

Wolfgang Thiel

Jenseits von Paul und Paula oder: Auf der Suche nach dem filmgemäßen Klang. Anmerkungen zu Peter Gotthardts Kompositionen für Film und Fernsehen

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21354>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Thiel, Wolfgang: Jenseits von Paul und Paula oder: Auf der Suche nach dem filmgemäßen Klang. Anmerkungen zu Peter Gotthardts Kompositionen für Film und Fernsehen. In: *Filmblatt*. Filmblatt 52, Jg. 18 (2013), Nr. 2, S. 24–31. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21354>.

Nutzungsbedingungen:

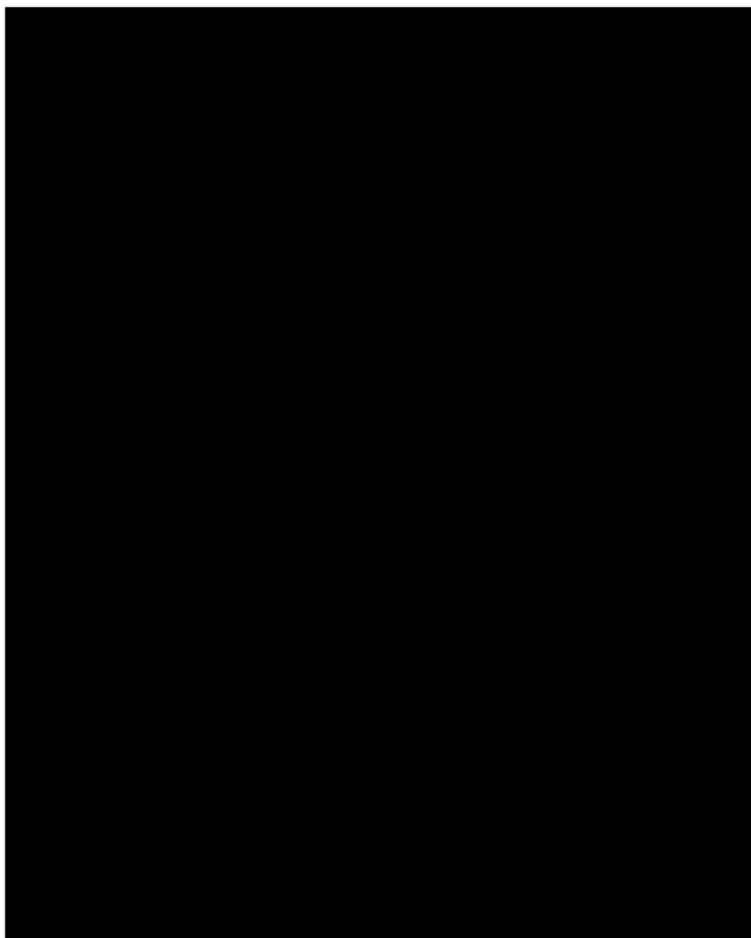
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

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

Terms of use:

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

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



Peter Gotthardt um 1998 (Foto: Manfred Uhlenhut; Sammlung P. Gotthardt)

Wolfgang Thiel

Jenseits von PAUL UND PAULA oder: Auf der Suche nach dem filmgemäßen Klang

Anmerkungen zu Peter Gotthardts Kompositionen für Film und Fernsehen

Wiederentdeckt 178, 2. September 2011

Glanz und Elend, Segen und Fluch liegen bei den oft lebenslangen Auswirkungen eines herausragenden Publikumserfolges eng beieinander. Der große russische Pianist Sergej Rachmaninow beklagte sich oft bitter über sein berühmt gewordenes „Prélude cis-moll“, welches das Publikum in jedem seiner Konzerte zu hören wünschte. Als Komponist fühlte sich Rachmaninow somit in eine Schublade gesteckt, da der Blick auf sein mannigfaltiges Œuvre für lange Zeit versperrt und auf dieses pathetische Klavierstück eingeengt blieb.

Gewiss möchte und kann Peter Gotthardt nicht auf die – wie er in Interviews manchmal augenzwinkernd sagte – überlebenswichtigen Tantiemen seiner Musik zu Heiner Carows LEGENDE VON PAUL UND PAULA (1973) verzichten. Aber die in der Presse oft vorgenommene Fokussierung auf diese Filmmusik verengt ebenfalls auf unzulässige Weise die Wahrnehmung dieses vielseitigen Künstlers in der Öffentlichkeit. Kaum ein Zeitungsartikel kommt ohne den Hinweis aus, dass Gotthardt, geboren am 22. August 1941 in Leipzig, die beiden Puhdys-Hits „Wenn ein Mensch lebt“ und „Geh zu ihr“ geschrieben hat.

Dies mag als journalistischer Aufhänger gut gemeint sein und hilft auch punktuell, die nach wie vor bestehende Anonymität eines Filmmusikers aufzuheben. Zudem ist die euphorische Hervorhebung dieser beiden Rock-Balladen als „legendär“ und „Kult“ durchaus berechtigt, gelang es doch dem Komponisten, das Lebensgefühl der 1970er Jahre in Ost-Berlin für eine junge Generation in einem unverwechselbaren Sound einzufangen. Dennoch bedeutet all dies die drastische Einengung eines Lebenswerks auf zwei Lieder, die zwar nach wie vor ungemein populär sind, aber aufs Ganze gesehen nur eine Facette im Gesamtbild einer Filmografie darstellen, die gegenwärtig etwa 500 Kompositionen für Kino und Fernsehen umfasst.

Am Anfang stand 1965 die Musik für den Dokumentarfilm STUDENTINNEN von Winfried Junge. In den folgenden Jahrzehnten wurde Gotthardts Filmarbeit entscheidend von Regisseuren wie Heiner Carow, Rolf Losansky, Hermann Zschoche oder Ralf Kirsten geprägt. Dem war von 1961 bis 1966 ein Studium an der Berliner Musikhochschule „Hanns Eisler“ vorausgegangen. In den Fächern Klavier, Korrepetition, Dirigieren und Komposition erwarb sich das musikalische Multitalent sein fachliches Rüstzeug für ein breites berufliches Spektrum als Komponist, Pianist, Ensembleleiter, Dirigent von Filmorchestern. Zu diesem Bündel an

Tätigkeiten kam später noch die Arbeit als Verleger hinzu, als Musikproduzent, als engagierter und künstlerisch produktiver *homo politicus* während der Wende- und Umbruchzeit mit aufmüpfigen Liedern und tagespolitisch aktuellen Wort-Ton-Collagen. Mit dem Zeughauskino verbindet Gotthardt zudem seit vielen Jahren seine Tätigkeit als einfühlsamer Begleiter von Stummfilmen.

Im Schatten seiner Kompositionen für Film und Fernsehen stehen Kammermusik und Orchesterwerke, in denen er oft eine stilistische Verbindung zwischen der sogenannten U- und E-Musik anstrebte. Er schrieb Ballette, Bühnenwerke (u. a. eine A-cappella-Chor-Oper) sowie Chansons und Lieder quer durch die Genres. Und bereits die frühen, von Béla Bartók und Paul Hindemith beeinflussten „Duos für Violinen“, die 1966 im Deutschen Verlag für Musik in der Reihe „Positionen – Kammermusik junger Komponisten“ erschienen, zeigen charakteristische Merkmale seiner Schreibweise: eine klare Formgebung, eine erweiterte tonale Harmonik, gestische Motive sowie eine stets lebendige, körperlich erfahrbare, tänzerische Rhythmik.

Ästhetik der Filmmusik. „Ja, es ist oft ein verflucht schweres Ringen, die wirklich zu einem Film gehörenden musikalischen Stilmittel zu entdecken, denn zu jedem neuen, ernstzunehmenden Film gehört eine andere musikalische *Sprache*, ein besonderer, ein eigener Stil“, so Gotthardt 1989.¹ Zwei weitere Selbstaussagen aus den Jahren 1988 und 1991 führen noch näher heran an die Ästhetik seiner Filmmusik: „Eine willkürliche Auswahl zu treffen von allen existierenden Möglichkeiten, speziell auf ein künstlerisches Ziel ausgerichtet und originell zusammengeführt zu einem Stück, das wiederum nicht so perfekt sein darf, damit es sich noch mit anderen Gewerken des Films (anderen Künsten) verbinden kann – so oder ähnlich könnte ein Rezept aussehen, nach dem man vielleicht Filmmusik herstellen sollte. Aber zum Glück gibt es keine fertigen Rezepte und so bleibt jedes neue Projekt, das sich fernhält von der Routine, immer auch ein neues, aufregendes Abenteuer.“² Und schließlich: „Ein Filmkomponist muss sich um alles im Film kümmern, was klingt, auch um die Geräusche, deren Frequenz ich kennen muss, um sie im Konzept des Ganzen zu kalkulieren.“³

Alle drei Aussagen formulieren Maximen zur Ästhetik und Methodik von Gotthardts filmmusikalischer Arbeit. Es ist ein kompositorisches Denken, das nicht musikimmanent, sondern konsequent audiovisuell und somit strikt auf das jeweilige Medium ausgerichtet ist; und zwar mit allen sich hieraus ergebenden strukturellen und stilistischen Folgerungen.

Dieses Konzept einer filmspezifischen Musik schließt die kompositionstechnischen Standards der Konzertsymphonik nicht aus. Aber alles wird gesteuert von der Frage, welche musikalischen Mittel dem jeweiligen Film von Sujet, Fabel und Machart

¹ Peter Gotthardt: Filmmusik. Aus der Sicht eines DDR-Komponisten. In: *Neue Berlinische Musikzeitung*, Jg. 1989, Heft 3, S. 9.

² Peter Gotthardt: Über Filmmusik. In: *Neue Berlinische Musikzeitung*, Jg. 1991, Heft 1, S. 18.

³ Aus einem Interview mit dem Komponisten. In: *Freie Presse*, 22.1.1988, S. 3.

her gemäß sind. Ihre Beantwortung setzt eine enorme Flexibilität im Handwerklichen voraus. Denn um konsequent aus den dramaturgischen Notwendigkeiten eines bestimmten Films heraus musikalisch zu arbeiten heißt ja nicht nur zu komponieren, sondern ebenso zu arrangieren oder zu kompilieren. So kann zwar kein eigener Stil im traditionellen Sinne entstehen, wohl aber eine charakteristische Handschrift in der Anwendung von Eigenem und Fremden, von Komposition und Arrangement, Zitat und Stilanklängen, von Sonorität zwischen Ton und Geräusch. In struktureller Hinsicht reicht die Skala der Satztechnik von kohärenter Orchester- und Kammermusik über Chorgesang, Chanson und Pop-Song, verschiedensten Collagen von heterogenem musikalischen Material bis zur amorphen Klangfläche und weiter zum deutlich abgehobenen Einzelton als musikalischem Baustein mit der Erwartungs-Aura einer nach allen Seiten hin offenen tondramaturgischen Entwicklung.

All dies ist in Gotthardts Filmmusiken als Resultat seiner Suche nach dem adäquaten Klang für einen konkreten Film zu finden. Dieser kompositorische Ansatz stimuliert stets aufs Neue die Suche nach unverbrauchten, bisher nicht gehörten Klangfarben und delikaten Sound-Mischungen. Auf besondere Weise reizt Gotthardt die Synthese von akustischen und elektronischen Instrumenten. Erprobungen in dieser Richtung unternahm er in Produktionen für die TV-Serie POLIZEIRUF 110. Im Clara-Zetkin-Film *WO ANDERE SCHWEIGEN* (1984) setzte Gotthardt im Trainingskeller der Nazi-Schläger eindringlich gestaltete „musikalisierte“ Geräusche ein. Es sind elektroakustische Zwitterphänomene einer physiologisch wirkenden „Nicht-Musik“, die irgendwo zwischen Klang und Geräusch angesiedelt sind.

Die Feinheiten der Instrumentierung fungieren bei Gotthardt nicht als Selbstzweck, dienen vielmehr zur Schaffung neuartiger Stimmungsbilder und eindringlicher musikalischer Charaktere im Sinne der angestrebten audiovisuellen Fabelumsetzung. Ein sehr gelungenes Beispiel hierfür ist die eindrucksvolle musikalische Introduction zu *INSEL DER SCHWÄNE* (1982). Gotthardt gelang hier mit Hilfe des DEFA-Sinfonieorchesters und den quasi improvisierenden Einwüfen eines Tenorsaxophons ein atmosphärisch dichtes und suggestives Klangbild, das den Zuschauer für das nachfolgende Drama auf sehr eigentümlich beunruhigende Weise konditioniert.

Die ergriffene Chance. 1999 gab Gotthardt den *Potsdamer Neuesten Nachrichten* ein Interview anlässlich der Vorstellung seiner Best of-CD mit Kompositionen aus den Jahren 1990–97. Auf die Frage nach neuen Filmprojekten antwortete er ein wenig resigniert: „Ich bin im Film nicht mehr drin. Das ist meine Traurigkeit. Mit 57 Jahren kann man aber auch nicht mehr so lange beim Pförtner anstehen.“ In der Tat klaffen in seiner Filmografie nach 1990 große Jahreslücken, „[p]lötzlich war das Telefonkabel wie durchgeschnitten“, sagt er selbst.⁴ Für Volker Schlöndorffs *UNHOLD* steuert er 1996 mit seinem 1992 gegründeten Tonfilm-Orchester-Berlin und dem Sänger Henry de Winter zwei Titel im Stil der 1930er Jahre als

⁴ „Vielleicht bin ich zu DDR-verwöhnt“. Heidi Jäger im Gespräch mit Peter Gotthardt. In: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 1.3.1999, S. 27.

„Musik im Bild“ bei. 1997 entsteht die Musik zu Frank Beyers Fernsehfilm *DER HAUPTMANN VON KÖPENICK*.

Dann kommt für ihn 2004 der Auftrag, die Musik für Jutta Brückners Spielfilm *HITLERKANTATE* zu schreiben, ein thematisch vielschichtig angelegtes Projekt über die komplizierte und ambivalente Arbeits- und Liebesbeziehung zwischen dem Komponisten und ehemaligen Kommunisten Hanns Broch und der jungen Musikschülerin und glühenden Hitler-Verehrerin Ursula Scheuner im Sommer 1938. Broch, der sich seit Jahren nicht mehr politisch betätigt hat, „bekommt jetzt den Auftrag, eine Kantate zum 50. Geburtstag Hitlers zu schreiben. Er sagt zu. Er hofft, so zu erreichen, daß seine gesperrte Oper endlich aufgeführt werden kann. Ursula [...] und Broch, der heimliche Anti-Nazi, fahren gemeinsam zum finnischen Landhaus des Komponisten, um an der Kantate zu arbeiten. Zwei leidenschaftliche Menschen geraten in einen Kampf um Ideologien, Gefühle, Moral, Musik. Die Liebesbeziehung, die daraus entsteht, ist tief gefärbt von ambivalenten Gefühlen, Eifersucht und Angst vor Verrat“.⁵

Mit diesem Spielfilm bekommt Gotthardt endlich eine große Aufgabe „mit Seltenheitswert“ gestellt, hatte er doch im Covertext seiner Schallplatte „Love-dreams“ von 1987 bemerkt, „es gibt zu wenig Filme, die mich provozieren, über das Mittelmaß hinaus etwas zu erfinden.“ Brückners Auftrag ist eine Aufgabe, die sein ganzes Können als Filmkomponist und seine reichen Erfahrungen im kreativen Umgang mit historischem Musikmaterial verlangte.

Gotthardt ergriff die Chance und schuf zu *HITLERKANTATE* einen hervorragenden Soundtrack. Er erhebt die Filmmusik in den Rang eines Protagonisten neben den Hauptdarstellern Hilmar Thate und Lena Lauzemis. Das liegt nicht nur an der großen Menge an Musik, sondern vor allem an der Vielfalt und Intensität der filmmusikalischen Ausdrucksmittel sowie an der Komplexität und dem Raffinement der Strukturen. In gewisser Weise stellt diese Filmmusik die Summe von Gotthardts künstlerischen Bestrebungen dar. Wir finden orchestrale und kammermusikalische Kompositionen sowie Fragmente von Chorgesang und Lied bis zu den populären Tönen von Schlagern, durch die wir wissen, „in welcher Zeit wir uns befinden.“⁶ Weiterhin komponierte Gotthardt elektronisch generierte Klangflächen, auf die er (wie im Abspann) eine Solovioline, ein Altsaxophon oder eine Sopranstimme setzt; alles innerhalb einer stilistischen Bandbreite von der klassischen Moderne über minimalistische Ansätze bis zu Tanzmusik und Rap.

Der Musikberater. Bei Brückners Film war Gotthardt sowohl als Komponist wie als Musikberater tätig – letzteres eine Aufgabe, die nicht als bloß organisatorische angesehen werden darf. Denn: Eine gut ausgewählte und eingesetzte Archivmusik rangiert hinsichtlich intendierter dramaturgischer Wirkung und Wirksamkeit kei-

⁵ Presseheft *HITLERKANTATE*. Movienet München 2006, S. 2.

⁶ Presseheft *HITLERKANTATE*. Aus einem Interview mit Jutta Brückner und Peter Gotthardt, S. 14. Dort auch die folgenden Zitate, S. 14–15.

neswegs hinter einer speziell komponierten Partitur. Zumal eine bereits vorhandene historische Musik Aspekte ihrer Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte als zusätzliche Assoziationen in den Film einbringen kann. Dies vermag eine speziell komponierte oder dem Original nachempfundene Musik nicht zu leisten. Während Schlager als authentische Zeitdokumente in *HITLERKANTATE* zumeist in Originalaufnahmen eingesetzt werden, tragen klassische Musikstücke bei Gotthardt als Teil von Collagen und Montagen oft Bearbeitungsspuren.

Die aus seinem Tonarchiv herausgesuchten Aufnahmen fungieren mit Ausnahme des Wagner-Zitats als diegetische Musik, also als eine Musik, deren Klangerzeuger (seien es Sänger, Instrumentalisten oder, wie in diesem Film, ein Grammophon) im Bild zu sehen sind oder deren Vorhandensein man aus dem szenischen Zusammenhang vermuten kann. Ein Großteil dieser diegetisch eingesetzten Musiken besteht aus deutschen Schlagern der 1920er Jahre – als authentische Tondokumente durch Originalschallplatten präsentiert – sowie aus nachempfundenen Liedern und Chansons, die Gotthardt im Stil der 1930er Jahre komponiert hat. Als inhaltlich zentrales Stück unter den Schlagern fungiert Fred Raymonds Evergreen vom badenden Fräulein Helen als Begleitmusik zu einer Montagesequenz aus historischem Wochenschau-Material. Mit diesem Schlager, so Brückner, „macht der Cutter in seinem satirischen Clip klar, was in Hitlers Geschrei und den zackigen Marschformationen unterdrückt wurde.“

Raymonds Evergreen ist eben nicht nur ein flottes und frivoles Tanzlied aus dem Jahre 1925, es ist zugleich ein klingendes Dokument für ein Lebensgefühl, das in Hitlerdeutschland mit diffamierenden Schlagworten wie ‚kulturbolschewistisch‘, ‚undeutsch‘ etc. verdrängt und gebrandmarkt wurde. Indem nun Fritzens Fotoatelier hauptsächlich Schlager der Weimarer Zeit zugeordnet werden, erhält es bereits akustisch das Fluidum einer Oase der Liberalität, wird es als Ort des Widerspruchs charakterisiert. Hier lässt sich die junge Jüdin Gisela um des Überlebens willen von Fritz, der sie liebt, in erotischen Posen fotografieren. Und Fritz, der Inhaber des „Photoatelier Schmitz“, bastelt an einer filmischen Hitler-Satire aus Wochenschaubildern, welche ihn ins KZ bringen könnte. Solche eindeutigen, ja eindimensionalen Zuordnungen sind indes nicht durchgängig anzutreffen. Dramaturgische Zuordnung sowie Funktion der diegetischen Musiken wechseln miteinander, so Brückner: „[D]ie Musik, zu der die Jüdin ihren Auftritt übt, wird zur Wunschmusik unserer Heldin, wenn sie das Foto dieser Frau findet. Da träumt sie sich in deren Identität hinein, lange bevor sie ihren Pass gibt, um ihr die Flucht zu ermöglichen. Die Musik unterstreicht nicht das, was die Helden sagen, sondern sie drückt das aus, was sie nicht über ihre Gefühle wissen.“

Auch die Verwendung von drei Liedern aus Schuberts Zyklus „Die Winterreise“ – „Gute Nacht“, „Irrlicht“ und „Mut“ – erweist sich in ihrer funktionalen Deutung als vielschichtig und ambivalent. Zum einen spielte bei der Auswahl dieser düsteren Gesänge die Dominanz jener Gefühle eine Rolle, die als ‚typisch deutsch‘ empfunden wurden (wie z. B. die Einsamkeit in der Fremde). Im einsamen Haus in Finnland gerät Ursula in eine fremde Welt, die sie verunsichert und ihre hysterische

Hitler-Verehrung zunehmend infrage stellt. In dieser für sie existentiell kritischen Situation flüchtet sie zu den Schubert-Liedern. Auch wenn ihr Hanns Broch ärgerlich zuruft, „Schuberts Winterreise ist keine Todesmusik!“, enthält diese „Reihe schauriger Lieder“ (wie sie von Schuberts Freunden bezeichnet wurden) durchaus Aspekte einer Todessehnsucht, die auch in der NS-Ideologie in deprivierter Form enthalten ist. Bei der Auswahl der Lieder spielten offenbar auch passende Textbezüge zur jeweiligen szenischen Situation eine Rolle.

So singt der im Bilde sichtbare Gesangsschüler aus dem Lied „Mut“ die Zeile „... will kein Gott auf Erden sein: sind wir selber Götter“, während die Kamera von der Scheunerschen Wohnung zum heranfahrenden Auto des SS-Kommandos überleitet, das als Herrscher über Leben und Tod die Jüdin Gisela im Fotoatelier verhaften will. Ein weiteres Beispiel: Nachdem sich Ursula vor ihrem Ex-Verlobten Gottlieb die Pulsader aufgeschnitten hat und in eine Ohnmacht hinüberdämmert, ertönt die Textzeile „... fein Liebchen, gute Nacht“ aus dem Eingangslied der „Winterreise“.

Musikalische Kommentare. Seine Inspirationsquellen als Komponist – seien es Melodiemodelle oder komplexere Komponenten einer assoziativen Klangwelt – findet Gotthardt sowohl in der Kunstmusik wie im internationalen Pop. Für die Originalmusiken zur **HITLERKANTATE** nannte er mehrere „Anreger“ des frühen 20. Jahrhunderts: Komponisten wie Hindemith, Bartók, Ravel, Weill. Aber die entstandenen Stücke sind im Ausdruck und in der Vielfalt ihrer Strukturen keine Plagiate oder Kopien von Werken der genannten Komponisten, sondern sehr eigenständige musikalische Kommentare der szenischen Situationen. Diese manchmal fragmenthaften Kommentare treiben mit einer reich ausgestuften Harmonik und farbigen Instrumentation einerseits die Handlung voran, schaffen aber auch lyrische Ruhepunkte im Film, wodurch beispielsweise die aparte Stimmung jener Liebesszene im Kahn bei Mondschein überhaupt erst ermöglicht wird. Da der Film das Leben in Berlin im Jahr 1938 beschreiben will, war zudem die Komposition weiterer Vokalstücke erforderlich, die nach Aussage von Gotthardt „zur Identität bestimmter Personen gehören: ein Chanson (*für Gisela*), den Mädchenchor, der Ursula begleitet, wenn sie mit ihrer Kantate wedelnd, hinter Hitlers Auto herläuft oder auch das Liebeslied (*auf einen Text von Heine*), das Broch der Ursula ins Ohr singt, begleitet von einem Symphonieorchester à la Richard Strauss.“⁷

Ogleich der Auftrag zur Komposition einer Geburtstagskantate für Hitler den Ausgangs- und Drehpunkt der Story bildet, finden sich von ihr im Film nur wenige Fragmente. Da erklingen gleich zu Beginn in einer von mehreren raffiniert gebauten musikalischen Montagesequenzen ein Männerchorgesang in Nazi-Dorisch und das Lied des Mädchenchors, „Wir singen für eine neue Welt“. Das längste Fragment dieser Kompositionsschimäre findet sich in einer nächtlichen Szene, in der Ursula aufwacht und am Flügel die Chor- und Orchestermusik der Hitler-Kantate fantasiert. Als sie dann am nächsten Morgen in der Küche in der Teigschüssel rührt, um

⁷ Presseheft **HITLERKANTATE**, S. 15.

einen Kuchen zu backen und zugleich an ihren Skizzen weiterarbeitet, verwendet sie auch das Motiv des jüdischen Liedes „Bei mir bist du scheen“, dessen Herkunft sie jedoch nicht kennt. Hanns Broch hatte es nach dem Vorspiel seines „Marschs der Eisernen Front“ trotzig vom Balkon gepfiffen und Ursula in ihrer Suche nach motivischem Material auf eine falsche Fährte geführt.

Mit der Ankunft im finnischen Landhaus beginnt sehr leise eine neue musikalische Ebene mit minimalistischer Struktur. Auffällig ist ein repetierender Klavierton, gewissermaßen eine „Einstimmung“ auf das kommende kammerspielerartige Drama. Zugleich assoziiert dieser Ton in seiner Beharrlichkeit die Situation des Anfangs, des leeren Notenblattes, aber auch den Beginn einer allmählichen Wandlung aller Personen, die mit diesem Haus zu tun haben. Auffällig ist auch, dass Gotthardts Originalmusik an nicht wenigen Stellen des Films fast unhörbar einsetzt und erst allmählich ins Bewusstsein des Zuschauers dringt. Am Anfang des Films steigt die Musik mit elektronischen Klängen wie aus dem tiefen Brunnen der Vergangenheit und versinkt am Ende der Geschichte wieder im Nichts.

Gotthardts nicht-diegetische Musiken sind keine konzertanten Einlagen, sondern Teil der gesamten Sonorität des Films und somit dicht verwoben mit anderen akustischen Komponenten wie Geräusch und Sprache. Sein musikalisches Erfassen der Wirklichkeit geschieht – ganz im Sinne des von Hans Heinrich Eggebrecht definierten idiomatischen Komponierens – „durch ein Komponieren mit Wendungen, Motiven und Themen, die – als gleichsam musikalische Vokabeln – vollgesehen sind von Bedeutung und Benennungskraft, vom Hinweisen auf etwas.“⁸

Wenn sich im Epilog von *HITLERKANTATE* die beiden Protagonisten „*wie geschlagene Krieger am Klavier wiederfinden*“⁹, ist es nur folgerichtig, dass ihr Scheitern als Künstler in einem totalitären Regime und ihre inzwischen gemeinsame Position gegen Hitler erst- und einmalig in diesem Film mit Hilfe eines neuen, modernen musikalischen Mittels, nämlich durch eine Zwölftonreihe, benannt werden. Fernab von jedem orchestralem Pomp und jeder romantischen Verklärung fallen wie schwere Wassertropfen die dodekaphonisch – als Zwölftonreihe – organisierten Klaviertöne in das Schweigen ihres stockenden Zwiegesprächs.

HITLERKANTATE

Deutschland 2005 / Regie und Buch: Jutta Brückner / Musik: Peter Gotthardt / Kamera: Thomas Mauch / Darsteller: Laura Lauzemis (Ursula), Hilmar Thate (Hanns Broch), Rike Schmid (Gisela), Arnd Klawitter (Gottlieb), Krista Stadler (Alma), Andreas Günther (Fritz), Dirk Martens (Hastrich), Christine Schorn (Ursulas Großmutter), Armin Dillenberger (Müller) / Produktion: Saxonia Media Filmproduktion GmbH (Leipzig) in Co-Produktion mit WDR, MDR, Arte Deutschland / Uraufführung: 22.6.2005, Moskau, Internationales Filmfestival / Kinostart: 18.5.2006

Kopie: 24 Bilder Filmagentur, 35mm, Farbe, 124 Minuten

⁸ Hans Heinrich Eggebrecht: *Die Musik und das Schöne*. München und Zürich 1997, S. 144.

⁹ Presseheft *HITLERKANTATE*, S. 16.