe Anm. 17) ist der exakte Textestieg nicht mehr klar. – Siglen im Zitat: []* jeweils Tilgung des Namens im Gesang; *> musikalischer Einstieg von Zensurfassung und einer im Vorspann rekonstruierten Fassung.
- 19 Hier manifestieren sich auch die Änderungen im Bereich der Mediennutzungskonventionen. Die Oper gilt heute als eher randständiges und elitäres mediales Phänomen; in der fiktionalen Geschehenszeit (ca. 1900) und zur UA-Zeit des Films (1933) gab es eine völlig andere mediale Konkurrenzsituation. Die Differenz der Rezeptionsbedingungen von 1933 zu heute muss berücksichtigt werden.
- 20 Zumindest diese Verse werden von den meisten Rezipienten akustisch verstanden, wie empirische Versuche ergeben haben.
- 21 Aufgrund des überwältigenden Erfolgs, den die Aufführung der LIEBELEI auch in Frankreich hatte, drehte Ophüls nach seiner Emigration aus Deutschland im Sommer 1933 eine französische Version, z. T. mit neuen, frankophonen Schauspielern, z. T. unter Rückgriff auf bereits in der deutschen Fassung bewährte Kräfte (u. a. Schneider und Liebeneiner). Interessanterweise variiert der Eingangsgesang in UNE HISTOIRE D'AMOUR (UA: 26.02.1934, Paris) das deutsch gesungene Quartett aus *L'Enlèvement du Sérail* dahingehend, dass die positive Stimmung noch weiter verstärkt wird: „Alle vier: Endlich scheint die Hoffnung / Hell durchs trübe Firmament! / Voll Entzücken, Freud' und Wonne / Sehn wir unsrer Leiden End'!“ (Mozart 1969, S. 40). Nach einem Sprung im Libretto wird danach sofort der Schlusschor „Es lebe die Liebe! [...]“ (wie oben zitiert) gesungen.

(3) Die Mozart-Oper wird visuell und auditiv als privilegierter kontextueller Interpretationsimpuls eingeführt. Es hängt nun von der Kompetenz des Rezipienten ab, ob und inwieweit er über dieses filmseitig ‚abgefragte‘ kulturelle Wissen hinsichtlich Opernwerken verfügt. Die bloße Identifizierung der Mozartschen *Entführung* als eines ‚klassischen‘ Werkes der Musiktheater-Geschichte gibt jenseits des grundsätzlichen Settings, wie in (1) notiert, keinen Erkenntnisgewinn (allerdings ‚funktioniert‘ der Film auch auf dieser Ebene der eingeschränkten Rezipientenkompetenz – wenn auch nicht den ‚vollständigen‘ informationsästhetischen Vorgaben entsprechend). Kann der Rezipient allerdings das Handlungsmodell der Oper (bzw. wenigstens dessen Kern) abrufen, dann wird ihm zugleich an privilegierter Stelle ein wesentlicher Interpretationsimpuls für die LIEBELEI geliefert: *Die Entführung aus dem Serail* bietet in der Konfliktlösung nämlich ein Happy-End, das durch die Vergebung einer sanktionsmächtigen figuralen Entscheidungsinstanz (Bassa Selim) ermöglicht wird.

Das im gesungenen Quartett des Filmeingangs zitierte ‚Verzeihen-Können‘ aus der *Entführung* ist die zur LIEBELEI kontrapunktisch gesetzte positive Variante des gesellschaftlichen Wertes der ‚Ehre‘ (Schlusschor in der Oper: „Bassa Selim lebe lange, / Ehre sei sein Eigentum“²²); das Handlungsmodell der LIEBELEI enttäuscht in seinem Ausgang freilich diese im Opern-Opening gesetzte Erwartungshaltung und bietet die negativ bewertete Variante einer Wiederherstellung von ‚Ehre‘ an: das Duell auf Leben und Tod.

In dem Maße, wie der Rezipient also das Handlungsmodell der *Entführung* bei der Erstrezeption der LIEBELEI abrufen kann, wird ihn der Interpretationsimpuls einer ins Positive deutenden varianten Konfliktentwicklung beim weiteren Verständnis des Films begleiten. Das hieraus resultierende zusätzliche Spannungspotential, das erst spät durch die finale filmische Konfliktentwicklung (mit Fritz’ und Christines Tod) aufgelöst wird, entgeht dem Rezipienten, wenn er nicht die entsprechende Textkompetenz der Mozart-Oper einbringen kann. Dies gilt auch für denjenigen Rezipienten, der bereits die *Liebelei* Schnitzlers kennt und um den tragischen Konfliktausgang weiß; denn immerhin könnte ja auch eine filmische Adaption, die – das wusste man bereits auch 1933 – ohnehin freier gestaltet als ihre literarische Vorlage, eine variante Konfliktlösung bieten; dies ist zwar hypothetisch, doch eine gewisse Ambivalenz oder zumindest Irritation wäre dann auch hier gegeben. In jedem Fall wird mit der *Entführung* ein alternatives Konfliktlösungsmodell der LIEBELEI komparativ gegenübergestellt und fließt notwendig in die interpretative Gesamtwertung des filmischen Handlungsmodells ein.

22 Mozart 1969, S. 57, 3. Aufzug, Nr. 21: „Finale“.

Das Libretto der Oper wird auch im weiteren Verlauf noch als Kommentar bzw. Kontrapunkt eingesetzt. In der Aktpause wechselt der visualisierte Interaktionsraum ins Publikum, das zentrale Figurenmodell wird eingeführt: zunächst paarweise Theo und Fritz (Parkett), dann Christine und Mizzi (oberer Rang); auch der sich alsbald als *Opposant* etablierende Baron von Eggersdorff (Seitenloge) wird gezeigt. Nach Beginn des 3. Aufzugs verlässt Fritz – wie zuvor gegenüber Theo angekündigt – das Opernhaus, um zur Geliebten, der Baronin von Eggersdorff, zu eilen. Synchron zum Einstellungswechsel, der Fritz nun vor dem Zuschauerraum beim Verlassen der Oper zeigt (TC 0:05:49), hebt Belmonte zu Beginn des 3. Aufzugs *off scene* seine Arie an:

Wenn der Freude Tränen fließen,
Lächelt Liebe dem Geliebten hold.

Während Belmonte fortfährt ...

Von den Wangen sie zu küssen,

... zeigt ein Umschnitt (TC 0:06:02) nun den Baron in seiner Loge, wie er (Zwischenschnitt:) Fritz' leeren Sitzplatz im Parkett bemerkt hat. Zu Belmontes weiterem Gesang ...

Ist der Liebe schönster, größter Sold.²³

... steht der Baron dann auf, nimmt seine Garderobe und verlässt ebenfalls das Opernhaus, um sich nach Hause kutschieren zu lassen.

Die intradiegetische Bild/Ton-Montage dieser Szene legt interpretativ nahe, dass der Baron bereits einen Verdacht gegen Fritz hegt (zumal aus einem zuvor zwischen Fritz und Theo geführten Dialog hervorgeht, dass der Baron vor Vorstellungsbeginn „so komisch begrüßt“ [TC 0:03:33] habe). Entscheidend ist aber wiederum die auditive Informationsvergabe, die über Belmontes Arie aus der *Entführung* einen differenten semantischen Kontext ‚entlehnt‘ und hier dazu nutzt, des Barons ‚Gedankengang‘ und seine Reaktion nachvollziehbar zu machen.

2.2. *Der Walzer als mood setting*

Ein Opernglas, das Christine aus der Hand gleitet und vom Rang aus den beiden Offizieren vor die Füße fällt, lässt Theo nach dem Ende der Vorstellung die Bekanntschaft mit Mizzi und Christine machen. Später sieht man die Drei in ei-

23 Mozart 1969, S. 39, Nr. 15, Arie.

nem Lokal beieinander sitzen. Theos ‚Anbahnungskonversation‘ mit Mizzi wird von typischer, unaufdringlicher Kaffeehaus-Musik begleitet. Als Fritz sich nach seinem Rendezvous mit der Baronin ebenfalls im Lokal einfindet (TC 0:16:52), intonieren die Streicher gerade den Walzer *Wiener Blut* (Komponist: Johann Strauß Sohn), später dann den Walzer *Mein Lebenslauf ist Lieb' und Lust* (Josef Strauß)²⁴. Die synakustische Wahrnehmung von Kaffeehaus-Atmosphäre, musikalischer Potpourri- und Pausenstruktur sowie an- und abschwellender Lautheit impliziert, dass die Musik intradiegetisch ans Kaffeehaus gebunden ist, das Orchester bleibt aber unvisualisiert. Als die beiden Paare das Lokal verlassen, verstummt die Musik.

Am nächsten Tag treffen sich die Vier auf Theos Initiative hin wieder in einem „Beisl“ (TC 0:36:26); diesmal sind die beiden Offiziere in Zivil. Aus dem Hintergrund ertönt zunächst eine Polka. Fritz fragt Christine, ob sie gerne tanzen würde; als sie explizit einen Walzer wünscht, setzt Fritz einen schrankgroßen Musikautomaten in Gang, der mit leicht metallischem Klang *Wein, Wein und Gesang* (Johann Strauß Sohn) wiedergibt (TC 0:37:25). Als der Automat nach Beendigung des Walzers verstummt, sieht man in einem Spiegel, dass sich das Tanzpaar weiterhin selbstvergessen im Takt dreht; Theo wirft noch einmal eine Münze ein, derselbe Walzer erklingt erneut; Theo und Mizzi stehlen sich grußlos – und unbemerkt von den beiden anderen – weg. Beim Tanzen kommen sich Fritz und Christine näher; ihre wechselseitig wachsende Verliebtheit ist deutlich erkennbar. Während einer kurzen Tanzpause, in der sie in der Walzer-Position verharren, verspricht Fritz: „Wir wollen jetzt jeden Tag hierhergehen, [...] bloß Samstag, [...] da muss ich auf eine Soirée“ (TC 0:40:46). Die von Fritz anschließend abgezählten Wochentage belegen, dass es Sonntag ist, sie sich folglich die ganze Woche über treffen werden. Im Anschluss wird diese Zeitaussparung auch visualisiert: Das Paar tanzt nach links aus dem Bild; es bleibt ca. 15 sec. lang nur der Musikautomat zu sehen, bevor nach einer Ab- und Aufblende dann ein sechsköpfiges Streicherensemble gezeigt wird (TC 0:41:39), das gerade denselben Walzer spielt. Auf der zuvor von ihm angekündigten Soirée kommt nun von rechts Fritz ins Bild, wie er – diesmal wieder in Uniform – mit der Baronin von Eggersdorff tanzt (siehe Abb. 2); diese bestätigt in ihrem gegenüber dem abtrünnigen Geliebten geäußerten Vorwurf implizit die szenisch ausgesparten mehrmaligen Rendezvous von Fritz und Christine: „Warum hast du die ganze Woche nichts von dir hören lassen?“ (TC 0:41:53).

24 In der Bearbeitung des Komponisten Werner Richard Heymann ist dieser Walzer zeitgenössisch bereits aus dem Erfolgsfilm *DER KONGRESS TANZT* (1931) bekannt gewesen; Paul Hörbiger singt das von Robert Gilbert getextete Lied „Das muss ein Stück vom Himmel sein: / Wien und der Wein [...]“.



Abb. 2.1: *Musikalische Bildverknüpfungsstrategie: In einer Einstellungskonjunktion tanzt Fritz im Beisl mit Christine vor dem Musikautomaten nach links aus dem Bild (TC 0:41:20)...*



Abb. 2.2: *... und mit der Baronin auf der Soirée vor dem Streicherensemble von rechts wieder ins Bild hinein (TC 0:41:51).*

Anders als bei der *Entführung aus dem Serail* geben uns Max Ophüls und der Filmmusik-Arrangeur Theo Mackeben²⁵ bei den Musikstücken, die im Kaffeehaus, im Beisl und auf der Soirée gespielt werden, keinerlei ‚Hilfe‘ bei der Identifizierung der einzelnen Titel. Es ist in diesem Falle auch völlig unerheblich, ob der Rezipient die Walzer überhaupt schon einmal gehört hat und wiedererkennt, geschweige denn namentlich zuordnen kann. Der Walzer dient hier ausschließlich dem dramaturgisch intendierten *mood setting*:

- (1) Wien, zumal im 19. Jahrhundert, ist ohne Walzerseligkeit nicht zu denken. Als musikalische Leitlinie gibt das ‚hm-ta-ta‘ des Dreivierteltakts die räumliche und zeitliche Situierung vor.
- (2) Gerade die intradiegetische Verankerung der Musik stützt die ‚Beschwingtheit‘ der Visualisierung; das *mouvement* des Walzertaktes ermöglicht eine korrespondierende Kamerahandlung, die die Inszenierung in Bewegung hält (ein Ophüls-Topos).
- (3) Als geschlossener Paartanz gewährt der Walzer eine Nähe,²⁶ in der das proxemische und mimische Verhalten der Tänzer auch Aufschluss über die Intimität ihrer Bekanntschaft und die Stimmung in ihrer Beziehung gibt.

25 Bedauerlicherweise ist der Nachlass Theo Mackebens z. Zt. nicht einsehbar.

26 Dass der Walzer einmal als Skandalon und bis ins beginnende 19. Jahrhundert hinein als eine moralisch zweifelhafte Tanzform galt, ist heute nicht mehr nachvollziehbar. Siehe hierzu kenntnisreich Remi Hess: *Der Walzer. Geschichte eines Skandals* [franz. Orig. u. d. T. *La Valse. Révolution du couple en Europe*. Paris 1989]. Hamburg 1996.



Abb. 3.1: Der Walzertanz als Indikator im erotischen Diskurs: Fritz in engem Kontakt zur neuen Liebe Christine (TC 0:39:16) ...



Abb. 3.2: ... und bald darauf distanziert gegenüber der Baronin, der ehemaligen liaison dangereuse (TC 0:42:17).

Figurenführung, Mise-en-Scène und Montage sind in der zuletzt geschilderten Sequenz dominant über die auditive Ebene gesteuert. Gerade der doppelt eingespielte Walzer *Wein, Weib und Gesang* diskursiviert das fiktionale Wiener Sozialgefüge und die erotischen Zuordnungen. So kennzeichnen die intradiegetisch unterschiedlich inszenierten Musikquellen die spezifischen sozialen Zuschreibungen im Figurenmodell: Im volkstümlichen Wirtshaus tanzen Fritz und Christine zu einem Musikautomaten (wieder ein technisch reproduzierendes Tonwiedergabegerät, wie in den LACHENDEN ERBEN), auf der Soirée ist es ein Salon-Streichorchester. Im Beisl tanzen Fritz und Christine ungestört und allein, auf des Barons Ball bewegen sich Fritz und seine vormalige Geliebte inmitten einer illustren Gesellschaft unter strenger Beobachtung des gehörnten Gatten und u. a. zweier Herren, die schon einen „sehr interessanten Scheidungsprozess“ (TC 0:44:03) zu erkennen glauben. Über die musikalische Konjunktion der beiden Szenen wird auch Fritz' erotischer Konflikt deutlich: Während Fritz und Christine im Beisl eng umschlungen tanzen, lächelnd und mit den leuchtenden Augen feuriger Verliebtheit, gibt sich Fritz im Tanz mit der Baronin betont offiziell und steif, meidet offensichtlich den Augenkontakt und wirkt abwesend (siehe Abb. 3).

2.3. *Ein Liedvortrag als Kommentar und Vorausdeutung*: Schwesterlein Christine ist durch Vermittlung ihres Vaters zu einem Probesingen in die Oper eingeladen. In der Eröffnung dieser Szene wird sie in der Totalen vom Parkett aus gezeigt, wie sie in der Bühnenmitte stehend singt (TC 1:10:52), am rechten Bildrand der sie begleitende Pianist, am linken Bildrand und in der ersten Reihe drei mit der Aufnahmeprüfung befasste ältere Herren. Diese Einstellung wird 40 sec. lang gehalten und vermittelt gerade in der distanzierten Abbildung eine gewisse Verlorenheit Christines. Zu spärlicher Klavierbegleitung singt sie:

- (1) Wie nahte mir der Schlummer,
Bevor ich ihn gesehn?
Ja, Liebe pflegt mit Kummer
Stets Hand in Hand zu gehn!
Ob Mond auf seinem Pfad wohl lacht?
Welch schöne Nacht!

Die Prüfer unterbrechen Christines Gesang und fragen nach einem anderen Lied. Christine, nun auf der Bühne neben dem Klavier, nah im Profil gezeigt, kündigt das Lied *Schwesterlein* an (TC 1:11:56). Während der ersten Strophe wagt sie sich und den Pianisten mit den Armen in den Takt; sie trägt mit offenem, lächelndem Gesicht vor:

- (2) Schwesterlein, Schwesterlein,
Wann geh'n wir nach Haus?
Morgen wenn die Hahnen krähn,
Woll'n wir nach Hause gehn,
Brüderlein, Brüderlein,
Dann geh'n wir nach Haus.

Zur zweiten gesungenen Strophe wendet sich Christine nun dem Zuschauer-raum zu (TC 1:12:20); das Bild verdichtet fast auf eine GroßEinstellung und zeigt Christine in leichtem Halbprofil; in ihrem Gesicht ist die Fröhlichkeit der Konzentration gewichen:

Schwesterlein, Schwesterlein,
Was bist du [so] blaß?

[An dieser Stelle stockt Christine, sie verliert ihren festen Blick, schluckt, nestelt an ihrer Bluse herum, setzt dann zunächst mit brüchiger Stimme wieder an, bevor sie sich fasst und in die Melodie zurückfindet.]

Das macht der Morgenschein
Auf meinen Wängelein,
Brüderlein, Brüderlein,
Die vom Thau naß.

Die dritte Strophe singt Christine wieder mit Festigkeit in Blick und Stimme:

Schwesterlein, Schwesterlein,
Du wankest so matt?

Suche die Kammerthür,
Suche mein Bettlein mir,
Brüderlein, es wird fein
Unter'm Rasen seyn.

Christines Liedvortrag ist gut verständlich; sie singt mit klarer, leicht tremolierender Stimme. Während der letzten beiden Strophen verharrt die Kamera auf Christines Gesicht 68 sec. lang. Die ausdrucksstarke Mimik, die zurückhaltende Klavierbegleitung, die lange Verweildauer und die anschließende Abblende mit ausklingenden Klavierakkorden geben dem Liedvortrag einen signifikanten Aufmerksamkeitswert im Filmsyntaxma.

Auch bei Christines Liedervortrag muss man nicht erkennen, dass sie zunächst aus Carl Maria von Webers „Romantischer Oper“ *Der Freischütz* vorträgt oder dass das Lied *Schwesterlein* aus einer Volkslied-Sammlung stammt.²⁷ Allerdings gilt auch hier: Kann der Rezipient die Oper identifizieren und deren Handlungsmodell abrufen, so erhält er wiederum einen kontextuellen Interpretationsimpuls: *Der Freischütz* thematisiert ebenfalls einen Wettstreit zweier Männer um eine Frau, an dessen Ende einer der beiden Brautwerber den anderen erschießt; allerdings überlebt hier – mit ‚poetischer Gerechtigkeit‘ – die positiv bewertete Figur.

Das Vorsingen ist dramaturgisch zum einen als ein konzentrierter Ruhepol konzipiert, zum anderen markiert es den entscheidenden Wendepunkt im Handlungsmodell. Der Sequenz des Liedervortrags ging nämlich Fritz' als Abschiedsnahme intendierter Besuch bei Christine voraus; von deren Vater empfangen, konnte Fritz allerdings nur stellvertretend ihr Zimmer ‚besichtigen‘, da Christine ja zeitgleich beim Vorsingen weilte. Im Anschluss an den Liedervortrag und eine Schwarzblende folgt dann unmittelbar das Duell.

An diesem aktionslogischen Extrempunkt wird die semantische Dimension der von Christine vorgetragenen Lieder deutlich: Während der erste Gesangsvortrag die Gefährdung der jungen Liebe von Fritz und Christine artikuliert („Liebe pflegt mit Kummer / Stets Hand in Hand zu gehn!“)²⁸, deutet das zweite

27 Zu (1) siehe Carl Maria von Weber: *Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. Dichtung von Friedrich Kind* [UA: 1821]. Stuttgart 2002 (= RUB 2530), S. 37, Szene vor Beginn der Arie der Agathe (II,2, Nr. 8).

Zu (2) siehe Anton Wilhelm von Zuccalmaglio (Hg.): *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen*, 2. Theil. Berlin 1840, S. 123, Nr. 68; aus dem fünfstrophigen Lied singt Christine die Strophen 1, 4 und 5. (Das Lied wird später auch von Brahms aufgegriffen; siehe: *Brahms-Texte. Sämtliche von Johannes Brahms vertonten und bearbeiteten Texte*. Die Sammlung von Gustav Ophüls, vervollständigt und neu hg. von Kristian Wachinger. Ebenhausen b. München 1983, S. 308 f. u. 347.)

28 Zudem lässt sich eine weitere situative Analogie zwischen LIEBELEI und *Freischütz* beobachten: Die von Christine vorgetragene Stelle aus dem *Freischütz* II,2 geht genau der Szene voraus, in der sich Agathes Geliebter Max in die verrufene Wolfsschlucht verabschiedet, vor der gewarnt wird: „Der wilde Jäger soll dort hetzen“ (Ebd., S. 41, II,3, Nr. 9, Terzett).

Lied bereits den finalen Suizid Christines voraus („Brüderlein, es wird fein / Unter'm Rasen seyn“); Christines aufmerksamkeitslenkendes Stocken während ihres Vortrags markiert exakt, dass ihr die Bedeutung des Liedtextes bewusst wird. Mit seiner dialogischen Anlage impliziert das Volkslied *Schwesterlein* zudem in Analogiesetzung zu „Brüderlein“/„Schwesterlein“ ein imaginäres Zwiegespräch zwischen Fritz und Christine: Der erotische Diskurs ist auf die (Seele-)Verwandtschaft zwischen beiden beschränkt, es kam noch nicht zum Vollzug des Liebesaktes.

Wiederum ist eine intradiegetische musikalische Kommunikation dramaturgisch dazu benutzt, den Geschehensverlauf auf der auditiven Ebene zu kommentieren und beim Rezipienten Affektwerte freizusetzen, welche ihn in diesem Fall auf die Katastrophe vorbereiten.

2.4. *„So pocht das Schicksal an die Pforte“: Beethovens Fünfte*²⁹

Die Visualisierungsstrategie des Duells ist genial.³⁰ Gezeigt werden auf einer winterlich-verschneiten Waldlichtung nur die Vorbereitungen am Duellplatz; dann sieht man Mizzi und Theo, wie sie aus der Ferne gespannt dem Ablauf des Duells lauschen. Aus dem Off hört man einen Schuss; nach einer 12 sec. dauernden, als unerträglich lang empfundenen Pause artikuliert Theo ungläubig die Gewissheit des Duellausgangs: „Wo bleibt denn der ... zweite Schuss?“ (TC 1:15:30). Mizzi wiederholt die Frage, zunächst murmelnd, dann offen loschreiend. Theo reißt sich von Mizzi los und rennt querfeldein in den Wald, in Richtung Duellplatz. Aus dem Off setzen nun die vier berühmten Schläge des c-moll-Dreiklangs ein (TC 1:15:46), die als ‚Schicksalsmotiv‘ den 1. Satz von Ludwig van Beethovens 5. Sinfonie (UA: 1808) eröffnen. Nach einer Ab- und Aufblende sieht man dann das Opernorchester, das im Orchestergraben ebendieses Musikstück probt (TC 1:15:55).³¹ Die Probe wird alsbald von Theo und

29 Siehe zum Gesamtkomplex Mechtild Fuchs: „So pocht das Schicksal an die Pforte.“ Untersuchungen und Vorschläge zur Rezeption sinfonischer Musik des 19. Jahrhunderts. München u. Salzburg 1986 (= Diss. Dortmund 1984; Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, 18), insbes. S. 117–155 zum „Schicksalsgedanken“.

30 Das ‚Duell‘ ist ein zentrales Ophüls-Motiv. Denn in der Folge der LIEBELEI wird es auch bei zwei seiner weiteren Fin-de-Siècle-Melodramen als Konfliktlösungsstrategie eingebaut, obwohl es in den literarischen Vorlagen nicht vorgeprägt ist; siehe: LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN (BRIEF EINER UNBEKANNTEN; USA/1948; nach der gleichnamigen Novelle Stefan Zweigs [1922]) sowie MADAME DE ... (MADAME DE ...; F-I/1953; nach der gleichnamigen Erzählung von Louise de Vilmorin [1951]). Im letztgenannten Film ‚kopiert‘ Ophüls zudem seine eigene Duell-Inszenierung aus der LIEBELEI. – Auch in CHRISTINE (CHRISTINE; F-I-BRD/1958; R: Pierre Gaspard-Huit), der Neuverfilmung von Schnitzlers Schauspiel *Liebelei*, greift die Visualisierungsstrategie des Konfliktausgangs stark imitativ auf das dramaturgische Arrangement von Ophüls' LIEBELEI (bzw. auf das von Hans Wilhelm maßgeblich verantwortete Drehbuch, wie ein Vorspann-credit zudem belegt) zurück.

31 Musikkennner müssen hier wohl ihre Irritationen unterdrücken, dass die Besetzung des fiktionalen Opernorchesters gegenüber dem eines in der Instrumentierung üblicherweise größeren

Mizzi gestört; aufgeregt fordern sie Christines Vater, der als Cellist mitspielt, auf, ihnen unverzüglich bei der Suche nach seiner Tochter zu helfen. Es sei „etwas passiert ... schnell, schnell, schnell ... der Fritz!“ (TC 1:16:55), vermag Mizzi nur fragmentarisch zu artikulieren. Obwohl das Orchester von nun an *off scene* und im weiteren *off space* situiert ist, dominiert das Allegro con brio des 1. Satzes der Sinfonie mit unverminderter Lautstärke die Tonspur. Gezeigt werden währenddessen einerseits Christine, wie sie – freudig erregt von ihrem offenbar positiv verlaufenen Vorsingen kommend – Fritz’ Wohnung betritt und dort mit dem Abhängen der Girlanden-Dekoration vom Vorabend beginnt, andererseits Christines Vater, Theo und Mizzi auf der Suche nach Christine. Als die Drei endlich in der Wohnung ankommen und dort Christine antreffen, klingt gerade die Reprise mit den markanten vier Schlägen des Schicksalsmotivs aus (TC 1:18:40). Die Musik verstummt; in die bedrückende Stille hinein wird Theo dann Christine über Fritz’ Duelltod informieren.

Auffallend ist der Diegese-Wechsel. Beethovens ‚Schicksalssinfonie‘ wird extradiegetisch – als filmmusikalische ‚Kommentierung‘ – eingeführt, dann als intradiegetische Performanz dramaturgisch verankert und wird daraufhin erneut extradiegetisch weitergeführt. (Das Verfahren erinnert an die Sequenz der singend trauernden Angestellten in Ophüls’ LACHENDEN ERBEN; auch die mit Zwischenschnitten ‚illustrierte‘ Fortführung des 1. Satzes sowie der exakt auf den Ausklang des Schicksalsmotivs montierte Auftritt in Fritz’ Wohnung ist von Ophüls zuvor schon inszeniert worden.) Affektiv bedeutsam ist, dass die Lautheit bei den Diegese-Wechseln nicht zurückgenommen wird, so dass die musikalische ‚Wucht‘ der Sinfonie auditiv dominiert und eine atmosphärisch dichte Einstimmung auf den finalen Dialog, die Überbringung der Todesnachricht, gewährt.

2.5. Die Liebesmelodie als affektstützendes ‚Lernprogramm‘

Der bisher in 2.1 bis 2.4 dargestellten musikalischen Kommunikation gemeinsam ist die intradiegetische Perspektivierung sowie die Verwendung vorbestehender Kompositionen. Insofern ragt die ‚Liebesmelodie‘ mit ihrem insgesamt viermaligen Einsatz bedeutsam heraus: eine musikalische Neuschöpfung Theo Mackebens, die das Liebespaar Fritz/Christine als extradiegetisch kommentie-

Sinfonieorchesters unterdimensioniert erscheint. Darüber hinaus mag man ebenfalls nur verwundert zur Kenntnis nehmen, dass ein sinfonisches Werk ausgerechnet von einem Opernorchester im Orchestergraben der Oper gespielt wird. – Solche kognitiven Interventionen können die Rezeption durchaus stören; doch hat man als Mediennutzer ja gelernt, erfahrungsbasiertes Erkennen scheinbarer Widersprüche und dramaturgisch bedingter Inkompatibilitäten zugunsten der affektiven Rezeption zu unterdrücken. So gilt hier: Die Logik des Geschehensablaufs und der Geschichte muss zwingend und immer stärker sein als die rezipientenseitigen ‚Einspruchsmöglichkeiten‘!



Abb. 4.1: Die Liebesmelodie (1): erstmaliger Einsatz des Liebesmotivs bei Christines erster dialogischer Kontaktaufnahme zu Fritz (TC 0:25:17); ...



Abb. 4.2: ... zweiter Einsatz bei der gemeinsamen Schlittenfahrt; Christine: „dass ich dich ewig liebe“ (TC 0:44:21).

rende, also spezifische Filmmusik durch das Handlungsmodell begleitet und den erotischen Diskurs affektiv wirksam lenkt.

(1) TC 0:23:35–0:26:47:

Nach dem ersten Kaffeehaus-Besuch am Opernabend begleitet Fritz Christine durch Wiens Gassen nach Hause. Fritz wirkt abwesend-bedrückt, da sein zuvor mit der Baronin geführtes Trennungsgespräch ineffektiv war. Fritz scheint den Spaziergang nur widerwillig und den gesellschaftlichen Usancen der Herrenbegleitung gehorchend zu absolvieren: Mal geht er neben Christine, mal ihr voraus. Beide schweigen. Fritz vermeidet die von Christine durch Blickkontakte intendierte Aufnahme einer Konversation. Erst als Fritz die offenbar schmerzende Stirn in Falten wirft, sich mit der Hand an die Stirn fasst und Christine ihm ein Fläschchen „Kölnisch Wasser“ zur Linderung der Kopfschmerzen anbietet (TC 0:25:17), halten beide inne, und es ergibt sich erstmals eine dialogische Kontaktaufnahme (siehe Abb. 4.1). Zunächst lehnt Fritz die Hilfe ab; als Christine jedoch fürsorglich insistiert, lockern sich auch Fritz' verkrampfte Gesichtszüge. Christine hält ihm ein mit dem Kölnisch Wasser getränktes Taschentuch an die Stirn. Erst jetzt scheint Fritz Christine zum ersten Mal ernsthaft wahrzunehmen: „Das ist sehr lieb von Ihnen!“ (TC 0:25:58). Während des weiteren Spaziergangs kehrt sich das Blickverhalten um: Fritz fixiert Christine, nun schaut diese eher verschämt weg. Bald sind beide auch an Christines Wohnhaus angelangt; sie verabschieden sich eher förmlich; Fritz verharrt noch vor der geschlossenen Haustüre, als Christine diese bereits längst hinter sich geschlossen hat.

Die figurespezifische Zuordnung der Liebesmelodie wird kontinuierlich aufgebaut: Während der ersten Phase wird zunächst über eher Tiefen-betonte

Streicher-Akkorde eine feste Rhythmus-Struktur im 4/4-Takt aufgebaut, dann setzen nacheinander Oboe, Klarinette, eine hohe Solo-Violine und schließlich ein Cello ein, die über Variationen des Grundthemas die Melodie konstituieren, während Fritz und Christine schweigend durch die Gassen spazieren. Nach Coda und Ritardando klingt die Einleitung aus; die Überleitung zum zentralen ‚Liebesmotiv‘ leistet eine Klarinette. Das Liebesmotiv setzt exakt mit der dialogischen Kontaktaufnahme ein; die starke Rhythmus-Orientierung wird in dieser zweiten Phase aufgelöst, eine betont ‚weiche‘, langsamere Streicher-Dominanz ohne Gegenstimmen und Takt-Struktur markiert nun die Liebesmelodie. Erst gegen Ende der Szene ist wieder ein Takt vernehmbar; in einem Ritardando klingt die Melodie mit langen Streicherakkorden aus.³²

(2) TC 0:44:21–0:46:39:

Wie wir über die Vorhaltungen der Baronin gegenüber Fritz implizit wissen, haben sich Fritz und Christine zwischenzeitlich eine Woche lang täglich getroffen; ihre Liebesbeziehung hat sich also verfestigt. Unmittelbar nach der für Fritz unangenehmen Soirée bei den Eggersdorffs, durch eine Schwarzblende distanziert, sieht man nun Fritz und Christine, wie sie in einem Pferdeschlitten durch eine verschneite Waldlandschaft fahren (siehe Abb. 4.2). Beginnend noch im Schwarzfilm, entfaltet sich folgender Dialog:

Fritz: Ich schwöre, ...

Christine: Ich schwöre, ...

Fritz: [Aufblende] ... dass ich dich liebe!

Christine: ... dass ich dich ewig liebe!

Fritz: ‚Ewig‘! ... Was ist das überhaupt: ‚ewig‘?

Christine: ‚Ewig‘? Ach ... was ‚ewig‘ ...? Das ... das ist sogar noch länger, als man lebt!

Das zuvor bereits in (1) anlässlich der erstmaligen dialogischen Kontaktaufnahme eingeführte, nur von Streichern getragene Liebesmotiv setzt exakt bei Christines Liebesschwur ein und dominiert nun die Liebesmelodie, die die ganze Schlittenfahrt begleitet und wieder in gedehnten Akkorden ausklingt.

(3) TC 1:10:30–1:10:49:

Nach Fritz' missglücktem Abschiedsbesuch, bei dem er nur Christines Vater und ihr Zimmer kennenlernt, sieht man Fritz im Treppenhaus, wie er ebenso versonnen wie enttäuscht herunterkommt. Gerade als Fritz auf dem Treppen-

32 Der Verf. dankt Herrn Dr. Sören Meyer-Eller für so manchen musikwissenschaftlich fundierten Rat.



Abb. 5.1: Die Liebesmelodie (2): Das musikalische ‚Lernprogramm‘ erfüllt sich in der Schlusseinstellung: Zum vierten Einsatz der Liebesmelodie ertönt aus dem Off noch einmal Fritz’ und Christines Liebesschwur (TC 1:22:33) und ...



Abb. 5.2: ... manifestiert in ikonischer Rekurrenz auf die gemeinsame Schlittenfahrt (TC 0:46:30) die Vereinigung der beiden Liebenden in der Ewigkeit.

absatz sich seine Offizierskappe wieder aufsetzt, kurz innehält und sich mit der Hand vors Gesicht fasst, erklingt erneut das Liebesmotiv, diesmal aber in geänderter Tonart, in den Bässen stärker betont und stark harmonisiert sowie mit einem größeren Klangvolumen angelegt. (Unmittelbar danach folgt die Szene mit Christines Liedervortrag in der Oper.)

(4) TC 1:22:13–1:23:03:

Nach Christines Suizid wechselt der visualisierte Interaktionsraum wieder in die Wohnung; man sieht gerade noch, dass Theo und Mizzi diese eilig verlassen. Als das Zimmer leer ist, setzt erneut das von Streichern getragene Liebesmotiv in der aus (2) bekannten Tonlage und Melodieführung ein; dann schwenkt die Kamera langsam von der offenen Zimmertür zur Fensterfront, aus dem Off hört man erneut den aus (2) bekannten Liebesschwur, der nach einer sich anschließenden Überblendung in einen gleichgerichteten Schwenk über die ebenfalls aus (2) bekannte winterliche Waldlandschaft weitergeführt wird. Nachdem Christine ihr Liebesbekenntnis mit „dass ich dich ewig liebe“ beendet hat, wird die Liebesmelodie – mit Oberstimmen und Bässen vollvolumig auf Harmonie gestellt – deutlich lauter ausgepegelt. Mit dem abschließenden „Ende“-Signet verklingt die Melodie.

Der auf Fritz und Christine fokussierte erotische Diskurs ist exemplarisch inszeniert. Dabei wird der musikalischen Kommunikation der LIEBELEI ein semantischer Eigenwert zubemessen, ohne den das Handlungsmodell nicht seine Vollendung findet.

Beim ersten Auftreten könnte das Liebesmotiv noch als extradiegetisches *mood setting* interpretiert werden (Höhen-orientierte Violin Klänge sind qua Konvention stets mit ‚Liebe‘ korreliert); doch mit dem zweiten Einsatz bei der Schlittenfahrt verfestigt sich die semantische Zuschreibung der Liebesmelodie zum Liebespaar Fritz/Christine. Und bei Fritz' Abschiedsbesuch genügt bereits eine nur kurze Passage mit dem Liebesmotiv, um das nun gestörte Liebesverhältnis zu kennzeichnen (zudem stützt Fritz' Geste, sich an die Stirn zu fassen, die Erinnerung an die erste haptische Kontaktaufnahme Christines und verdeutlicht auf diese Weise zusätzlich das Fehlen der Geliebten).

Die musikalisch indizierten Affektsetzungen senden Reizsignale, die die kognitive Verarbeitung des Liebesverhältnisses verstärken. So ist der dreimalige Einsatz der Liebesmelodie wie ein ‚Lernprogramm‘ aufgebaut. Denn beim vierten und letzten Musikeinsatz wird nicht nur das affektive und kognitive Gedächtnis des Rezipienten bezüglich der *melodramatischen Erkennungsmelodie* abgerufen, sondern auch eine ikonische und auditive Rekurrenz eingesetzt: Zur menschenleeren Winterlandschaft ertönt aus dem Off der bereits zuvor gehörte Liebesschwur von Fritz und Christine und bringt die vormals gemeinsame Schlittenfahrt der beiden in Erinnerung (siehe Abb. 5). Es bedarf hier nicht mehr der wiederholten Einspielung von Christines expliziter Anweisung: „Ewig? [...] Das [...] ist sogar noch länger, als man lebt!“, um den Schluss dahingehend zu interpretieren, dass sich die finale Vereinigung der beiden toten Liebenden in der Ewigkeit vollendet: Die Liebeleien der LIEBELEI haben zwar ein Ende, wie das entfiktionalisierende Signet am Schluss des Films uns bedeutet – nicht aber die Liebe von Fritz und Christine, für die in der ‚ehrenwerten‘ Gesellschaft des Wiener Fin de Siècle kein Platz war. Der dick verschneite Wald im gleißenden Sonnenlicht liefert dafür die prägnante ikonische Äquivalenz.

3. Fiktion und Fakten, Text und Kontext: die Nationalhymne(n)

Wie jedes Kunstwerk (gleich welcher medientechnologischen Provenienz) sind auch Filme diskrete Texte mit textimmanenter Bedeutungsschöpfung; gleichwohl sind daneben auch pragmatische Faktoren im kommunikativen Außenverhältnis zu bedenken, die gerade bei nicht-aktuellen künstlerischen Texten zum Tragen kommen, weil auf Seiten des Rezipienten historisches Bewusstsein und kulturelles Wissen fehlen können und erst rekonstruiert werden müssen. So gilt es, für die adäquate Bewertung eines Kunstwerks nicht nur die immanente Textästhetik analytisch zu fokussieren, sondern auch die kulturhistorischen und zeitgeschichtlichen Phänomene der Entstehungs- und Veröffentlichungs- bzw. Uraufführungszeit zu bedenken und in einen erweiterten Interpretationsrahmen mit einzubeziehen.

Im Opern-Opening der LIEBELEI erscheint in der Aktpause „der Kaiser“, wie Christine erstaunt bemerkt (TC 0:04:30). Das gesamte Publikum der

Entführung aus dem Serail erhebt sich von den Sitzen und richtet sich auf die Kaiserloge aus; die Offiziere stehen stramm. Der Kaiser bleibt jedoch unvisualisiert *off scene*; zuvor wurde nur gezeigt, wie in der Mittelloge gewisse Vorbereitungen für die Ankunft einer offenbar hochrangigen Persönlichkeit getroffen wurden. Es ertönt eine Hymne. Doch welche Hymne hören wir?

Die eindeutige räumliche und zeitliche Situierung des Handlungsmodells der LIEBELEI – Wien um die Jahrhundertwende 1900 – bedeutet uns unzweifelhaft, dass das Opernorchester das von Joseph Haydn 1797 komponierte *Volck's Lied* intoniert, zu dem Lorenz Leopold Haschka ursprünglich den Text „Gott erhalte Franz den Kaiser / Unsern guten Kaiser Franz! [...]“ verfasste und das dann bis zum Ende der Donaumonarchie 1918 mit dem von Gabriel Seidl 1854 neu gedichteten, namensneutralen Text „Gott erhalte, Gott beschütze / Unsern Kaiser, unser Land! [...]“ gesungen wurde.³³

Christines Replik über die Ankunft des Kaisers wäre also eigentlich verzichtbar;³⁴ dennoch ist die Replik nicht nur als eine redundante Information zu betrachten, sondern wendet sich an den (insbesondere: deutschen) Rezipienten, der die österreichische *Kaiserhymne* zeitgenössisch vorzugsweise nur als *Deutschlandlied* kennt, da die Haydn-Melodie seit 1922 nur noch mit der reichs- und später bundesdeutschen Nationalhymne korreliert ist.³⁵ Christines Information über die Ankunft des Kaisers steuert also explizit einem semantischen Störimpuls entgegen. Dies erweist sich bei einer aktuellen Rezeption, mehr als siebenzig Jahre nach der Uraufführung, sogar noch wichtiger als damals.³⁶ Dennoch wird Haydns Hymne in der LIEBELEI wohl auch bereits 1933 für Irritationen gesorgt haben, die das ganze zeitgeschichtliche Setting der LIEBELEI an den Rand der Absurdität geführt hat. Denn die realpolitischen

33 Zu den deutschen und österreichischen Nationalhymnen siehe u. a. Hermann Kurzke: *Hymnen und Lieder der Deutschen*. Mainz 1990 (= *excerpta classica*, V); ebenso Guido Knopp u. Ekkehard Kuhn: *Das Lied der Deutschen. Schicksal einer Hymne*. Berlin u. Frankfurt/M. 1988; zudem Uwe Greve: *Einigkeit und Recht und Freiheit. Kleine Geschichte des Deutschlandlieds*. Hamburg 1982 (= *Kleine swg-Reihe*, 31). – Daneben ist folgende CD zu empfehlen: *Hymnen der Deutschen*, hg. vom Deutschen Historischen Museum u. Deutschen Rundfunkarchiv. Berlin u. Frankfurt/M. 1998 (in der Reihe „Stimmen des 20. Jahrhunderts“); hier: CD 1, Nr. 2–4.

34 Mittellogen der Theater in Monarchien fungierten stets als ‚Königslogen‘ bzw. ‚Kaiserlogen‘.

35 Im 19. Jahrhundert, der Entstehungszeit von Nationalhymnen, waren die Hymnen nicht genuin an diskrete, eindeutig zugeschriebene Melodien gebunden, sondern stifteten nur über den Liedtext Identität; siehe das Beispiel der Melodie von Henry Carey, zu der sowohl die Deutschen ihr „Heil dir im Siegerkranz“ sangen als auch die Briten ihr „God save our glorious King“ (vgl. die CD *Hymnen der Deutschen* 1998, CD 1, Nr. 5 u. 7). Vgl. auch die studentenschaftliche Liedersammlung *Allgemeines Deutsches Commersbuch*, unter musikalischer Redaktion hg. von Friedrich Silcher u. Friedrich Erck. Lahr 1858 (Repr.: München 1975 [in der Reihe ‚Heyne Ex Libris‘]); dort ist „Das Lied der Deutschen“ untertitelt mit „Mel[odie]: Gott erhalte Franz, den Kaiser“ (S. 38, Nr. 18).

36 Dennoch manifestieren sich, wie empirisch überprüft, auch bei aktuellen Filmvorführungen in Deutschland zumeist Irritationen, da die vormalige Zuordnung der Haydn-Melodie zur *Kaiserhymne* ‚vergessen‘ ist; die Rezeption als *Deutschlandlied* ist eben – gerade heutzutage – allzu dominant.

Verhältnisse müssen als starker kontextueller Interpretationsimpuls auf die damalige Rezeption im Deutschen Reich eingewirkt haben; die Uraufführungszeit der LIEBELEI fällt genau in die Zeit der nationalsozialistischen Prägungsphase umfassender Lebensbereiche:³⁷

30.01.1933: „Machtübernahme“ durch die NSDAP

28.02.1933: *Reichstagsbrandverordnung* (nach dem Reichstagsbrand vom Vortag)

05.03.1933: Reichstagswahl (NSDAP: 43,9%)

21.03.1933: „Tag von Potsdam“ (erste Reichstagssitzung nach der „Machtübernahme“)

23.03.1933: „Ermächtigungsgesetz“ (*Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Reich*, das der Regierung erlaubte, ohne Zustimmung von Reichstag und Reichsrat sowie ohne Unterzeichnungspflicht durch den Reichspräsidenten Gesetze zu erlassen)

07.04.1933: *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums* (Ermöglichung der Entlassung ‚politisch unzuverlässiger‘ und jüdischer Beamter)

10.05.1933: öffentliche Verbrennung von Büchern „wider den undeutschen Geist“ (u. a. auch die Werke Arthur Schnitzlers)

Die in München am Dienstag, 21. März, stattfindende „süddeutsche Erstaufführung“³⁸ findet genau am sog. „Tag von Potsdam“ statt und verdeutlicht den ‚Zusammenprall‘ von fiktionalem Melodram und realer Geschichtserfahrung: Noch vor der ersten Vorstellung um 16:00 Uhr findet mittags auf dem Münchner Oberwiesenfeld eine Militärparade statt, die zeitgleich zum feierlichen Staatsakt in der Potsdamer Garnisonkirche terminiert ist. Die Zeitung berichtet am folgenden Tag:

[...] General Ritter v. Leeb [gedachte] in markigen Worten dieser weihevollen, historischen Stunde. „[...] Wir fühlen uns eins mit allen vaterländischen und aufbauwilligen Kräften im gesamten Volke, und dieses Einssein findet heute einen sichtbaren Ausdruck in der gemeinsamen Veranstaltung dieser Feier durch Reichswehr, Landespolizei und vaterländische Verbände und durch die außer-

37 Auch in Österreich gab es zur UA-Zeit der LIEBELEI eine staatsstreichartige Parallelentwicklung, als in der Regierung Dollfuß am 04.03.1933 der Nationalrat als verfassungsmäßiges Organ ausgeschaltet wurde.

38 Siehe die Annonce in: *Münchner Neueste Nachrichten [MNN]* Nr. 79, 21.03.1933, S. 16 (übrigens ohne Nennung des Regisseurs!).

ordentlich starke Beteiligung der Bevölkerung Münchens. Wir wollen dieses Einssein bekräftigen durch gemeinsames Singen von ‚Deutschland über alles‘.

In die Klänge des Liedes mischte sich donnernd der 21fache Ehrensallut, den die [...] 5. Batterie des 7. (bayer.) Artillerie-Regiments abfeuerte.³⁹

Und während in den „Luitpold-Lichtspielen“ in der Münchner Brienerstraße 8 um 18:15 Uhr die zweite Vorstellung beginnt, findet um die Ecke in der Feldherrnhalle eines der „Standmusik-Konzerte der vier in München liegenden Reichswehr-Kapellen“ statt.⁴⁰ Auch der dritte Vorführtermin um 20:30 Uhr wird von nationalsozialistischem Pathos begleitet:

Aber Tausende / nehmen an der Feier auf dem Königsplatz teil. Münchens klassisch schöner Königsplatz, der schon so vielen denkwürdigen Veranstaltungen den Rahmen gab, erlebte gestern nach Einbruch der Dunkelheit eine Kundgebung von kaum noch gesehennem Ausmaße. Der Bedeutung der Stunde entsprechend, war das ganze nationale München aufmarschiert. [...] Die S.A.-, S.A.R.- und S.S.-Formationen marschierten unter klingendem Spiel auf.⁴¹

Das Münchner Erstaufführungskino im „Luitpoldblock“ liegt direkt an der Aufmarschrouten zum Königsplatz. Während also *im* Kino die Haydn-Melodie die österreichische *Kaiserhymne* bezeichnen soll, hat ‚die Straße‘ vor dem Kino laut hals nur die deutschnationale Version in Kehle und Ohr. In Kenntnis der Abläufe nationalsozialistischer Veranstaltungen, bei denen die Intonierung des *Deutschlandlieds* stets konstitutiver Teil der propagandistischen Inszenierung war, wird klar, dass die fiktional präsentierte Haydn-Melodie⁴² der LIEBELEI schon längst – zumindest im Deutschen Reich – einer Bedeutungsverschiebung ausgesetzt war,

39 MNN Nr 80, 22.03.1933, S. 9.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 In der französischen Version ist die *Kaiserhymne* übrigens durch eine andere Melodie ersetzt worden. Drei Erklärungsmöglichkeiten bieten sich an: (1) Man wollte der französischen Öffentlichkeit auf französischem Boden auch 15 Jahre nach Ende des Ersten Weltkriegs nicht den Klang der aktuellen Nationalhymne des ‚Erbfeindes‘ zumuten, auch weil sich die nationalsozialistische Propaganda stets gegen den in Frankreich als deutsche Frankophobie gewerteten ‚Versailler Schandvertrag‘ wendete; (2) das Verbot des *Deutschlandlieds* in den französisch besetzten Rheinischen Gebieten, das bis 1930 galt (siehe Greve 1982, S. 12), wirkte noch nach; (3) im Exil mochte sich Ophüls nicht mehr dem Klang der mittlerweile nationalsozialistisch vereinnahmten deutschen Nationalhymne aussetzen, die im Dritten Reich vorzugsweise nur noch zackig von (para-)militärischen Blaskapellen intoniert wurde.

die eine nostalgische Deko-
dierung als *Kaiserhymne*
stark erschwerte, wenn nicht
gar obsolet gemacht hatte.⁴³

Doch Filme überdauern
– in diesem Fall: Gott sei
Dank – den Rezeptionszu-
sammenhang ihrer Urauf-
führungszeit. So ist die film-
ästhetisch feinsinnig kom-
ponierte musikalische Kom-
munikation in der melodra-
matischen Konzeption der
LIEBELEI heutzutage besser
zu erkennen und wertzuschätzen
als damals, als der Wiener Schmah,
der walzer-selige Charme und die in-
strumentale Melancholie des Wiener
Fin de Siècle so unendlich weit von
den „Deutschland, Deutschland
über alles“ grölenden Braunhemden
entfernt war. Im Duktus der Zeit
bestätigt diese ‚Zeitverschiebung‘ der

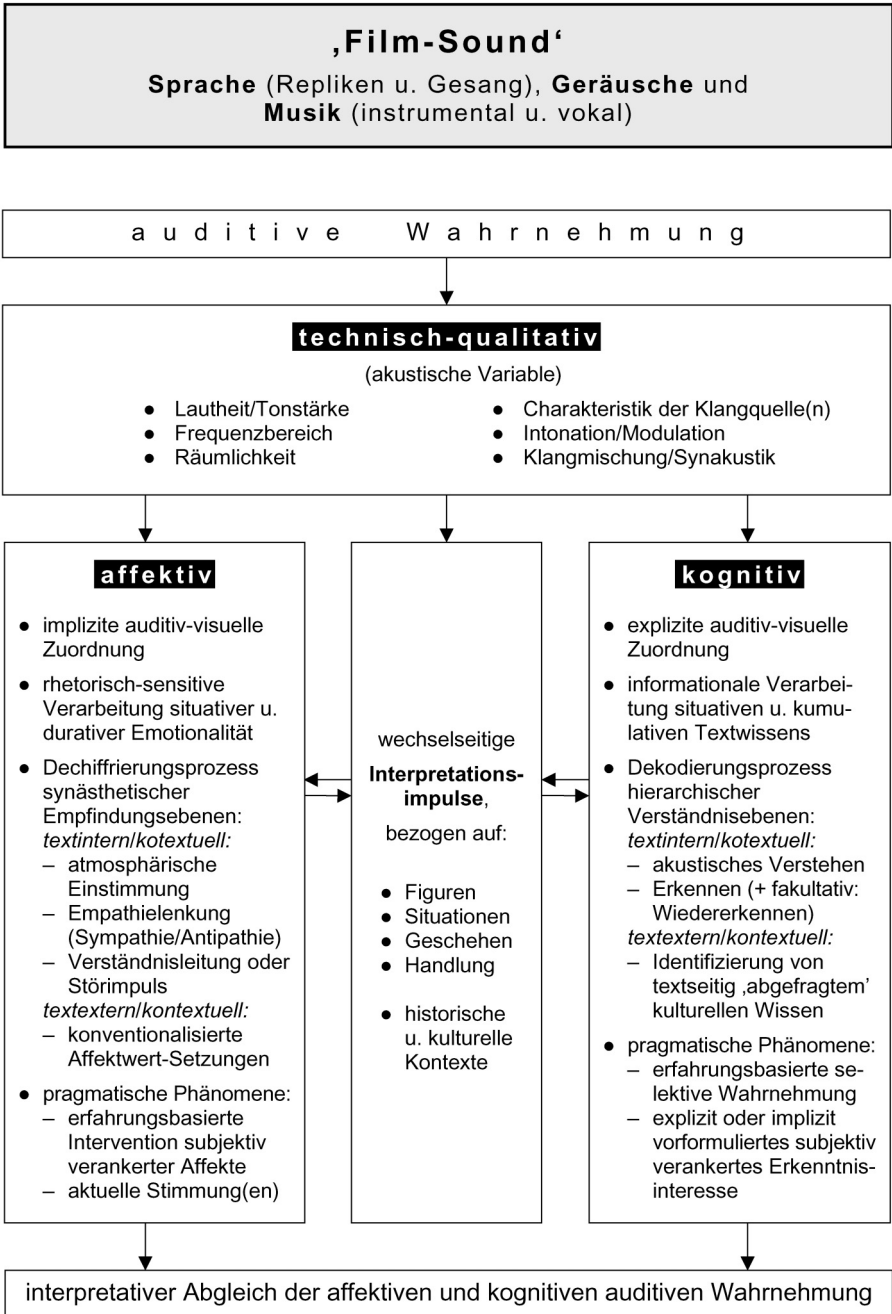
Rezensent des *Völkischen Beobachters*:

Eine richtige preußische Soldatenliebe ist etwas Herzerfrischendes, Gesundes, Normales. Die Schnitzlersche Wiener Liebelei mit der starken Einstellung gegen die Gesellschaftsformen der Vorkriegszeit interessiert uns nicht mehr.⁴⁴



Abb. 6: Kino-Annonce vom 22.3.1933.

- 43 Das Vorprogramm wird ein Übriges an interpretativer Vorgabe dazu beigetragen haben: Bereits am zweiten Spieltag wird die Kino-Annonce – Schlagzeile: „Großer Erfolg! Ein stimmungsschwerer Film“ – um die Information erweitert, dass die „Fox Tönende Wochenschau“ die „Reichstags-Eröffnung“ bringt (*MNN* Nr. 80, 22.03.1933, S. 12; siehe Abb. 6). Zehn Tage später, am 31. März, ist bereits die neue Sprachregelung aufgegriffen: Die „Fox Tönende Wochenschau“ zeigt „im Sonderdienst: Der Tag von Potsdam“ (*MNN* Nr. 89, 31.03.1933, S. 16.).
- 44 er.: „LIEBELEI [Filmkritik].“ In: *Völkischer Beobachter*, Berliner Ausg. Nr. 77, 18.03.1933, Rubrik ‚Berliner Kunst-Beobachter‘. – Dass Musik auch eine starke politische Dimension besitzt, bestätigt der Rezensent durch seine weiteren Ausführungen zur festlichen Berliner Erstaufführung mit Rahmenprogramm: „Ein Genuß war Marcel Wittrich mit Liedern von Richard Strauß und Opernarien. Edith Lorand hat ihr Orchester schnell und geschickt unserer neuen Zeitströmung angepaßt. Es geht also auch so, und man konnte mit Freude merken, daß die deutschen Tänze sehr starken Anklang bei den Zuhörern fanden.“



4. Resümee

Die einzelnen Positionen der an den vier Ophüls-Filmen dargelegten musikalischen Kommunikation lassen sich in ein allgemeines, selbsterklärendes Modell zum ‚Film-Sound‘ fassen, das die kognitiven und affektiven Aspekte der auditiven Wahrnehmung in den Mittelpunkt stellt (siehe Schema, S. 122).

Die Untersuchung des dramaturgisch motivierten Einsatzes von Musik und Gesang hat gezeigt, wie Ophüls bereits in seinen ersten drei Spielfilmen mit intra- und extradiegetischer Perspektivierung experimentiert, zudem Rhythmusorientierte Montage und musikalisch geleitete Einstellungskonjunktionen einübt, das *mood setting* figuren- und situationsspezifischer Affektsetzungen ausprobiert sowie räumliche und zeitliche Deixis musikalisch etabliert und den Einsatz technisch reproduzierender Tonquellen inszeniert.

Seine Strategie der musikalischen Kommunikation perfektioniert und erweitert Ophüls dann in der *LIEBELEI*: Intradiegetisch finden nur wohlüberlegt ausgewählte vorbestehende Kompositionen Verwendung, deren semantischer Gehalt situativ kommentierend bzw. vorausdeutend angelegt ist oder dem *mood setting* dient; hinsichtlich der Inszenierung dieser *source music* zeigt sich eine Tendenz zum performativen Akt. Mit davon deutlich abgegrenzter dramaturgischer Funktion setzt die extradiegetische Perspektivierung dagegen durch Leitmotiv-Technik ein filmmusikalisches ‚Lernprogramm‘ in Gang, das eine spezifische Figurenkonstellation mit einer Erkennungsmelodie durchs melodramatische Handlungsmodell begleitet und schließlich sogar dessen semantischen Zielraum musikalisch determiniert.

Kennzeichnend für den musikalischen ‚Ophüls-Stil‘, wie er in der *LIEBELEI* etabliert wird, ist demnach die dramaturgisch gezielt induzierte Wechselwirkung affektiver *und* kognitiver Impulse. So setzt Ophüls insgesamt auf ein ‚intelligentes Publikum‘ und lässt dieses auch ‚kulinarisch‘ nicht im Stich. Die von der Musikverwendung angeregte rezipientenseitige Abrufbarkeit kulturellen Wissens steuert eine erweiterte ‚intellektuelle Interpretationsebene‘ des Films; das Handlungsmodell ‚funktioniert‘ daneben aber auch auf einer an der bloßen Präsentation des Geschehens orientierten Verständnisebene. In der Komplexität der musikalischen Kommunikation lässt sich bei Max Ophüls also insgesamt ein individuelles ‚Sound-Design‘ erkennen, das für die Frühzeit des Tonfilms – und darüber hinaus – beispielgebend ist.