

Thomas Koebner

Musik zum Abschied

Zur Komposition von Melodramen

Über das Verhältnis von Film und Musik ist bereits soviel Einleuchtendes geschrieben worden, daß es fast verwegen scheint, immer wieder von Neuem über dieses Verhältnis nachzudenken, und bloße Routine, etwas Allgemeinverbindliches zu formulieren – wie das gleich geschehen wird. Der Anspruch, sich bei der Analyse weiter vorzuwagen, liegt einzig in der Erfahrung begründet, daß konkrete Betrachtungen zur Wirkung der Musik in ausgewählten Filmsequenzen, sogar kleine Expeditionen in die Werke, wie sie hier unternommen werden, meist überraschende Erkenntnisse zutage fördern, die – Mosaiksteinchen für Mosaiksteinchen – das Gesamtbild des Phänomens Filmmusik und dessen Geschichte um zusätzliche Nuancen ergänzen.

Noch einmal zum Grundsätzlichen. Aus praktischen Gründen unterscheide ich vier Grundfunktionen der Musik im Film: (a) die *Deskription*, (b) die *Affektsteuerung*, (c) die *Erinnerung*, (d) die *Strukturierung* der Ausdrucksentfaltung. In einem ersten Anlauf möchte ich zu diesen vier Aspekten einige wenige allgemeine Überlegungen zusammentragen, bevor ich mich dann auf insgesamt fünf Filmsequenzen genauer einlasse, die ich mehr oder weniger als Variationen der Standardsituation ‚Abschied‘ verstehe – einer Standardsituation, die den Ausdruck starker Emotionen erlaubt und (deshalb?) Formelhaftigkeit auch der Musik abverlangt, denn das Abschiednehmen, gerade im Genre des Melodrams, dem die ausgewählten Filme *The Kid*, *City Lights*, *Le notti di Cabiria*, *Out of Africa*, *The English Patient* zuzuordnen sind, stellt kein beiläufiges, sondern ein zentrales Handlungselement dar, das die Bewegtheit der beteiligten Personen und auch des Publikums soweit treiben kann, daß die Augen in Tränen überfließen. Die Musik, so scheint es, hat daran einen nicht unwichtigen Anteil.

(a) Musik als Deskription:

Musik kann äußere Bewegungen imitatorisch nachahmen – dafür ist der Ausdruck des Mickey-Mousings zur Hand –, das Hinauf und Hinunter, Fallen oder Stolpern, das Duell, selbst die Verfolgungsjagd. Es müssen aber nicht nur äußere, es können auch innere Bewegungen sein – im Sinne leibseelischer Parallelvorgänge: Der Blutdruck, der jäh hochschießt, wenn der längst sehlichst Erwartete oder die längst sehlichst Erwartete vermutlich gleich eintreten werden, „Horch, was kommt von draußen rein“, ebenso der depressive Bogen abwärts, wenn er oder sie es doch nicht waren, „Soll's wohl nicht gewesen sein“, lassen sich musikalisch unzweideutig vergegenwärtigen. Zur Leistung des Deskriptiven gehört aber auch die Bezeichnung von Raum und Ort: das Lokalkolorit einer italienischen Kneipe oder von Manhattan (in Woody Allens *Manhattan* muß es zum Schluß George Gershwins *Rhapsody in Blue* sein, die als Hohenlied dieser Stadt zitiert wird) fordert traditionell nach musikalischen Kennzeichnungen. Das gilt aber auch für Sprünge in der Zeit. Wenn die Hauptfigur nach einem Schnitt jäh älter geworden und plötzlich *Yesterday* von den Beatles (genauer Paul McCartney) zu hören ist, weiß der Großteil der Zuschauer von Sergio Leones *Once Upon a Time in America* (1984), daß die Handlung jetzt in den sechziger Jahren spielt. Genauso ist der Sieg der Marseillaise über den deutschen Soldatengesang in Michael Curtiz' *Casablanca* (1942) nicht nur dem Triumph der einprägsameren Marschweise zuzurechnen, sondern ein politisches Zeichen: die Marseillaise steht für die Befreiung von der Tyrannei, in diesem Fall der über Europa lagernden Nazi-Herrschaft, für Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. In gleicher Weise kann der Hip Hop in Spike Lees Filmen über die schwarze „neighbourhood“ in amerikanischen Großstädten rebellische Unruhe unter der afroamerikanischen Bevölkerung signalisieren.

Naturlaute sind einzubeziehen: Musik kann ebenso sommerliche Hitze wie winterlichen Frost in Töne umsetzen, Gewitter und Sturm genauso wie die Wiederkehr idyllischer Ruhe nach dem Toben der Elemente. Wobei Musik, bei näherer Betrachtung, seltener diese Effekte selbst malerisch getreu wiedergibt, sondern ihre Wirkung auf die lebenden Betrachter festhält, die Körperreaktionen auf glühende Temperaturen oder das Pfeifen des Schneewinds. In einer eigentümlichen Weise vermittelt Musik zwischen Objektiven und Subjektiven – ähnlich wie bei der ‚Widerspiegelung‘ äußerer wie innerer Bewegungen.

(b) Affektsteuerung

Auch absolute Musik ohne jeglichen Vorsatz, etwas aus der Erscheinungswelt illustrieren zu wollen, rührt Gefühle auf. Das gilt für klassische Musik wie für Popmusik. Die Höhe oder Tiefe eines Tons, die Größe der Intervalle, die Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit der die Töne einander folgen, das Sich-Ausbreiten oder Verengen eines Klanges – all diese Elemente der Tonkunst haben eine weiter ausgreifende Bedeutung. Bereits die Ästhetik des 18. Jahrhunderts war empfindlich genug, um die psychophysische Elementargrammatik der Emotionen auch in der Musik wiederzufinden. Natürlich wird ein schlep-pendes Andante mit Gemächlichkeit, vielleicht sogar Ruhe oder Beruhigung assoziiert, während ein rasches Allegro einen viel höheren Erregungszustand verkündet, ein tiefes Vibrato in den Streichern kann etwas Unheimliches an sich haben, die hochspringenden großen Intervalle in einer aufsteigenden Melodielinie lassen sich mühelos mit der Vorstellung eines sich öffnenden weiten Raumes verbinden. Man denke zum Beweis dieser Annahmen nur an die Hauptthemen in David Leans *Lawrence of Arabia* (1962) oder Sydney Pollacks *Out of Africa* (1985) – im letzten Fall öffnen Quart, Quint und Oktave einen schier unendlichen Landschaftsraum, die Melodie wird zur musikalischen Re-präsentation eines spezifischen Eindrucks, den der Anblick einer unabsehbaren Szenerie hervorruft.

Das heißt: die der Musik eigene *Affektsteuerung* kann sich in zweifacher Weise der Affektsteuerung durch die Inszenierung, durch die filmische Erzählung überlagern. Sie kann die von der Erzählung beabsichtigten Affekte *verstärken* – z.B. wenn eine Liebeserklärung durch die Stimme einer süß schmachtenden Solo-Violine begleitet wird. Sie kann aber auch die Affektsteuerung durch die Erzählung *abschwächen* oder *verschieben* – das geschieht durchaus häufiger, als man meint. Der Film erzählt von Abschieden ohne Wiederkehr, von einer fast grausamen Zerreißprobe die einem Menschen zugemutet wird, der lassen muß, was er bis dahin geliebt hat. Das Publikum könnte darauf ergriffen bis zur Stummheit reagieren, weil die tragische Substanz der in Bildern vorgeführten Trennung so vehement ist. Erst die Musik kann so etwas wie eine Art Lösung (nicht Erlösung) befördern, eine Art schmerzlich selige Gefühlsmischung der Konstellation des Unabänderlichen überlagern, die dem Publikum erlaubt, nicht nur betroffen, sondern gerührt zu sein (so will mir scheinen, gestaltet sich die Schlußsequenz in *Out of Africa* – doch dazu demnächst mehr). Mancher Filmregisseur wird entdeckt haben, daß die Musik den Ausdruckscharakter seiner Fabel und der von ihm gefundenen Bilder merklich verändern kann – das erklärt die Angst etlicher Filmregisseure

vor diesem nicht ganz berechenbaren Affektestrom der Töne. Es gibt keine fälschlicherweise nachgesagte prinzipielle Fremdheit, die zwischen Filmregie und Musik besteht, Filmregie kommt oft einem kompositorischen Handwerk gleich: Sie muß nicht nur Figuren im Raum positionieren, die miteinander sprechen, sondern Proportionen für die Entwicklung der Geschichte in der Zeit finden, also durchaus musikalisch denken.

(c) Die Erinnerung

Die filmische Erzählung in Bildern entwickelt ein eigenes Instrumentarium, um zwischen Erfahrungs- und Phantasiewelt zu differenzieren, zwischen Wirklichkeit und Wahn, Tag und Traum, Realität und Halluzination. Da Musik prinzipiell ein abstrakteres Verhältnis zu den Dingen hat, die man als Widerstand der Wirklichkeit erleben kann, fällt es ihr prinzipiell leichter, zwischen diesen beiden alternierenden oder anders aufeinander bezogenen Sphären der Wirklichkeit und der Möglichkeit hin und her zu gleiten. Dies hat bereits Richard Wagners Kompositions-Konzept spätestens im *Ring des Nibelungen* (UA 1876) vorgeführt: Personen, die von einem charakteristischen musikalischen Motiv begleitet sind, können durch die Partitur beschworen werden (man denke an etliche Vordeutungen auf den Helden Siegfried), selbst wenn sie auf der Bühne überhaupt nicht sichtbar sind. Beinahe alle Filmkomponisten arbeiten mit entsprechenden ‚Leitmotiven‘, so daß es ihnen möglich ist, Personen, die aus dem Gesichtskreis für immer oder für gerade jetzt entschwinden, wenigstens musikalisch ‚festzuhalten‘ – wobei gerade der Widerspruch zwischen der Bilderzählung, die den Verlust betont, und der Musik, die das Abwesende herbeizitiert und den Verlust gewissermaßen nicht wahrhaben will, den heftigen Streit der Gefühle in anderen Figuren wiedergibt, die nach dem Verschwinden der ‚Geliebten‘, ‚Begehrten usw. eigentlich in einen dumpfen Trauerstupor verfallen müßten.

In Henry Kings Melodram *Love Is a Many Splendored Thing* (1955) findet sich ein prägnantes Beispiel für diese Wirkung der Musik, die den Schock einer Figur, die durch den Tod einer anderen aufs entsetzlichste ‚beraubt‘ wurde, in einen Gefühlsstrom verwandelt, der den zusammengeballten Schmerz in Wehmut aufzulösen versteht – um so mehr als die real für immer verlorene Person sich im Gedächtnis der Liebenden/Geliebten so sehr eingeprägt hat, daß sie in ihrer Einbildung förmlich weiter existiert. Auf einer Anhöhe bei Hong Kong haben sich eine Ärztin (Jennifer Jones) und ein Kriegsberichterstatter (William Holden) ihre Liebe gestanden. Eine Granate hat den Journalisten in

Korea getötet. Die Übriggebliebene, die Frau geht wieder den Weg zu dieser Anhöhe hinauf und die breit romantisch verklärend einsetzende Musik, die gleichsam als Liebessymphonik den Anblick dieses Hügels mit dem allein stehenden Solitärbaum umgeben hat, beschwört eine Vergangenheit herauf, die nach der inneren Vorstellung der Protagonistin nicht versunken sein darf: und tatsächlich glaubt sie in einer Art Halluzination den Mann auf der Kuppe des Hügels zu sehen (das Publikum hat Teil an dieser ‚Wahrnehmung‘). Die Musik identifiziert die Intensität ihrer Emotionen – so daß es ganz plausibel erscheint, daß die Phantasie ihr einen Streich spielt und die Gegenwart eines Menschen vorgaukelt, der nie wieder über die Anhöhe ihr, der Geliebten, der vergeblich wartenden Liebenden, entgegenkommen wird. Die Sehnsucht und das bessere Wissen darum, daß sie nicht mehr erfüllt werden kann, stoßen im Gefühlshaus halt der weiblichen Figur zusammen. Dadurch entsteht eine Reibung von solchem Ausmaß, daß auch für die einführenden Zuschauer die schwelgerische Musik einen Ausweg aus diesem Dilemma zeigt: das Weichwerden angesichts eines unabänderlichen und unerbittlichen Schicksals, dem gegenüber Trotzgebärden nur lächerliche Gestikulation wären.

In der Musik lagern sich Haltungen, Wertungen, Gefühlsflüsse und ihre Brechungen ab, die in deren Entstehungszeit von Bedeutung gewesen sind. Keine Komposition – und sei sie durch zahlreiche Aufführungen gleichsam zum ewigen Kulturdenkmal erhoben worden – ist geschichtslos. Mit ihr verbinden sich aber nicht nur kulturelle Eigenarten, die über das Medium des Komponisten in die Noten, in die Partitur eingeflossen sind, sondern auch die Projektionen des später geborenen Publikums, das ein Stück Musik beinahe rituell in einer bestimmten Kulturliturgie einsetzt und gebraucht (z.B. Felix Mendelssohn-Bartholdys Hochzeitsmarsch bei Heiratsschlüssen in Standesamt und Kirche). Der Assoziationskreis, der sich um eine Musik herum bildet, ist also keineswegs immer nur durch die Direktiven des Komponisten bestimmbar oder vorhersehbar, er bildet sich auch durch wiederholten Gebrauch. Die Versetzung so kulturell relativ deutlich konnotierter musikalischer Werke in einen fremdartigen Hörzusammenhang ruft in der Fremde Erinnerungen an eine vergleichsweise ältere, vertrautere Welt wach. Dieses Schicksal widerfährt in der Filmgeschichte z.B. Kompositionen von Mozart: Seine Stücke werden auf verstaubten Klavieren im Wilden Westen zart angespielt (*The Unforgiven*, 1960) oder ertönen von einem Plattenteller in Afrika (*Out of Africa*). Über die gemischten Gefühle, die bei den Zuschauern in der Erzählung und auch beim Publikum des Films geweckt werden, müßte man länger nachgrübeln. Es ist nicht nur so, daß Mozarts Musik Botschaften einer weicheren, ‚harmonischen‘ Welt in die Grenzsituation zwischen Zivilisation und Wildnis transportiert. Die

„Schönheit“ seiner Musik – Erfindungsreichtum, Eleganz, Subtilität – tritt gleichsam in Wettbewerb mit der andersartigen Schönheit einer Natur, über die der Mensch noch nicht Herr geworden ist. Schöpfung begegnet Schöpfung. Vielleicht ist das Leben derer, die auf der Grenze existieren, von Zeit zu Zeit der Kontemplation der eigenen Ausgesetztheit bedürftig – und für die sanfte Tröstung kommt nicht der Lärm banaler Krachmacherei in Frage, sondern die hohe Kunst der feinstverästelten Tongebilde.

(d) Strukturierung

Musik *strukturiert* Ereignisse in der Dimension der Zeit, durchaus ähnlich der filmischen Erzählung. Ihre formale Organisation ist bereits so prägend, daß wenn ihr nur etwas Raum gelassen wird, sie selbst scheinbar chaotisch durcheinander wirbelnde Bildfetzen in eine Art Gliederung einzubetten scheint. Meistens jedoch räumt die filmische Erzählung der Musik solche Autonomie nicht ein, sondern nimmt ihre Zerstückelung eher in Kauf, als ihr es zu erlauben, die ihr eigenen Formprinzipien als Ordnungszwang auszuüben. Musik besteht eben aus Wiederholungen, Sequenzen, Metamorphosen der Motive, die nach bestimmten harmonischen Regeln erfolgen. Der Weg von der einen Tonart zur anderen ist gebahnt, da ist für Anarchie kaum Platz. So lange noch der Sonatenhauptsatz als Modell galt, war es selbstverständlich, „männliche“ und „weibliche“ Themen kontrastiv aufeinander zuzuführen, gleichsam in einen Dialog zu verwickeln – neuere Satztechniken, es sei nur an Arnold Schönbergs 12-Ton-System erinnert, ersetzen die alten Regeln durch neue, die zum Teil noch viel drakonischer ausfallen. Man kann natürlich auch von anthropologischen Konstanten oder ‚natürlicher‘ Ausdrucksentfaltung sprechen, die bei der Komposition wirksam werden: also dem (vielleicht nur aus traditionellem oder doch tiefer verankertem Verständnis heraus begreiflichen) Drang von Dissonanzen, sich wieder in Konsonanzen aufzulösen. Ob es nun eine Hörgewohnheit ist oder dem eigenen Kulturkreis eingeschriebene Sensibilität, die anderswo auf Befremden stoßen würde: Schnelle Tempi offenbaren gewöhnlich mehr Energie als langsame Tempi. Tänze, die schnell exekutiert werden, können tatsächlich mehr Fröhlichkeit und Lebensfreude signalisieren als höfisch korrekte, langsam und feierlich ausgeführte Schrittfolgen. Dur-Tonarten haben in der Tat eine gewisse Deutlichkeit und Härte (um schon auf die Wortbedeutung Rücksicht zu nehmen), während Moll-Tonarten weicher und verschleierter wirken. Lang hinschwingende Melodien offenbaren eine größere sinnliche Eindringlichkeit als kurze Intervallgruppen, die in der „minimal music“ etwa tapeten-

mustergleich, litaneihaft, im maschinengleichen Staccato wiederholt werden. Strahlend hohe Töne ‚verkörpern‘ und bedeuten zugleich etwas anderes als tiefes Brummen: das eine evoziert etwa aufgehendes Licht, das andere beunruhigt, weil es aus der düsteren Kellerregion des Tonregisters stammt. Man mag dies für natürliche Gegebenheiten der ‚musikalischen Sprache‘ halten oder für westliche Hörkonvention – in den meisten Fällen benutzen Filmkomponisten diese Ausdrucksmöglichkeiten ihres Materials, um die filmische Erzählung zu begleiten, zu verstärken, bisweilen (ganz selten) auch durch kritische Distanz zu ironisieren.

Der Filmkomponist – dies sei der skizzenhaften Erläuterung von vier Grundfunktionen der Komposition im Film hinzugefügt – sieht sich mehreren Fremdbestimmungen ausgesetzt: Mit Ausnahme des Vor- und des Abspanns wird kaum Zeit zur Entfaltung einer musikalischen Logik gegeben. Meist ist er gezwungen, in kurzen und dichten Formen sich zu Gehör zu bringen. Natürlich kann ein langgespannener musikalischer Bogen mehrere kurz geschnittene Einstellungen miteinander verbinden, gleichsam zusammen kitten und auf diese Art und Weise auch für unterschiedliche Bilder einen gemeinsamen Ausdrucksnenner finden – meistens ist es jedoch so, daß auch die Sequenz die Grenzen für die jeweilige musikalische Entwicklung vorgibt. Unbestritten sei, daß sehr häufig, um den Übergang zwischen zwei erzählerischen Kapiteln weicher und schmiegsamer zu gestalten, die Musik des einen Einstellungsverbunds in die neue Einstellung hineinreicht oder umgekehrt die Musik der neuen Einstellung während des Abschlusses der alten Sequenz zu hören ist.

Mit Ausnahme der Musical-, Tanz- und Revuefilme, der Opern- und Operettenfilme, der Musikerfilme oder Konzertfilme, in denen spezifische musikalische Praktiken, auch manchmal viele Takte umfassenden Aufführungen Aufmerksamkeit gewidmet wird, weil hier Musik nicht nur als assistierender zweiter Erzähler hinter oder neben der Bilderzählung zurücktritt, muß sich Filmkomposition oft auf knappe Kommentierung des Sichtbaren im Film zurechtstutzen lassen.

Musik, die sich auf dem Markt durchsetzen will, hat oft die Tendenz, bestimmte Themen oder Charakterstücke so oft zu wiederholen, bis sie Einlaß ins Gedächtnis der Zuhörer gefunden haben (ich sehe hier durchaus unterschiedliche Impulse am Werk bei den obsessiven Repetitionen in der Beethovischen Symphonik oder bei der musikdramaturgisch geschickten Lancierung von Haupt- und Nebenthemen etwa in der Opéra bouffe von Jacques Offenbach). Da sich für Filmmusik ein Markt erschlossen hat, versuchen Filmkomponisten nicht nur den real existierenden Soundtrack als Hörereignis zugänglich zu ma-

chen, sondern die oft vor der Mischung bestehende Folge von musikalischen ‚Szenen‘ zu publizieren: als musikalisches Werk von eigenem Recht, das nicht nur im Zusammenhang mit der filmischen Erzählung seinen Sinn findet. In der Stummfilmzeit hat es nur zu wenigen Filmen eine ausdrücklich hinzu komponierte Filmmusik gegeben, in den meisten Fällen haben, zumal in den kleineren Kinos, Geiger oder Klavierspieler den Gang der Handlung mit Fragmenten begleitet, die man als Fertigteile gewöhnlich der populären spätrömantischen und zeitgenössischen Tanzmusik entnommen hat, aber auch Opern aller Arten waren vor solchen Zugriffen nicht sicher. Es muß eine manchmal feinteilige, öfter grobschlächtige Begleitung gewesen sein, die sich dem Erzähltempo des Films mehr oder weniger ‚gehorsam‘ angepaßt hat. Von den wenigen Beispielen komplexer Filmmusik etwa in den zwanziger Jahren – man denke etwa an die Komposition von Gottfried Huppertz für Fritz Langs *Metropolis* (1926) oder von Edmund Meisel für Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1926) – bleibt ihr großer symphonischer Zug im Gedächtnis: Die Komponisten hatten die in der Tonfilmära dann für immer verspielte Möglichkeit, den Film von Anfang bis Ende mit einer Komposition zu verschweißen, die den Bildern mehr oder weniger ergeben diene (nach der Devise „Das Auge ist der Herr, das Ohr ist der Knecht“).

Ich wende mich nun fünf ausgewählten Abschiedssituationen zu und möchte im Detail untersuchen, wie hier die Musik ‚begleitet‘ oder gar die Wahrnehmung der bilderzählerischen Logik verändert und überformt. Erstes Exempel: Charlie Chaplins Film *The Kid* (1921). Chaplin, der mehrere Instrumente spielte, hatte im Nachhinein zu den großen Stummfilmen eigene durchgearbeitete Kompositionen geschrieben – mit Hilfe befreundeter Musiker, die vor allem das Handwerk der Orchestrierung verstanden haben. Alle Zeugen bekunden gleichermaßen, daß die Melodieerfindung, ebenso die Fixierung des spezifischen Ausdruckswerts Chaplins Leistung gewesen sei – dies als Wahrheit unterstellt, fällt auf, daß der junge Chaplin in London stark unter den Einfluß der italienischen Oper gekommen sein muß, denn etlicher seiner Melodien, auch etliche seiner Pathos-Effekte scheinen italienischen Vorbildern nahe zu sein.

In *The Kid* wird die Kohabitation zwischen dem Tramp und einem verwahrlosten Buben, angeblich einem Waisenkind, erzählt: Beide verbindet allmählich eine Liebe wie zwischen Vater und Sohn. Als ein Arzt die traurigen Lebensverhältnisse in der armseligen Dachstube konstatiert und das Fieber des Kindes zudem, will er für „proper care and attention“ sorgen: So heißt denn auch die folgende Sequenz, der ich mich zuwenden will: In der Elendsstraße, in der die beiden hausen, fährt der Wagen des County Orphan Asylum vor, eine Cheffigur und ein Assistent, der Fahrer, steigen aus. Nach dem nächsten

Schnitt sehen wir sie bereits in die Dachkammer von Charlie und seinem Ziehkind eintreten – Charlie kocht, und das ca. 7jährige Kind sitzt friedlich hinten im Bett an die Wand gelehnt und liest die *Police Gazette*. Nun folgen etliche Aktionen und Reaktionen, bei denen die Komik gerade noch, aber nur für kurze Zeit, das Tragische der Umstände verdecken kann. Die beiden Leute aus dem Asyl wollen Charlie das Kind wegnehmen, sie reißen es förmlich von ihm fort, während Charlie sich vergeblich wehrt und schließlich durch eine Luke im Dach entkommt. Das verzweifelt um Mitleid und Hilfe flehende Kind wird grob auf die Fläche des kleinen Lasters gestoßen, der nun mit seiner Beute losfährt („proper care and attention“ ist wohl das letzte, was dem Kind in dem ihm zugedachten Waisenhaus widerfahren wird). Währenddessen muß Charlie den ihn verfolgenden Polizisten loswerden. Er sieht durch eine Seitenstraße das Gefährt mit seinem geraubten Jungen herbeifahren, beeilt sich und springt von einem Dachvorsprung auf den Wagen. In einem schnellen Zweikampf wirft er die Cheffigur von der Ladefläche. Am Ort des Asyls angekommen (eine womöglich noch trostlosere Gegend) hält der Assistent den Wagen an und sieht zurück, fassungslos: denn Charlie und das Kind umarmen sich inniglich und küssen sich, glücklich wegen der gelungenen Rettung. Dem Assistenten ist allerdings nicht danach zumute, jetzt den Helden zu spielen, er flieht, hält dreimal inne, dreimal schüttelt sich der ihn verfolgende Chaplin und hat damit den Verfolger zum Flüchtling verwandelt. Friedlich vereint verlassen Vater und Sohn den Schauplatz. Die dramatische Abschiedsszene – das Kind wird dem fürsorglichen Tramp auf rüde Weise entrissen – hat sich aufgrund des beherzten Eingreifens Charlies in einer mutigen Rettungshandlung zum Guten gewendet: zur Wiedervereinigung. Charlie ist in dieser Sequenz durchaus nicht besonders zappelig, würdevolle Ruhe kennzeichnet ihn, mit der er über das Wohl des Jungen wacht, ihm Schutz bietet und Vertrauen einflößt: Immer wieder allerdings erzwingen die äußeren Umstände, daß er sich schnell und heftig gebärdet, da hilft der seriöse Habitus nicht immer, weder auf der Flucht, noch im Zweikampf. Das Kind selbst verhält sich völlig natürlich – wahrscheinlich hat dies auch mit bedingt, daß Chaplin das Clownshafte seiner Figur stark zurückgenommen hat. Manchmal prägt es sich noch aus, wenn er als Sieger auf dem Platz übrig bleibt und dann mit den übergroßen Schuhen zufrieden herbeiwatschelt, um sein Kind vom Lastwagen herunter zu heben.

Als der Junge auf der Ladefläche des Asylautos steht und fleht – unversehens haben sich auch drei arme Hausfrauen eingefunden, die den ganzen Vorgang wehrlos, aber mit Anteilnahme verfolgen –, da sind es durchaus die ausgestreckten Hände des Kindes, die seine rührende Verlassenheit, seine Hilflosigkeit verdeutlichen. Daß er dann sogar den Blick gen Himmel hebt und in ei-

ner Art flüchtigem Gebet um Beistand in der Not bittet, ist etwas sonderbar, an der Grenze zur Pose, aber mit dem Habitus dieses Kindes noch vereinbar. In der Bilderzählung prägt sich diese traurige und ergreifende Szene durchaus ein, doch bemüht sich Chaplin, durch die Flucht über die Dächer gleich eine Art komisches slapstick-erprobtes Gegengewicht zu schaffen: Das Balancieren auf dem Dachfirst, das Wegrutschen auf den einzelnen Schindeln, weil der Fliehende so schnell antritt, daß er unter seinen Sohlen keinen Widerstand findet und regelrecht weggleitet wie auf Seife – all diese Effekte wollen das Publikum wieder auf die Seite des Gelächters ziehen. Genauer betrachtet ist man als Zuschauer jedoch einem wirklich haarsträubenden Zwiespalt ausgesetzt: sowohl dem Melodramatischen der Kindesentführung durch amtliche Sachverwalter unterworfen, die man nicht anders denn als Grobiane schlimmer Sorte bezeichnen kann – als auch mit einer typischen Situation der Stummfilmkomödie konfrontiert, hier mit oft feinerem Witz exekutiert.

Der Eindruck dieser Sequenz verändert sich indessen merklich, wenn man die von Chaplin nachträglich hinzu bestimmte Musik hört: Sie beginnt von vornherein auf einem Mezzoforte-Niveau und läßt die großen Instrumentengruppen des Orchesters vorwiegend unisono spielen, die Streicher und die Bläser, mit wenigen einzeln herausgehobenen Instrumentalstimmen. Eine sechstoneige Passagemusik begleitet die Anfahrt des Asylautos und den Auftritt der beiden Wächterfiguren, Oboen dominieren und geben der immer wieder repetierten, schleifenartig vorgetragenen Komposition einen leicht grotesk-komischen Charakter. Die Lautstärke dieser musikalischen Untermalung, die offensichtlich die beiden drohenden Verfolger leicht karikieren soll, nimmt keineswegs ab, als im Bild dann die Dialoge zwischen Chaplin und den Eindringlingen beginnen.

Zum entscheidenden Wechsel kommt es, als einer der beiden sich auf das im Bett liegende Kind stürzt, um es an sich zu bringen. Nun setzt im Fortissimo ein Wechselgesang zwischen einem aufgeregten Streicherkorpus und auffällig tiefen Bläsern ein, deren Tonfolge wie ein menschlicher Schrei wirkt. Es kommt zu einer Kombination der Bewegung im Bild und der in der Musik: Das Kind reißt sich an der Tür beinahe los, kehrt in das Zimmer zurück und ruft aus Empörung und aus Furcht um Hilfe. Diese Artikulation des Kindes wird gleichsam hörbar und verallgemeinert zum Klagegestus menschlicher Not in tiefen Bläsern. Nun ist diese Korrespondenz von unterstelltem Knaben-Sopran und Baßgewalt an sich kurios genug, wird allerdings nicht als musikalischer Witz empfunden. Es wäre denkbar, daß man die Stimmlage des Kindes auch im Orchester imitiert, also hohe Bläser für dies Aufheulen der geschundenen Kreatur verwendet. Chaplin entscheidet sich gegen eine so nahe liegende Wahl, bei

ihm kommt der Aufschrei aus der Tiefe. Es ist nicht nur der Jammer dieses Kindes, es ist gleichsam der Menschheit ganzer Jammer, den die Musik verkünden will, indem sie sich von naturalistischer Abkupferung der realen Kakophonie in der Dachstube distanziert. Dabei fällt auf, daß die stoßende, drängende Streichermusik sich in der Aufregung in viele kleine, rasch aufeinander folgende Figuren auflösen kann, um dann wieder zur Wucht langgetragener Noten zu finden: Die Vehemenz der plötzlichen Attacke auf das Kind und die musikalische Klage über diesen plötzlichen inhumanen und unwürdigen Übergriff schließen sich also eng zusammen.

Eine zweite Stufe der musikalischen Artikulation setzt ein, als das Kind unten auf der Ladefläche des Autos die Arme ausstreckt und um Erbarmen, Hilfe, Rettung auf jeden Fall fleht: Plötzlich fügt sich die immer noch aufgeregte und fortissimo vorgetragene Orchesterartikulation zur schmiegsamen Klagemelodie, um noch mehr Sympathie und ‚herzerreißendes‘ Mitleid für das Kind im Publikum zu mobilisieren. Im Folgenden erfährt dieser musikalische Aufschrei- und Klage-Tonfall einige minimale Variationen, bleibt aber unabhängig vom Bildgeschehen bestehen: das heißt, die Musik versetzt die Zuhörer/Zuschauer durch ihr *molto agitato* in den Zustand höchster Erregung, eine Befindlichkeit, in der der komische Ausgleich der Bilderzählung fast gar nicht mehr wahrgenommen wird. Eine letzte Steigerung erfährt diese Wiederkehr des symphonischen Protests (der Jammern und Empörung verbindet), als zum Schluss der Assistent noch aus dem Auto vertrieben wird. Da krönen die Bläser noch einmal die Streicherbewegung und verwandeln die Szene zum Triumphakt (ich würde hier beinahe von einem dreigestrichenen *Fortissimo* sprechen wollen). Erst allmählich ebbt dieser musikalische Sturm ab – nach dem Schnitt zurück in das Haus, wo der Arzt seinen kleinen Patienten nicht mehr vorfindet.

Durch die Musik wird die ganze Sequenz ins Register des Hochpathetischen hineingehoben – wer dabei die Augen schließt, käme nie auf den Gedanken, daß gleichzeitig auch Szenen des *comic relief* in die Tragödie eingeschaltet werden, so daß man von vornherein darauf hoffen darf, daß es nicht bei dieser Trennung von Charlie und dem Jungen bleiben wird, sondern daß der Selbsthelfer Charlie in einer wilden und verrohten Zeit es schaffen wird, um die beiden herum einen Schutzkreis warmer Humanität zu bilden und auch wieder herzustellen, wenn er denn von außen verletzt werden sollte. Die Komposition setzt die Logik der Bilderzählung förmlich außer Kraft – sie will zunächst gar nicht an ein gutes Ende glauben, sie räumt der Klage und Anklage Platz ein und zwar nicht nur perspektivisch auf diese Beiden bezogen. Der „Menschheit ganzer Jammer“ faßt uns an, wenn wir nur diese Musik hören, die mit Ausnahme dreier Berührungspunkte mit der Bildhandlung sich völlig ver-

selbständig und gleichsam etwas anderes, etwas Entsetzliches und Feierliches zugleich, zu berichten weiß.

Die Schlußsequenz von Chaplins *City Lights* (1931) ist im strengen Sinne keine Abschiedsszene, sondern im Gegenteil: eine Widererkennungsszene. Es scheinen sich jedoch beide Standardsituationen hier zu überlagern. Das hängt mit der speziellen melodramatischen Geschichte zusammen, die Chaplin in diesem Film konstruiert – dem ersten seiner langen Filme, die in das Tonfilmzeitalter hineinreichen, zugleich dem ersten seiner Filme, die er mit einer weitflächigen Komposition ausstattet. Chaplin der Tramp verliebt sich in ein blindes Blumenmädchen. Durch die Freundschaft mit einem Millionär, der im betrunkenen Zustand ein Mensch, nüchtern hingegen ein hochfahrender Kapitalist ist, kann er dem jungen Mädchen Geld zustecken, damit sie durch eine Operation wieder ihr Augenlicht erhalten soll. Der Tramp, scheinbar als Dieb ertappt, muß wieder ins Gefängnis. „Herbst“ ist das letzte Kapitel überschrieben. Das Blumenmädchen hat in der Zwischenzeit die Behandlung erfolgreich überstanden, sie kann sehen, sie richtet sich mit dem übrigen Geld einen schönen Blumenladen an einer Hauptgeschäftsstraße mit breiten Trottoirs und regem Verkehr ein. Ein walzerähnlich schaukelnder Tanzrhythmus definiert den Puls der Großstadt – das Musikstück ist modellierbar, kann sich merklich verlangsamten lassen, aufstauen, scheint wie geeignet dafür zu sein, die Vorgänge im Bild deskriptiv zu begleiten. Doch auch hier finden sich bemerkenswert wenige Berührungspunkte zwischen filmerzählerischer und musikalischer Entwicklung. Als in einer zweiten Einstellung der völlig zerlumpte Charlie um die Ecke schleicht, um die Stelle leer zu finden, an der früher das blinde Blumenmädchen gesessen hat, wird die Musik langsamer und zugleich dunkler instrumentiert, um der traurigen Schüchternheit seines Zustands, vermutlich auch seiner Enttäuschung gerecht zu werden. In einer dritten Szene sind wir wieder zurück im Blumenladen, draußen hält eine elegante Limousine mit Chauffeur, die Tür fällt ins Schloß, darauf reagiert die junge Frau, denn so hat sie auch, als sie noch blind war, die erste Begegnung mit Charlie in Erinnerung – sie muß glauben, daß ihr Wohltäter ein reicher Mann sei. Dementsprechend starrt sie ratlos den jungen Galan mit Zylinder an, ob er wohl irgendein Zeichen des Wiedererkennens gebe. Das ist nicht der Fall, es handelt sich um einen Fremden. Durch diese Reaktion des Mädchens wird allerdings deutlich, daß sie immer noch auf ihren Heilsbringer, ihren Retter wartet – und sich eigentlich nicht erklären kann, weshalb er sich nicht längst von Angesicht zu Angesicht offenbart hat.

Wenige Meter weiter an der Straßenecke, an der ausgerechnet Charlie damals von der Polizei festgenommen worden ist: Die Menschen stauen sich vor der roten Ampel, die Kamera schwenkt nach rechts, Charlie kommt ins Bild,

sieht sich die Ausstellungsfenster der eleganten Läden an. Zwei Jungen, die Zeitungen verkaufen, die bei seiner Ergreifung damals gegenwärtig waren, erkennen ihn wieder. Dreimal trifft der Frechere ihn mit dem Blasrohr am Kopf. Aber Charlie ist ein erschöpfter Mann, der Lebenswille, auch die Bereitschaft, sich selbst zu verteidigen, sind auf ein Minimum geschrumpft. Er weist auf die Übeltäter, aber der Gestus hat eher etwas Mürrisch-Klagendes an sich. Als er seinen Weg fortsetzen will, werden aus dem Blumenladen alte Blumen und Zweige hinausgefegt in die Gosse. In einer Naheinstellung sieht er eine halb entblätterte Rose im Rinnstein. Sofort nimmt die Musik feinen Glanz an: Charlie bückt sich, die Jungen zerran an seinem Hosenboden, halten ein Stück Innenfutter in der Hand, daß er ihnen wieder entreißt, um sich damit die Nase zu putzen und es sorgfältig gefaltet in die Außentasche zu stecken. Bei dieser Aktion sind die junge Blumenverkäuferin und ihre Kollegin hinter dem großen Schaufenster Zeugen und lachen (vielleicht sogar herzlich, weil sie nicht wissen, um wen es sich handelt und sie im Übrigen angesichts dieses zerlumpten Stadtreichers wenig Zartgefühl aufbringen). In einer sechsten, nunmehr wichtigsten Einstellungsfolge dreht sich Charlie mit der halb entblätterten Blume in der Hand um und sieht in das Schaufenster des Blumenladens, er erkennt die einst blinde Verkäuferin sofort und starrt sie an, ziemlich lange, bevor sich seine Züge in einem leichten Lächeln lösen. Leitmotivisch setzt dazu – nach einem Moment schreckhafter Stille – die feine, über viele Intervalle hinweg irrlichtende und zugleich geschmeidige Melodie ein, unverkennbar von der Solovioline vorgetragen, die im Verlauf des Films bisher mit der blinden Blumenverkäuferin assoziiert worden war. Ein Leitmotiv, ein Erinnerungsmotiv. Die junge Frau identifiziert natürlich Charlie nicht als den, den sie ständig erwartet. Sie bietet ihm von innen in stiller Gestikulation eine kleine Rose und ein Geldstück an und steht auf, um durch die offene Tür zu ihm zu gelangen. Er flieht fast, so daß beide die Arme ausstrecken müssen, sie, um ihm die kleine Rose zu überreichen, er, um sie nicht einfach auf den Boden fallen zu lassen – jetzt spielen die Violinen verstärkt mit zärtlichem Ausdruck. Nun will sie ihm auch noch das Geldstück geben und nimmt seine Hand, um es hinein zu legen. Sie, die die längste Zeit ihres Lebens blind gewesen ist, erkennt durch Tasten diese Hand wieder, sie tastet an seinem Revers bis zum Hals hinauf und weiß: Der arme Lump, der vor ihr steht, ist der Mann, dem sie die tiefgreifendste Veränderung ihres Lebens zu verdanken hat, der Ersehnte: Diese Entdeckung macht sie so fassungslos, daß die Musik förmlich mitten im Takt erstirbt – die zweite merkliche Pause. Die erste tritt ein, als Charlie sie zum ersten Mal durch das Schaufenster hindurch entdeckt. Ein so disparates Paar wie die beiden ist kaum vorstellbar, ein happy ending vermutlich auch nicht in Aussicht, so sehr wider-

spricht die Realität des Tramp der vermutlich in den Tagträumen des Mädchens ausgemalten Erscheinung des noblen Ritters.

Der silberne Schleier, der sich jetzt vom Himmel zu senken scheint – um metaphorisch den Charakter dieser lichterfüllten Musik zu beschreiben – umgibt noch die kurzen Dialogzeilen (You can see now? – I can see now), bevor sich der Film mit Großaufnahmen auf die lächelnden und zugleich zerknirschten Gesichter verabschiedet. Die Musik indes wird im Abspann mächtiger und weckt gleichsam in der Tiefe des Orchesterklangs ein beunruhigendes, tragisch wirkendes Echo (wie bei den schnellen Stücken, die Chaplin für *City Lights* komponiert, der Einfluß von Jacques Offenbach spürbar zu sein scheint, so hier die nicht ganz von der Hand zu weisende Analogie zum Schluß von Giacomo Puccinis *Madame Butterfly*, 1904). Die Musik betont das Ambivalente des merkwürdig offenen Schlusses, das Ergreifende und Rührende der Begegnung und zugleich die ungeheure Distanz zwischen den beiden Lebensläufen, so daß ‚süße Empfindungen‘ und zugleich der Schmerz über die Erkenntnis einer schier unüberbrückbaren Differenz in der musikalischen Komposition Ausdruck finden.

Chaplins filmmusikalische Ästhetik ist bereits bei diesem ersten Versuch (chronologisch gesehen), seine Filme mit eigenen Kompositionen zu ergänzen, von einer klaren Logik bestimmt: Über etliche Szenen hinweg kann gleichsam ein musikalischer Gestus bestimmend sein, der sich leicht diskret an unterschiedliche Figuren im Bild anpassen läßt (z.B. an den Auftritt des armen, zerfransten Vagabunden). Für den einsetzenden Höhepunkt einer Szenenfolge, hier die Wiederbegegnung und Wiedererkennung zwischen den Protagonisten muss eine Musik von neuer Qualität einsetzen, womöglich eine Musik, die den Hörern längst bekannt ist und deswegen eine Art spezifischer Erinnerung, vielleicht sogar nostalgischer Aura an sich hat, die frühere Phasen der Fabel, womöglich sogar den Schimmer des Anfangs in sich enthält und darin wachruft. Schließlich weiss Chaplin sehr geschickt die Pause, das Abbrechen der musikalischen Fortspinnung, das Schweigen vor allem dann einzusetzen, wenn die Erkenntnis des jeweils anderen plötzlich die ganze Person ergreift und förmlich lähmt und all die kleinen Alltagsinteressen mit einem Mal auslöscht: Der Kairos, der große Moment der Offenbarung, wird freigehalten von musikalischer Aufgipfelung, vielleicht, weil es ein Augenblick ist, in dem die Menschen nicht mehr zu atmen wagen, in dem die üblichen Körperfunktionen aussetzen, eine Vorahnung des Todes. In der berühmtesten Arie der „Madame Butterfly“, „Un bel di“, stellt sich die arme Heldin die Wiederkehr ihres geliebten Pinkerton aus dem fernen Amerika visionär vor – wenn er dann den Hügel heraufkäme, und nach ihr rufen würde, würde sie sich zuerst verstecken, auch um nicht

gleich beim ersten Anblick des so lange Ersehnten sterben zu müssen. Von einem ähnlichen Schock der Wiedererkennung muß auch hier am Schluß von *City Lights* gesprochen werden. Nur hat Giacomo Puccini die Möglichkeit, seine prima donna diesen Moment in einen exzessiven musikalischen Ausbruch mit hohen Tönen umzuwandeln. Die profaner gezeichneten Figuren von Chaplins Melodram verfügen nicht über derartige Instrumente, Ekstase anders als durch schreckhaftes Verstummen, auch wenn sich danach Glück in der Psyche ausbreitet, zu akzentuieren.

Federico Fellini rückt in den Mittelpunkt seines Filmes *Le notti di Cabiria* (1957) die traurig-komische Figur einer jungen Hure (Giulietta Masina), die Pech mit Männern hat: Immer wenn sie glaubt, sie hätte jemand an sich gebunden und es sei nun Zeit für Liebe und Vertrauen, muß sie entdecken, daß die Entsprechenden eigentlich nur an ihrem Geld interessiert sind. Das steigert sich zum Schluß – der Mann, mit dem sie eine neue Zukunft beginnen will, führt sie bei Sonnenaufgang auf die steilen Klippen am Albaner See bei Castel Gandolfo, sie erkennt plötzlich, daß auch er auf nichts anderes aus ist als auf ihr Geld, daß ihn sogar der Gedanke durchzuckt, sie hinabzuwerfen, um sie endlich loszuwerden. Da bricht sie zusammen, sie wirft ihm ihr Geld zu, fällt auf den Boden, wühlt in Laub und Erde und schreit, daß sie nicht mehr leben wolle. Der unwürdige Galan nimmt rasch ihre Handtasche und enteilt, er nimmt nicht nur ihr Erspartes mit sich, sondern auch noch ihr Weltvertrauen. Wie mechanisch läuft Cabiria durch den Wald wieder zurück zur Straße. In der Zwischenzeit ist die Sonne untergegangen und Nacht eingefallen. Es ist der Tiefpunkt ihrer Lebenskurve, wie soll sie aus dieser Verzweiflung je wieder emporkommen? In diesem Moment inszeniert Fellini den Beginn eines Wunders: Auf der anderen Straßenseite tauchen junge Leute auf, die offenbar von einem Fest kommen: Ein junges Paar fährt auf der Vespa im Kreise, denn sie wissen nicht, wie sie jetzt nach Hause kommen sollen, die anderen tanzen und spielen, zwei Jungen spielen Gitarre, einer Ziehharmonika. Es ist eine leichte, spielerische volkstümliche Melodie, eher heiter-vergnügt, eine Art Gegengesang gegen die schwarze, umgreifende Nacht. Die jungen Leute umschwärmen Cabiria, die wie automatisch die Straße hinab geht und beziehen sie in ihren Festzug ein. Der eine Gitarrist sieht sie an – und die Kamera mit ihm: das kummervolle runde und weiße Gesicht, in dem Tränen vom linken Auge eine schwarze Spur die Wange hinabgezogen haben. Vielleicht unbeeindruckt von dieser Physiognomie der Trauer, vielleicht aus Widerspruchsgeist stellt sich der zweite Gitarrist Cabiria in den Weg und greift energischer, schneller, heftiger in die Saiten seines Instruments: der erste musikalische Wechsel. Die Musik erhält etwas Demonstratives, sie drängt, schiebt und spannt sich zugleich weit aus, als wolle sie der

Herrschaft des Lebens über den Tod wieder das angestammte Recht verschaffen. Ein junges Mädchen wendet sich in einem Zwischenschnitt Cabiria zu und sagt ihr etwas, von dem wir nichts hören. Da ist es Zeit für den zweiten musikalischen Wechsel: Die mit den einfachen Instrumenten gespielte Weise wird plötzlich von einem Orchester übernommen. Damit markiert die Komposition den Übergang von der außen vorgetragenen Lebenszuversicht in das Innere der Hauptfigur. Cabiria fühlt sich plötzlich wie angesteckt von dem ‚leichtsinnigen‘ Schlendern und Tanzen der jungen Leute und überwindet die schreckliche Verzweiflung, in der sie vor kurzem noch auf der Erde gelegen hat. Um mit einem Begriff aus Ernst Blochs „Prinzip Hoffnung“ (1954-59) zu sprechen, durchzieht sie der „Wärmestrom“ des neuen Lebens – und dies artikuliert sich in dem anwachsenden Crescendo der Streicher und dem vollen Orchesterklang, der in den Abspann hinein begleitet. Um diese Verwandlung unzweideutig sichtbar zu machen, riskiert es Fellini, Cabiria, die langsam wieder zu lächeln beginnt, plötzlich mit klaren, offenen Augen in die Kamera blicken zu lassen: Sie nickt uns unmerklich zu, als würde sie und das Publikum nun das Versprechen verbinden, das neugefundene Leben nicht einfach aufzugeben.

Um der Korrektheit willen sei ausdrücklich vermerkt, daß es sich nicht um eine typische Abschiedsszene handelt, obwohl zu Beginn dieser abschließenden Einstellung von *Le notti di Cabiria* die Protagonistin mit dem Leben abgeschlossen zu haben scheint: eher handelt es sich um eine Metamorphose, die den scheinbar so endgültigen Abschied in seiner tragischen Gewalt wieder vermindert, dessen düstere Affekte aufhellt und den Beginn eines neuen Lebens verheißt. Nino Rotas Musik wird der Ambivalenz dieser Situation gerecht: Hinter der Musik, die das Innere, die Gefühle der Hauptfigur wieder spiegelt, die den lustigen Festtaumel verlängert, hinter der instrumentalen Verbreiterung und Verstärkung dieser tänzerischen, ermunternden Intervallsprünge zeichnet sich in den Harmonien Rotas immer auch eine feine Spur von Melancholie ab.

Um meinem Vorsatz gerecht zu werden, will ich mich am Ende auf unzweideutige Abschiedssituationen in zwei populär gewordenen Melodramen einlassen: auf *Out of Africa* (1985, R: Sydney Pollack) und *The English Patient* (1996, R: Anthony Minghella). Beide Filme beruhen auf bedeutenden literarischen Vorlagen, im einen Fall stammt sie von der dänischen Erzählerin Karen Blixen, in dem anderen Fall von Michael Ondaatje. Es sind Erzählungen, die durch den Rückblick auf eine verlorene Zeit gekennzeichnet sind – dasselbe gilt auch für die Filme. In *Out of Africa* berichtet Karen Blixen (Meryl Streep) von ihrer Zeit als junge Frau in Kenia vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs. In der neuen Umwelt versucht sich die junge Dänin durch Tüchtigkeit durchzuset-

zen, eine Kaffee-Plantage zu begründen, emanzipiert zu leben. Sie wird durch ihren Mann enttäuscht, der ihr die Syphilis anhängt, und verliebt sich in einen englischen Großwildjäger (Robert Redford). Doch beide Personen sind so selbstbewußt und auf ihre Selbstbestimmung bedacht, daß ein friedliches Beieinanderleben auf die Dauer nicht denkbar ist. Sie trennen sich immer wieder auf Zeit, ohne sich wirklich voneinander lösen zu können. Er verspricht, sie nach Mombasa zu fliegen, damit sie von dort das Land verlassen könne. Es kommt aber nicht dazu, weil er beim Absturz seines Flugzeugs verbrennt.

Die Schlußsequenz von *Out of Africa* entwickelt sich als vieltappige Abschiedssituation: Sie verabschiedet sich von ihrer Farm und ihrem Eigentum, da ein Feuer die gesamte Kaffeeernte vernichtet hat und sie finanziell am Ende ist. Sie muß sich von ihrem toten Geliebten trennen. Sie löst sich von Afrika, dem Land, von ihren schwarzen Bedienten, dem Koch und dem butlerartigen Gehilfen, der jeden Tag bei ihr war. Die Reihenfolge dieser verschiedenartigen Abschiede, die alle indes unter dem Zeichen der Endgültigkeit stehen – sie wird, teilt uns das letzte Insert dieses Films mit, nie wieder nach Afrika zurückkehren – verrät nun eine kluge Organisation der Emotionen. Die Musik von John Barry spielt dabei eine erhebliche Rolle, zumal sie gerade am Beginn des Films sich dem Publikum eingepreßt hat. Die eröffnenden Erinnerungen der alten Lady: „Ich hatte eine Farm in Afrika“ werden ins Musikalische übersetzt als Beschwörung einer unendlich weiten und schönen Landschaft, einer erhabenen und traumhaft unkorrupten Natur. Auch die berühmte Flugpassage – der Geliebte nimmt die Protagonistin in einer kleinen zweisitzigen Maschine mit, um Kenia von oben zu betrachten – funktioniert zugleich als symphonisches Zwischenspiel, in dem der Komponist die Eindrücke der sich neben und unter dem Flugzeug ausbreitenden ‚unberührten‘ Berg- und Savannen-Natur in eine Komposition ähnlichen Charakters übertragen kann, die zudem noch die Ergriffenheit, die Liebesgefühle der Heldin mit ausdrücken muß – vielleicht auch die Sehnsuchts-Perspektive der Erzählerin berücksichtigt, die sich in einem viel späteren Zeitpunkt erinnert. In dem Katarakt etlicher Abschiedssituationen wird die Musik auf eine äußerst geschickte Weise zurückgenommen – sie wird in einer derart weisen und diskreten Art verzögert eingesetzt, daß man als Zuschauer förmlich eine Art Hunger auf die Übersetzung des dramatischen Geschehens ins Musikalische entwickelt. Es entsteht eine Art Bedürfnis danach, daß Trauer und Schmerz, die in sich zu verbeißen der damaligen Upperclass-Gesellschaft entsprechende Lizenzregeln gebieten, endlich offenen Ausdruck im musikalischen Melos, in tönender Klage finden, als wäre das Publikum von heute nicht bereit, die extreme puritanische Disziplin auf die Dauer zu ertragen.

Gelassener betrachtet Karen den Brand der Vorrathshäuser, ihren ökonomischen Ruin, als sie die Auseinandersetzung mit ihrem Diener führt. Beim Sortieren der Haushaltsgegenstände, die versteigert werden sollen, wird ihr klar, daß der Mann, der alltäglich für sie gesorgt hat, bald nicht mehr an ihrer Seite sein wird, zumal es sich verbietet, ihn mit in die nordische Heimat zu nehmen. Da, zum ersten Mal, überkommt sie die Art eines Weinkrampfs. Ob sie bis dahin die düsteren Vorzeichen wahrgenommen hat, die auf das jähe Ende ihres Geliebten Denys Finch Hatton verweisen, wird nicht klar – das Publikum wird jedenfalls durch den musikalischen Kommentar oder sein Verstummen darauf vorbereitet. Bei der erwähnten Flugpassage über Kenia setzt die Musik zum Schluß fast abrupt aus. Im einsetzenden Schweigen hören wir nur das Windgeräusch, das an der Maschine entsteht, die sich nun halbblind ihren Weg durch die Wolken sucht. Oder kurz vor dem Eintreffen der Todesnachricht sieht die Kamera (als Subjektive von Karen?) in der untergehenden Sonne hinab in das von graublauem Nebel und Dämmerung erfüllte Tal, während man einem Kinderchor zuhört, der plötzlich abbricht und dessen letzte Akkorde in einem gewaltigen Echoraum verhallen – bis absolute Stille eintritt.

In der gesamten Begräbnissequenz, während der Sarg von Finch Hatton auf eine Anhöhe geschleppt und in die Grube niedergelassen wird, während der Pfarrer und Karen Schlußworte sprechen, ist bis kurz vor Schluß keine Musik zu hören – frühere Melodramen hätten auf sanften Streicherklang und emotionale Drücker bestimmt nicht verzichtet. Die Askese oder Kargheit in der Inszenierung erreicht indes eine starke rührende Wirkung: Die *Montage* übernimmt gleichsam die Rolle der musikalischen *Komposition*. Ein hochgewachsener Massai bezeugt für Minuten, so entdeckt die mit ihren Blicken umherschende Karen, dieses Begräbnis. Als sie ihre Grabrede beginnt, ist der Mann wieder verschwunden – wie ein stimmungsvolles ‚Naturmotiv‘, das unverhofft durch eine Partitur geistert. Der Takt der Bilder, der verschiedenen Einstellungen beschäftigt einen Vollauf – eine musikalische Klammer hätte die Intensität der wechselnden Bilder eher abgeschwächt, zu früh auch der ‚joy of grief‘ Tür und Tor geöffnet. So ist man gezwungen, genau hinzusehen. Etliche Groß Einstellungen auf Gesichter, auf die Hände, auf das Gedichtbuch, aus dem Karen zunächst vorliest, bündeln immer aufs Neue die Aufmerksamkeit und lassen kein Abschweifen in diffuse Gefühllichkeit zu. Erst als die Trauergemeinde langsam die Grabstätte verläßt, Karen hat sich schon vorher von ihnen gelöst und ist den Hügel in anderer Richtung hinab gegangen, der Kante entgegen, die den freien Blick auf die unermeßliche Landschaft erlaubt, setzt piano eine Art kammermusikalische Etüde ein. Sie führt in eine Passage verschiedener Einstellungen hinüber, die eine Art Gedichtform präsentieren: Karen fragt, ob wohl die Kin-

der ihren Namen in ihre Spiele aufnehmen würden oder ob der Mond auf dem Kiesweg einen Schatten formen werde, der ihrem gleich sei, ob Afrika sie nicht vergessen werde (wenn sie schon Afrika nicht vergißt). Die Antwort auf diese Fragen ist leicht hinzuzufügen: Es ist ein erbarmungsloses Nein, natürlich wird sich bald niemand mehr ihrer erinnern, weder die farbigen Dünste der Abenddämmerung, noch die Adler der Ngong-Berge. Diese Elegie in Frageform, ein rhetorisch verdichteter Text, dem ein rhythmischer Wechsel verschiedener Ortsansichten korrespondiert (die entzaubernden Antworten, der ernüchternde Realitätssinn bleiben ausgespart), verträgt die durchaus zurückhaltende, diskrete musikalische Begleitung. Zudem ist in dieser liedhaften Komposition der Klarinetton gut hörbar, den man zuvor schon sich eingeprägt hat, weil Mozarts Klarinettenkonzert in A-Dur bruchstückhaft verschiedentlich im Laufe der Handlung ertönt – dank der Schallplatten, die Denys Finch Hatton zusammen mit dem Abspielgerät in die Wildnis schleppt.

Nachdem Karen sich von ihrem Koch verabschiedet hat, vom Herrenklub, der sie ausnahmsweise an die Theke bittet, um ihr einen Drink zu spendieren, folgt schließlich die Trennung am Bahnhof als vorletzte Szene: die zweite Verabschiedung von ihrem Diener, dem sie mit beiden Händen ihren Kompaß in die Hand drückt. Dann schon auf dem Weg zum Zug, der unter Dampf steht, wendet sie sich noch einmal um und bittet ihn, er möge doch ihren Namen sagen. Er sagt dies auch: „Karen“, in seinem Gesicht spielen sich Bewegungen ab, die nicht leicht zu interpretieren sind. Beim Rückschnitt auf das Gesicht Karens zeigt sich, wie sie zum ersten Mal seit langer Zeit wieder lächelt. Just in diesem Augenblick, man konnte es kaum mehr länger aushalten, setzt das „main theme“, das wohlbekannte Hauptthema ein, wohl mit dem ganzen Orchester gespielt, aber durchaus leise. Die Musik schreitet weiter, crescendo während eine Art Vision Platz ergreift: Auf der Anhöhe mit dem Grab legen sich zwei Löwen zur Rast hin. So sei es geschehen, erzählt ihr ein Brief, sie wiederum will nicht vergessen, es Denys zu berichten – eine ebenso bestürzende wie rührende Formel, wissen wir doch, daß Denys tot ist. Sie spricht also immer noch mit diesem ewig Abwesenden, dem Unvergessenen.

Die Abschiede von den Menschen und der Landschaft stauen sich am Schluß, und es ist sinnvoll, daß die Musik gleichsam eine Art tönenden und transzendierenden Hintergrund für diese Szenerien bildet, der die Erinnerung an all das Verlorene wachruft, das für immer Entschwundene noch einmal festhält. Die Musik als *Erinnerung* eröffnet einen anderen Zeitraum, in dem sich Gestern und Heute ineinander vermischen, in dem die Diktatur des Nie-Wieder, des nevermore aufgehoben ist. Sie bewahrt das Vergangene, das Beben von Leidenschaften, die Aufregungen des Anfangs, die so nie wiederkeh-

ren, in keiner anderen Kunst zugänglicher Weise. Deshalb schadet es nicht, daß der Filmkomponist zum Schluß sich nur wiederholt. Denn schon die ersten Takte, die wir zu Beginn des Films zu hören bekommen haben, verraten den Charakter der Sehnsucht, „Es war einmal“ – und die Sehnsüchtigen sind nie ganz da, wo man gerade ist, sondern betrachten die Welt unter dem Blickwinkel des Verfließens und Entschwindens.

Ein letzter Blick sei auf den *English Patient* geworfen und dessen Schlußsequenz (Musik: Gabriel Yared), weil hier die raffinierte Verzögerungstaktik, mit der die Musik erst einsetzt, wenn man sie regelrecht entbehrt, noch weiter als in *Out of Africa* getrieben ist. Auch hier gibt es eine Kette von Abschieden. Ich setze in der Szene ein, in der die junge Krankenschwester (Juliette Binoche) dem indischen Bombenentschärfer, ihrem Liebhaber für eine kurze Weile, Adieu sagt. Der Assistent des Soldaten ist bei einem Unglück umgekommen. Hana weiß, daß dieser ihr unergründliche Fremde und nur zwischendrin so vertraute Mann diesen nun verlorenen Begleiter durch so viele Gefährnisse geliebt hat. Es bedurfte quasi nur dieses Stichworts ‚love‘ im Dialog, um pianissimo eine schwelgerisch aufziehende Musik auszulösen, die sich im Bild mit den Erinnerungen des englischen Patienten, des Grafen Almasy (Ralph Fiennes) verbindet, der viel zu spät in die „Höhle der Schwimmer“ mitten in der Wüste zurückkehrt, um dort Katharine, seine Geliebte (Kristin Scott Thomas), abzuholen – die natürlich in der Zwischenzeit längst gestorben ist. Das Hauptthema, ich würde vermuten, es wird moderato cantabile angestimmt, ist dadurch gekennzeichnet, daß es allmählich, aber nicht schleppend zu einem Höhepunkt vorrückt, gleichsam dort überfließt, dann um einen ganzen Tonschritt wieder abfällt: langsame Hebung, kleine Ekstase, kurze Senkung – ein Abbild des biologischen Verlaufs von ansteigendem Begehren und nicht ausreichend dimensionierter Erfüllung. Bei der Reprise dieser lang ausgezogenen Phrasen wechselt die Erzählung wieder zurück in die Gegenwart der Handlung: in die Abtei bei Florenz, nach dem Ende des Krieges in Italien, wo der englische Patient langsam vor sich hin dümmert. Wie er zuvor neben der toten Katharine in der Höhle in der Sahara gelegen hat, beugt sich jetzt nun eine andere Frau zu ihm, dem durch den Brand entstellten Krüppel hinab, nämlich Hana. Für sie folgt der zweite Abschied von Kip, dem indischen Freund. Motorradgeräusch lockt sie nach außen, sie versichern sich noch einmal anspielungshaft ihrer Liebe, dann braust er davon, ohne sich umzudrehen, die Allee hinab und verschwindet hinter der Kurve. Hana sieht ihm nach und hält sich ihren Mund und ihr Kinn, um nicht in Weinen auszubrechen. Zurück zu Almasy, will sie ihm die tägliche Spritze geben – doch er will mehrere Ampullen auf einmal injiziert haben, endlich ein Ende seiner Leiden. Der jetzt einsetzende Tränenausbruch Hanas kann

erstens als verspätete Reaktion auf den Abschied von Kip zu verstehen sein, zweitens der Ausdruck dessen, daß sie ihrem Patienten nur so helfen kann, nicht länger als Krankenwärterin, sondern als Todesengel. Eine romantische suchende Klaviermelodie, die entfernt wie eine Improvisation Schuberts wirkt, begleitet, in ästhetisch merklicher Distanz, die immer intensiver sich zusammenschließende filmische Erzählung. Bisweilen ergänzt ein Streicher-Untergrund dunkel und weich die Klavierstimme. Der Wechsel zwischen der Höhle, der Wüste als Schauplatz der Vergangenheit und der Gegenwart im Zimmer der Abtei beschleunigt sich noch. Um den englischen Patienten in den Tod hinüber zu begleiten, liest ihm Hana aus dem dicken Tagebuch vor, in das die Worte von Katharine eingetragen sind, die sie als Sterbende in der Höhle niederkritzelte. Ihre Stimme wird von Katharines Stimme abgelöst, dann wieder umgekehrt. Als das Stichwort „we die“ fällt, vergrößert sich die musikalische Begleitung zum Adagio eines Klavierkonzerts. Beim Stichwort „darkness“ stellt Hana fest, daß der englische Patient tot ist. Sie lächelt schmerzlich. Die Geschichte scheint in jeder Hinsicht an ihr Ende gekommen. Das Prinzip der Verspätung, nach dem der Gefühlsausbruch zeitversetzt eintritt (wie bei Hanas Weinen), gilt auch hier. Der stärkste Ausdruck der Empfindung folgt verzögert – während sich die Bilder verflüchtigen, die sich so beharrlich ins Gedächtnis gedrängt haben, gibt die Komposition endlich dem ‚Nachweh‘ Gestalt.

Noch einmal ist das Flugzeug über der Wüste zu sehen, in dem einst Almasy seine tote Katharine entführte. Hana wird abgeholt, wieder das Autogeräusch, die Hupe von außen, sie stürzt in das mittlerweile leere Zimmer, das leere Bett, daneben auf dem Nachttisch liegt das dicke Buch, beinahe hätte sie es vergessen – fragende Streicherfiguren markieren diesen Übergang. Dann nimmt sie Platz auf einem Lastwagen mit zwei anderen, vorne nimmt Caravaggio Platz, eine weitere männliche Hauptfigur des Films. Sie fahren nun die Straße entlang, entfernen sich von der Abtei, vom Schauplatz des Geschehens in der Erzählgegenwart. Hinter der Person Hanas zerfließt die Landschaft, die Bäume, die Schatten, das Sonnenlicht. Sie scheint ganz ruhig, in sich versunken, da setzt wieder das musikalische Hauptthema ein, angeführt von einem Englisch Horn (oder einer Oboe) – also Instrumenten, die imstande sind, Welt-schmerz und Sehnsucht bis zur fiebrigen Besessenheit auszudrücken (man denke nur an das Englisch Horn und seine Hirtenweise zu Beginn des dritten Aufzugs von Richard Wagners *Tristan und Isolde*). Die Musik schwillt an, auch als der Blickpunkt sich wieder verändert und zum letzten Mal der Flug über die Wüste an den Anfang der Erzählung anknüpft, Vergangenheit und Gegenwart zusammen geschweißt werden in der Bildmontage, die eben die Unterschiede zwischen den Zeiten bewahrt, das Unwiederbringliche einer durch den gewalt-

samen Tod und die Willkür des Krieges zerstörten Liebesgemeinschaft, während die Musik diese Differenz vernichten will. Endlich bleibt die Kamera bei Hana und eine Frauenstimme mischt sich ein, die eine Melodie summt, die sich langsam entfernt vom Melos, das bis dahin die Komposition des *English Patient* bestimmt hat. Es findet eine Art musikalischer Wechsel statt, der das Ende der Geschichte deutlich markiert.

Auch in dieser Schlußsequenz fällt die Diskretion der musikalischen Begleitung und Kommentierung auf. Als in einem der Erinnerungsbilder Almasy die tote Katharine aus der Höhle hinausträgt, um sie in das Flugzeug zu legen, beobachtet man in der Halbtotale (zugleich Tele-Aufnahme), wie er hemmungslos weint, förmlich sein Leid über das Zuspätkommen, über den Tod der Geliebten in eine Welt hinausschreit, die, stumm und steinern, nichts davon weiß. Die Musik beeilt sich überhaupt nicht, hier einen nachdrücklichen Akzent zu setzen: Die Komposition verstärkt allenfalls ein wenig den Orchesterklang, will aber weder durch dramatische Effekte noch durch pathetische Bläseereinwürfe, noch durch das Zitat von *Lacrimae-Figuren* den Bildeindruck umrahmen oder ‚melodramatisch‘ hervorheben.

Eine Regel ließe sich aus der Beobachtung der Abschiedssequenzen in *Out of Africa* und *English Patient* jedenfalls schlußfolgern: Eine lebhaft, Zeiten und Räume zusammenklammernde Bildmontage zwingt zur erhöhten Beachtung der visuellen Komposition und damit die musikalische Komposition in den Hintergrund. Andererseits entsteht so etwas wie ein *Warten auf die musikalische Auflösung* der starken, einander widerstrebenden Gefühle, die durch den Gang der Handlung hervorgehoben werden, der Reibung zwischen unverbrauchten Liebesgefühlen und Abschiedsschmerz, zwischen Hoffen und Verzicht auf Hoffnungen, zwischen Aufbegehren gegen das Schicksal und dem Sich-Fügen, die anscheinend erst im musikalischen Duktus versöhnlich miteinander auskommen und zu einem komplexen Ganzen verschmelzen – vielleicht bis zur Unkenntlichkeit der ursprünglichen Komponenten. Aber dieses diffuse Auflösen der scharfen Kanten und Grenzen ist sicherlich auch eine positive Leistung der ‚melodramatischen Musik‘, die gleichsam die auseinanderstrebenden Affekte auf einer mittleren Stilebene der ‚Schmerzlust‘ zusammenführt, vermutlich aber nicht immer vereinen kann. Der Appell der Musik ist sicherlich nicht so differenziert wie der Appell der Bilder, es kann sich aber eine Tonmischung dem Gedächtnis einprägen, die die scharfen Antagonismen der dramatischen Konstellation im Film vorübergehend aufhebt, ohne die Erinnerung an die Dramatik völlig auszutreiben.

Manchmal etabliert sich zwischen Bildlogik und musikalischer Logik so etwas wie ein *symphonisches Miteinander*, in dem auch die Elemente der Bil-

derzählung den *Charakter von Stimmen* haben (im *English Patient* etwa die Erinnerungen an die Wüste), die schließlich in schnellem Tempo mit den Bildsplittern in der Gegenwart der Abtei abwechseln: wie in einem Fugato, einer Engführung zweier koexistierender Themen.

Eine Entwicklung will ich abschließend noch kurz ansprechen: Chaplin hat sich in seinen Kompositionen wesentlich stärker darauf eingelassen, Figuren und Atmosphären mit unterschiedlichen ‚Leitmotiven‘ auseinander zu halten – immer noch weit entfernt davon, nach dem Sonaten-Hauptsatz-Schema gegensätzliche Themen in einen musikalischen Konflikt miteinander zu bringen, dies ist in der Tat der Bilderzählung überlassen geblieben. Diese feinere Unterscheidung zwischen unterschiedlichen Motiven wird in der gegenwärtigen zeitgenössischen Filmkomposition eher aufgegeben. Gerade im Melodram amerikanischer Herkunft ist bemerkenswert, daß bereits das „main theme“ in sich die unterschiedlichen Bestandteile zu vereinbaren sucht: also die Deskription perspektiviert und zwar der Perspektive des sehnsüchtig sich erinnernden Erzählers anpaßt. Das gilt z.B. auch für David Leans *Lawrence of Arabia* (1962): Die von dem Komponisten Maurice Jarre selbst zusammengefügte Orchestersuite verrät, daß Jarre eigentlich nur ein Thema für wichtig hält und als refrainartiges Verbindungsstück zwischen einzelnen promenadeartig aneinander gefügten Genrebildern benützt, die meist illustrativ eine bestimmte Situations-Spannung, ein bestimmtes Lokalkolorit wiedergeben: ein Zentralmotiv eher, dessen ‚grandioser‘ Charakter mit seinen weiträumigen Intervallen die Sehnsucht von Lawrence nach dem erhabenen Erfüllungsort Wüste bezeichnen soll.

Ich will die Konzentration auf eine oder wenige Schlüssel-Empfindungen, also harmonisch-melodische Interpretationen des innerlich ‚zerrissenen‘ Wesens der Hauptfiguren, die zwischen Wunschtraum und Desillusion, zwischen Damals und Jetzt schwanken, nicht auf die Einfallslosigkeit von Filmkomponisten zurückführen, sondern halte diese ‚Mangelwirtschaft‘ für ein Ergebnis der veränderten Funktion von Filmmusik. Im Vergleich etwa zur Chaplinschen Kompositionstechnik erhält der zeitgenössische Komponist sehr viel weniger Zeit eingeräumt, vor allem sehr viel weniger derart exponierter Strecken, in denen die Erzählung des Films sich wesentlich auf die Komponente der Musik verlassen könnte. So setzt sich der Wettstreit der Künste auch in der synthetischen Produktionsform des Films bis heute fort. Und die Regel, daß zuerst die Bilder kämen und dann die Musik („dopo la musica“), im Arbeitsprozeß wie in der Darstellung der Gefühle, hat sich wider Erwarten im anspruchsvollen, raffiniert erzählten Melodram als bindende ästhetische Doktrin behauptet.