

Wolfgang Thiel

Misslungener Film, gute Musik. Innovative Trends in der Filmmusik und Günter Kochans Komposition für Italienisches Capriccio (DDR 1961)

2019

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Thiel, Wolfgang: Misslungener Film, gute Musik. Innovative Trends in der Filmmusik und Günter Kochans Komposition für Italienisches Capriccio (DDR 1961). In: *Filmblatt*. Filmblatt 69, Jg. 24 (2019), Nr. 1, S. 22–29.

Nutzungsbedingungen:

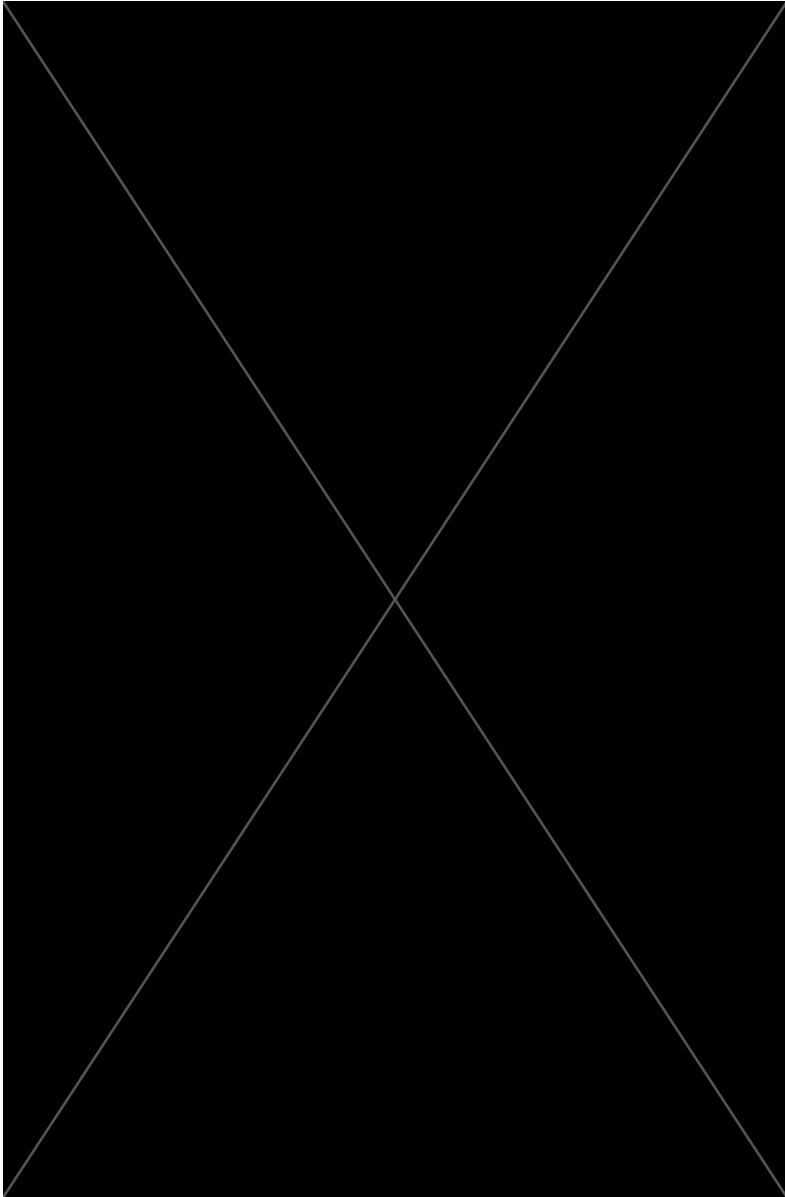
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



Goldoni (Claude Laydu) bei der DEFA, an der Seite von Christel Bodenstein als Nicolette (alle Fotos: DEFA-Stiftung / Rudolf Meister)

Misslungener Film, gute Musik

Innovative Trends in der Filmmusik und Günter Kochans Komposition für ITALIENISCHES CAPRICCIO (DDR 1961)

Wiederentdeckt 233, 8. Januar 2016

Die Anlässe und Beweggründe, vergessene Kunstwerke aufzuspüren, sind vielfältig. Im Fall des DEFA-Films ITALIENISCHES CAPRICCIO (1961) von Glauco Pellegrini begann es bei Recherchen zur Filmmusik-Geschichte der DEFA mit der alten Rundfunkaufnahme einer „Goldoni-Suite“ für Orchester. Sie stammt von Günter Kochan, einem Meisterschüler von Hanns Eisler, der in den 1950er und 1960er Jahren zu den bekanntesten DDR-Komponisten gehörte. Er wurde viel gespielt, hoch dekoriert und nach der politischen Wende fast über Nacht vergessen. 1930 in Luckau geboren, verstarb Kochan 2009 in Neuruppin. Für die „Goldoni-Suite“ hatte er Teile seiner Musik zu ITALIENISCHES CAPRICCIO aus dem Jahre 1961 verwendet. Was aufhorchen ließ, war das stilistische Alleinstellungsmerkmal dieser Musik, bezogen auf ihre ursprüngliche Funktion. Mit ihrem neoklassizistischen Zuschnitt bildet diese Filmmusik ein stilistisches Unikat in der DEFA-Musiklandschaft. Auf überraschende Weise hebt sie sich von den orchestralen Begleitmusiken für DEFA-Dokumentar- und Spielfilme der 1950er Jahre ab, die bis zu diesem Zeitpunkt von anderen Stilen geprägt waren: Spätromantische Filmsymphonik bei Ernst Roters' Komposition zu DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (1946), Einflüsse sowjetischer Filmmusik in Joachim Werzlaus Partitur zu GENESUNG (1956), partielle Wiederbelebung proletarischer Kampfmusik mit Elementen einer neuen Einfachheit in Hanns Eislers Suite für UNSER TÄGLICH BROT (1949) sowie eine dramaturgisch pointierte Kammermusik unter Einschluss von Trivialmusik bei André Asriel und dem Film DER LOTTERIESCHWEDE (1958). So war es beim Goldoni-Biopic ITALIENISCHES CAPRICCIO die Musik, die den entscheidenden Anstoß gab, den dazugehörigen Film wiederzuentdecken.¹

Ein kommunistischer Freundschaftsdienst. Die Premiere des auf Agfa-Color gedrehten Spielfilms ITALIENISCHES CAPRICCIO fand am 10. Juni 1961 im Rahmen der 3. Arbeiterfestspiele in Magdeburg statt. Der Kinostart folgte am 27. Juli (und somit nur zwei Wochen vor dem Mauerbau) im Berliner Kino Babylon in Anwesenheit der Filmschaffenden. In diesem politisch heißen Sommer war das

¹ Fünf Jahre später betitelte der Exil-Jugoslawe Vlado Kristl in der Bundesrepublik die filmische Parodie eines Reiseberichts ebenfalls als ITALIENISCHES CAPRICCIO, wahrscheinlich ohne den gleichnamigen DEFA-Film gekannt zu haben. Gemeinsam ist beiden Filmen nur, dass sie schnell in Vergessenheit gerieten.

gesellschaftliche Klima in der DDR von der wachsenden Zahl von Flüchtlingen geprägt, die (wie es damals im Berliner Jargon hieß) „nach drüben“ gingen. Eine S-Bahn-Fahrkarte für 20 Pfennige war dafür ausreichend.

Es waren aber auch die Jahre, in denen die DEFA Kooperationen mit ausländischen Filmfirmen suchte.² Dieses Streben nach Co-Produktionen war seit 1957 Teil des Ringens um die diplomatische Anerkennung der DDR. Dass es in der Folgezeit hauptsächlich Kooperationen mit französischen Filmgesellschaften waren, hing mit der wohlwollenden Haltung und Mitarbeit linker französischer Filmemacher zusammen. Beim ITALIENISCHEN CAPRICCIO lagen die Dinge jedoch etwas anders. Zwei Italiener hatten das Drehbuch geschrieben, und einer von ihnen, der Regisseur, Drehbuchautor und Pädagoge Glauco Pellegrini, führte auch Regie. In einem Interview während der Dreharbeiten in Babelsberg äußerte er zwar den Wunsch, dass der entstehende Film „als Freundschaftsband zwischen unseren beiden Ländern gelten“ solle; zumal die DDR „von Italiens Regierung offiziell nicht anerkannt“³ sei. Aber in diesem Falle ging es nicht um eine allegorische Freundschaft zwischen „Italia und Germania“ (wie auf dem bekannten Gemälde von Friedrich Overbeck), sondern um einen handfesten Freundschaftsdienst zwischen der Kommunistischen Partei Italiens und der SED. Die Wahl dieses Regisseurs hatte nämlich nichts mit seiner besonderen künstlerischen Eignung zu tun. „Glauco Pellegrini, Mitglied der Kommunistischen Partei seines Landes, dreht nach deren in Berlin vorgetragener Bitte, man möge ihm doch eine Arbeit verschaffen, ITALIENISCHES CAPRICCIO, eine Anekdote aus dem Leben Goldonis. Ein trauriger Abgesang auf die Kooperation mit westeuropäischen Partnern: grellbunt und laienhaft“, lautet der vernichtende Kommentar von Ralf Schenk.⁴

Pellegrini, dem es zu dieser Zeit in seiner Heimat aufgrund seiner politischen Einstellung an Aufträgen mangelte, war 1919 in Siena zur Welt gekommen und verstarb 1991 in Rom. Zeitlebens hatte er eine besonders enge Beziehung zu Venedig, woher auch seine Familie stammte. Vielleicht war es kein Zufall, dass sein erster Spielfilm *OMBRE SUL CANALE GRANDE* (SCHATTEN ÜBER DEM CANALE GRANDE), ein Kriminalfilm in der Tradition des Film Noir aus dem Jahre 1951, in einem düster fotografierten Venedig spielte. Ab 1958 arbeitete Pellegrini vor allem als Dokumentarfilmregisseur über kunstwissenschaftliche Themen. Politisch links stehend produzierte er auch Filme im Auftrag der KPI.⁵

² Ein frühes Beispiel ist *DIE ABENTEUER DES TILL ULENSPIEGEL* (Musik: Georges Auric) aus dem Jahre 1957 mit Gérard Philipe als Hauptdarsteller und Regisseur.

³ Zit. nach *Der Morgen*, 4.9.1960. Als Verfasser des Textes wird Manfred Haedler genannt. Dieser sowie alle nachfolgend zitierten Artikel ohne Titelangabe wurden in der Pressedokumentation der Bibliothek der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF eingesehen.

⁴ Ralf Schenk: Mitten im Kalten Krieg 1950 bis 1960. In: Ders. (Red.): *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg 1946–92*. Hg. vom Filmmuseum Potsdam. Berlin 1994, S. 97.

⁵ So drehte Pellegrini z. B. einen Film über den kommunistischen Führer Palmiro Togliatti, der 1948 durch ein Attentat schwer verletzt worden war.

Als sich ihm nun die Gelegenheit bot, nach fast zehnjähriger Pause im Auftrag der DEFA wieder einen Spielfilm zu drehen, wählte er die Lagunenstadt erneut als Schauplatz und Italiens großen Komödienschreiber Carlo Goldoni als zentrale Figur eines theatralisch inszenierten Films, der ausschließlich in den Babelsberger Studios realisiert wurde. Bei den vorangegangenen Koproduktionen der DEFA aus den Jahren 1954 bis 1961 hatten bei sechs Filmen auch ausländische Komponisten mitgearbeitet, darunter Berühmtheiten wie Georges Auric und Dmitri Schostakowitsch. Im Fall des Goldoni-Films erhielt dagegen der damals 30jährige Günter Kochan den Auftrag, die Filmmusik zu schreiben, da es sich ungeachtet der bunten Besetzungsliste aus deutschen, italienischen, französischen und tschechischen Akteuren produktionstechnisch um einen reinen DEFA-Film handelte.

Bis zu diesem Zeitpunkt lagen von ihm mit EINMAL IST KEINMAL (1955, R: Konrad Wolf), HEIMLICHE EHEN (1956, R: Gustav von Wangenheim) und BÄRENBURGER SCHNURRE (1957, R: Ralf Kirsten) nur drei Spielfilmmusiken vor, jedoch galt der Autor von Orchestermusik, Konzerten und Massenliedern als hoffnungsvollstes Talent unter den jüngeren Komponisten der DDR. 1958 wurde von Günter Kochan ein musikantisch angelegtes Klavierkonzert uraufgeführt, das ihn einem größeren Konzertpublikum bekannt machte. Auch in diesem Werk arbeitete er wie im Film ITALIENISCHES CAPRICCIO mit neoklassischen Stilelementen.

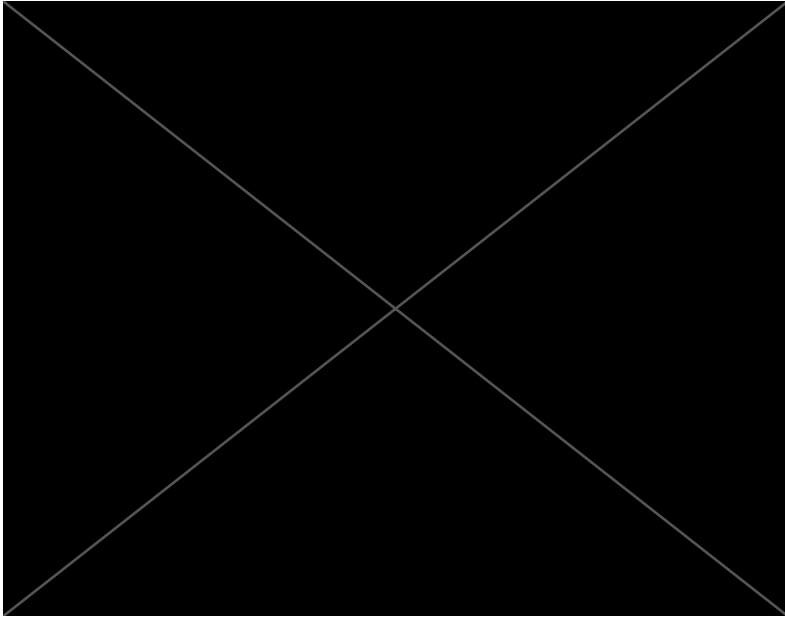
Die Erneuerung der internationalen Filmmusik. ITALIENISCHES CAPRICCIO und vor allem Günter Kochans Musik entstanden in einer filmhistorisch und filmmusikgeschichtlich interessanten, von großen Veränderungen geprägten Zeit. Die DEFA zeigte in den Jahren kurz vor und nach dem Mauerbau das Bestreben, zum einen vermehrt Gegenwartsfilme mit gesellschaftskritischem Ansatz zu drehen und zum anderen neue Zugangsweisen zur Gestaltung von Filmen über den antifaschistischen Widerstand und die NS-Herrschaft zu finden. Erstere Tendenz fand ein jähes Ende mit dem 11. Plenum der SED 1965; die andere Richtung brachte Filme wie FÜNF PATRONENHÜLSEN (1960, R: Frank Beyer) und DAS ZWEITE GLEIS (1962, R: Joachim Kunert) hervor.

Im westdeutschen Kino gab es einzelne aus dem Gros der kommerziellen Masse herausragende Produktionen, das Oberhausener Manifest gab schließlich 1962 den Startschuss für den Jungen Deutschen Film. In Frankreich begann sich die Nouvelle Vague gegenüber dem französischen „Kino der Qualität“ durchzusetzen. In der Cinecittà im Südosten von Rom entstanden die Autorenfilme von Michelangelo Antonioni und Federico Fellini und prägten den gesellschaftlichen Diskurs. Bezeichnenderweise zeigen jene neuartigen in- und ausländischen Filme auch neue filmmusikalische Konzepte. Erinnert sei an die dissonant kühlen Walzerklänge in François Truffauts LES 400 COUPS (SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN, F 1959), an die aggressiven Klanggeräusche in Bernhard Wickis DIE BRÜCKE (BRD 1959), an den sparsamen und trotzdem eindrucksvollen Einsatz von Flöte und Gitarre in FÜNF PATRONENHÜLSEN, an die metallisch spröde Musik für Harfe

solo im Kammerspielfilm *DAS ZWEITE GLEIS*, an die improvisierte Jazzmusik in *DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE* (BRD 1962, R: Herbert Vesely), an die atonale Kammermusik in Antonionis *L'ECLISSE* (I 1962) oder mit einem Blick nach Hollywood an die anti-romantische Musik für ein Streichorchester zu Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1960) mit ihrer unerbittlichen Motorik der Motive und Rhythmen, mit ihren harschen linearen Reibungen der Stimmen und den fahlen, gleichsam „entseelten“ Klängen.

Was haben diese thematisch und ikonographisch unterschiedlichen Filme musikalisch gemeinsam? Es ist die Abkehr von dem jahrzehntelang omnipräsenten volltönenden Orchestersound im neoromantischen Stil, der seit den 1930er Jahren als verpflichtende Norm bei der Vertonung von seriösen Filmen weltweit zur Anwendung kam. Dass nunmehr in zunehmendem Maße an die Stelle eines sinfonisch besetzten Orchesters variable kleine Besetzungen oder gar eine einsame Harfe traten, hatte nur teilweise mit den geringeren finanziellen Mitteln unabhängiger Filmproduzenten zu tun. Vielmehr realisierte sich in diesem musikalischen Paradigmenwechsel eine innovative und kreative Idee. Als ästhetische Maxime war es nunmehr möglich geworden, jedem Film seinen eigenen „Ton“ zu geben – und dies mit Hilfe einer speziell auf ihn zugeschnittenen, klanglich eigentümlichen Musik.

Die Musik zu ITALIENISCHES CAPRICCIO. Günter Kochans Partitur zu *ITALIENISCHES CAPRICCIO* lässt sich hier einordnen. Zwar komponierte er für das DEFA-Sinfonieorchester, aber er reduzierte den Klangkörper auf doppelt besetzte Holzbläser, Trompeten, Hörner, Pauken und Streichorchester. So entstand in klanglicher Transparenz eine tänzerische, heiter gelöste Orchestermusik, die mit Bezugnahme auf die Goldoni-Zeit ein geistvolles Spiel mit musikalischen Stilelementen des 18. Jahrhunderts treibt und mit deutlichen Anklängen an Sergej Prokofjews *Symphonie classique* und an melodische Wendungen aufwartet, wie sie in den filmisch inspirierten Septetten seines verehrten Lehrers Hanns Eisler als kapriziöse Formulierungen anzutreffen sind. Von ferne tönt auch Igor Strawinskys „Pulcinella“-Suite als historisches Vorbild. Die Gestaltung musikalischer Heiterkeit war für Kochan kein Widerspruch zu seinem Bemühen um eine zeitgenössische Musik im Sozialismus, die er in dieser Zeit immer mit Blick auf ein neues Publikum jenseits des Bildungsbürgertums komponierte. Unter seinen Orchesterwerken aus der Mitte der 1950er Jahre finden sich weitere Versuche einer modernen *Musica serena*: 1955 entstanden Polkas mit dem Untertitel „Heiteres Stück für großes Orchester“. 1957 stellte er aus seiner Musik zum DEFA-Film *BÄRENBURGER SCHNURRE* eine „Kleine Suite für Orchester“ zusammen. Mit diesem Streben nach fest gefügten Formen in der Filmmusik setzte Kochan eine ästhetische Forderung von Hanns Eisler um, der für die Filmmusik strukturell eine Balance aus dramaturgisch wirksamer Funktionalität und musikalischer Autonomie postulierte. Also keine Füllsel schreiben, sondern kompositorisch ausformulierte Fragmente, die gegebenenfalls auch als Stücke in einer Konzertsuite fungieren können.



Musikalische Heiterkeit, tänzerisch dargeboten

Im Sinne des Eislerschen Konzepts einer gesellschaftlich „nützlichen“ Musik war es in der DDR zudem Usus, dass die Komponisten der E-Musik in ihrem Œuvre neben Oper, Konzert und Kammermusik auch die sogenannten „angewandten Genres“ pflegten. Dies beinhaltete den pädagogischen Auftrag, qualitätsvolle „Musik für die Massen“ zu schreiben, in diesem Falle für das Kinopublikum, das in der Regel nicht wegen der Musik ins Lichtspielhaus kommt. Vorbild war die sowjetische Musik, deren Hauptvertreter wie Sergej Prokofjew, Dmitri Schostakowitsch oder Aram Chatschaturjan allesamt auch für den Film komponierten. Im westdeutschen Film waren hingegen Filmmusik und Neue Musik völlig voneinander getrennt: Auf der einen Seite die spezialisierten Unterhaltungsmusiker, auf der anderen die Neutöner mit ihren avantgardistischen Experimenten. Während die Aleatorik als ein Prinzip des „gelenkten Zufalls“ – ausgehend von dem Amerikaner John Cage – später sogar Einzug in die Filmmusik hielt, verfolgten Karl-Heinz Stockhausen und der Grieche Yannis Xenakis mit seiner „stochastischen Musik“ (unter Einbeziehung der Wahrscheinlichkeitsrechnung) total hermetische Kompositionsprinzipien. Hingegen verblüffte der junge Pole Krzysztof Penderecki auch das breite Publikum mit seiner ganz neuen Klangwelt der Streichinstrumente mittels einer dramaturgisch wirkungsvollen Kombination aus Vierteltonintervallen, Geräuscheffekten und Clusters (zu deutsch „Ton-Trauben“) in breitangelegten Klangflächen.

Von solchen Entwicklungen war die „Neue Musik“-Szene der DDR Anfang der 1960er Jahre noch völlig abgekoppelt; zumindest bei jenen Komponisten, die sich als Sozialisten bekannten und in ihren Werken um die musikalische Formulierung des „Sozialistischen Realismus“ rangen. Einer von ihnen war Günter Kochan, der sich als Filmkomponist um eine sowohl dramaturgisch effiziente als auch allgemeinverständliche Musik bemühte, ohne dass hierdurch die Qualität seines kompositorischen Handwerks gemindert wurde.

Mit den Film- und Fernsehprojekten, die ihm angeboten wurden, hatte Kochan allerdings wenig Glück, angefangen mit Konrad Wolfs Debütfilm EINMAL IST KEINMAL. Dies trifft in besonderer Weise auch für ITALIENISCHES CAPRICCIO zu, mit dessen „kaum zu überbietenden dramaturgischen Dilettantismus“.⁶ Die Vorschusslorbeeren, die Regisseur Pellegrini während der Dreharbeiten von der Presse erhalten hatte, verwelkten rasch nach Erscheinen des Films. Abgesehen von vereinzelten Stimmen aus Regionalzeitungen verrissen alle Kritiker einmütig den mit pompösem Aufwand inszenierten Film, für den in den Babelsberger Ateliers umfangliche Bauten für Szenen in Rimini und einem romantisierten Venedig im Stile der *Comedia dell'arte* errichtet wurden. Die Rede war von „Wirrwar und Posenreißerei um Goldoni“, von „kunterbuntem Historien Gemälde“ und „Venezianischem Allerlei“, von andauerndem Volksfest-, „Operettentrubel“ in drei gravitätisch daherkommenden Akten einschließlich eines verschachtelten Prologs. Glauco Pellegrini wurde an seiner ambitionierten Ankündigung gemessen, keinen Biografie-Film „alten Stils“ über einen Dichter machen zu wollen, der trotz starker Widerstände die erstarrte Stegreif-Komödie nach dem Vorbild Molières als literarische Sitten- und Moralkomödie reformiert hatte und von dem sich bis in die Gegenwart Stücke wie *Diener zweier Herren* oder *Viel Lärm in Chiozza* auf den Bühnen hielten.

In der Satirezeitschrift *Eulenspiegel* schrieb Renate Holland-Moritz die Arbeit des „bis dato unbescholtenen und wohl-renommierten italienischen Regisseur[s]“ sei eine Zumutung. Von Beginn an sei „niemand mehr in der Handlung zu folgen, bietet sie doch Theater im Theater im Filmtheater [...]. Um den Inhalt des Dargebotenen auch nur in etwa nahezukommen, bedürfte es wenigstens eines einjährigen Spezialstudiums italienischer Theatergeschichte.“⁷

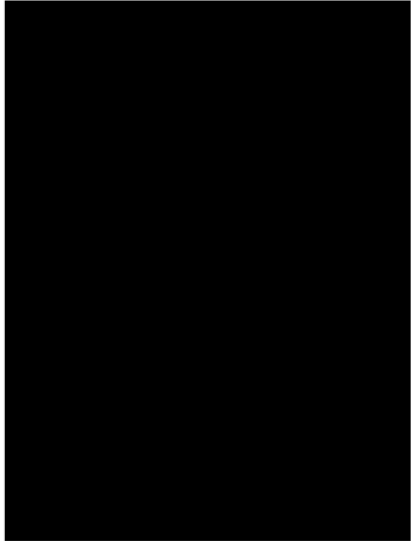
Gnade vor den Kritikern fanden die schauspielerischen Leistungen von Rolf Ludwig in der Rolle des Erzrivalen und Märchenspiel-Dichters Carlo Gozzi, des Weiteren Dana Smutna als leidenschaftliche Schauspielerin und Geliebte Goldonis sowie Norbert Christian als Abate Chiari. Hingegen galt der französische Hauptdarsteller Claude Laydu als Fehlbesetzung, und Christel Bodenstein überzeugte als Gemahlin Goldonis nur bedingt. Gelobt wurde hingegen uneingeschränkt die vorzügliche Kamera Helmut Bergmanns; vor allem aber gab es Lob für Bauten und Kostüme. Nur im Oktoberheft 1961 der Zeitschrift *Deutsche Filmkunst* wurde

⁶ Schenk: Mitten im Kalten Krieg, S. 97.

⁷ *Eulenspiegel*, 4.8.1961.

als „weitere schöne Zutat die stilvolle Musik Günter Kochans“ erwähnt. In der Tat blieb Kochans Musik in diesem Film funktionell gesehen in den mit Dialogen, Klamauk und Lärm vollgestopften Szenen als bloße Zutat auf der Strecke, ohne das in ihr vorhandene Stimmungs- und Affektpotential entfalten zu können.

Die wirr erzählte Geschichte von **ITALIENISCHES CAPRICCIO** mit schmach tenden Liebes- und lärmenden Streit- und Eifersuchtsszenen, mit „Goldoni in Rimini, Genua, Venedig, der Kampf der Theaterschulen, Intrigen, [...] Verzicht und Triumph, buntes venezianisches Leben, Schaffensqual und farbenstrotzender Karneval“⁸ sowie mit Konflikten zwischen dem Dichter und seinem Impresario und Auseinandersetzungen mit den Schauspielerkollegen darf getrost wieder in Vergessenheit geraten. Aber die geistvoll unterhaltsame und diszipliniert komponierte Musik von Günter Kochan möge uns erhalten bleiben.⁹



Christel Bodenstein als Goldonis Gattin Nicolette

ITALIENISCHES CAPRICCIO

Deutsche Demokratische Republik 1961 / Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme, Potsdam-Babelsberg / Regie: Glauco Pellegrini / Drehbuch: Ugo Pirro, Glauco Pellegrini, Liana Ferri / Dramaturgie: Manfred Fritzsche / Kamera: Helmut Bergmann / Schnitt: Christa Wernicke / Musik: Günter Kochan / Musikalische Leitung: Karl-Ernst Sasse / Bauten: Artur Günter, Ernst-Rudolf Pech / Kostüme: Ingeborg Wilfert / Produktionsleitung: Werner Dau / Darsteller: Claude Laydu (Carlo Goldoni), Christel Bodenstein (Goldonis Frau Nicolette), Dana Smutna (Schauspielerin Teodora Ricci und Goldonis Geliebte), Rolf Ludwig (Goldonis Rivale Carlo Gozzi), Norbert Christian (Abate Chiari), Gerd Biewert (Theaterdirektor Medebac), Nico Pepe (Antonio Sacchi / Pantalone / Jan Werich (Don Marzio) / Format: 35mm, Farbe, Ton / Länge: 2883 m, 106 Minuten / Uraufführung: 27.7.1961, Babylon, Berlin (Ost) Kopie: Bundesarchiv, 35mm, 2880 m, 105 Minuten

⁸ *National-Zeitung* (Berlin), 3.8.1961.

⁹ Sie wurde 1991 von Milan Records als Teil der Kompilation *Spur der Steine. Original Motion Picture Soundtracks from DEFA Movies* auf CD herausgebracht.