

Alfons Maria Arns

Neue Filmliteratur

2005

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21065>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Arns, Alfons Maria: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 29, Jg. 10 (2005), Nr. 29, S. 76–78. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21065>.

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>

genügend Material, um Neulinge zur Weiterarbeit und Kenner zur kritischen Überprüfung anzuregen. Das betrifft etwa ihre These, dass die staatlichen Interventionen in der DDR „erheblich moderater“ gewesen seien als im NS-Staat und nur wenige DEFA-Filme als propagandistisch klassifiziert werden könnten. (S. 22)

Was die Filmproduktion des „Dritten Reichs“ betrifft, verlässt sich die Autorin zu sehr auf ältere Darstellungen, die eine absolute Kontrolle und einen umfassenden Propagandaeinsatz des deutschen Films zwischen 1933 und 1945 durch Joseph Goebbels behaupten. Dies wird inzwischen erheblich differenzierter gesehen. Hier würde man sich eine ähnlich sorgfältige Analyse wünschen, wie die Autorin sie dem DEFA-Film gewidmet hat.

vorgestellt von... Alfons Maria Arns

■ Christine Raber: ***Der Filmkomponist Wolfgang Zeller. Propagandistische Funktionen seiner Filmmusik im Dritten Reich.*** Laaber: Laaber-Verlag 2005, 296 Seiten
ISBN 3-89007-597-5, EUR 68,00

Es gibt bislang nur wenige Arbeiten, die sich speziell mit der Funktion von Filmmusik im NS-Film beschäftigen, was verwunderlich ist angesichts der enormen Bedeutung der musikalischen Tonspur im Hinblick auf die (kalkulierte) Wirkung beim Zuschauer. Eine Erklärung dafür ist sicherlich die immer noch dominierende Fixierung auf die Bildebene mit dem Effekt einer Marginalisierung des Tons bei der Filmanalyse. Die Dominanz der vermeintlich unpolitischen NS-Unterhaltungs- und Revuefilme mit den bis heute populären Filmschlagern tat vermutlich ein übriges, die durchgehenden Kompositionen – die „vollkommen durchkomponierte akustische Linie“, so Zeller anlässlich des Films *MELODIE DER WELT* (1929) – in den Hintergrund treten zu lassen.

Um so begrüßenswerter also, dass nun – nach Reimar Volkers Studie zur *Filmmusik Herbert Windts im NS-Propagandafilm* (Trier 2003; vgl. *FILMBLATT* 24) – mit Christine Rabers Dissertation zu Wolfgang Zeller eine zweite, gleichfalls personen- und werkbezogene Untersuchung zu einem der wichtigsten, gleichwohl fast unbekanntesten deutschen Filmkomponisten vorliegt. Beide Arbeiten sind lobenswerte Beispiele einer Integration musikwissenschaftlicher Sichtweisen in die Filmgeschichtsschreibung, die eben nur in der Synthese unterschiedlichster Perspektiven wirklich erhellend ist.

Auf der Basis umfangreicher Quellenforschungen (u.a. im Zeller-Nachlass im Deutschen Filmmuseum, Frankfurt am Main) rekonstruiert die Autorin zunächst systematisch Leben und Werk des anfänglichen Bühnenkomponisten Wolfgang Zeller (1893-1967), der Ende der 1920er Jahre, durchaus nicht un-

eigennützig, ein vehementer Befürworter des entstehenden Tonfilms war. Es gelang ihm, die von vielen als veraltet empfundene Tradition der Musikillustration der Stummfilmära in die Tonfilmzeit zu überführen. Und so traf sein Romantizismus „ganz den Nerv der Nationalsozialisten, die sich gegen viele Strömungen der zeitgenössischen Musik stellten. [...]. Bereits 1935 war Zeller als Filmkomponist voll etabliert und galt neben Melichar und Gronostay als der erfolgreichste Filmkomponist seiner Zeit.“ (S. 53) Neben zahlreichen Kultur- und Industriefilmen (EWIGER WALD, MANNESMANN) vertonte er zwischen 1933 und 1945 etwa 43 Spielfilme, darunter einige der bekanntesten NS-Filme wie ROBERT KOCH, DER HERRSCHER, IMMENSEE und JUD SÜSS.

Im Stab der etwa 100 Filmkomponisten im „Dritten Reich“ steht Zeller mit 11 Filmen, nach Herbert Windt (21), an zweiter Stelle hinsichtlich der Beteiligung an so genannten „manifesten“ Propagandafilmen, was die besondere Kompatibilität seiner Filmmusikästhetik mit der nationalsozialistischen Ideologie unterstreicht. Insgesamt umfasst das Werk Zellers 162 Filmvertonungen, beginnend mit der Komposition für Lotte Reinigers Scherenschnittfilm DIE GESCHICHTE DES PRINZEN ACHMED (1926) bis hin zu Michael Grzimeks Kulturfilm SERENGETI DARF NICHT STERBEN (1959).

Rabers zentrales Anliegen ist es, durch die mikrohistorische Analyse konkreter Filmmusikbeispiele zu klären, „ob und wie Filmmusik in Filmen des Dritten Reiches zur Vermittlung nationalsozialistischer Propaganda eingesetzt wurde.“ (S. 5) Sie bedient sich dazu eines gleichermaßen interdisziplinären wie kontextuellen Ansatzes, in dem „neben der Musik, den Filmbildern und der Textebene auch die visuelle Präsentationsstruktur (Kameraführung und Montageformen) sowie filmexterne Kontexte (Konnotationen, zeitgeschichtliche Kontexte und Drehbuchvarianten) mit in die Analyse einbezogen“ (S. 6) werden. Aufgrund der Größe des Filmkorpus und zwecks Vergleichbarkeit unterschiedlichster Filme konzentriert sich die Autorin „auf die Vertonung tradierter Motive und stereotyper (Rollen-)Bilder, sogenannter dramaturgischer Topoi [...], die im Zentrum der nationalsozialistischen Ideologie standen“ (S. 15). In Zellers Filmen im „Dritten Reich“ sind dies vor allem der Feind- und der Todestopos als wichtigste Grundmuster von NS-Propaganda.

Insbesondere in ihrer ausführlichen Dramaturgieanalyse zu JUD SÜSS kann Raber bis in das Notenmaterial hinein zeigen, wie der Filmkomponist mittels zweier musikalisch kontrastierender Themen („Jüdisches Motiv“ versus „Dorothea-Motiv“) die Strategie der Drehbuchautoren umsetzte, ein Kontrastmodell zwischen Ariern und Juden darzustellen. „Zeller bringt durch die Art der kompositorischen Verquickung zum Ausdruck, dass die Juden (Jüdischer Gesang) in der Ordnung der Deutschen („Dorothea-Motiv“) störend sind, dass beide Welten nicht miteinander harmonieren.“ (S. 110) Funktionsharmonisch klarem, im Dur-Moll-System sich bewegendem melodischem deutschem Volksliedgut („All mein Gedanken, die ich hab...“) zur Charakterisierung arisch-

deutscher Lebenswelt stehen dissonante Intervalle, Chromatik und Tremoli, freie Rhythmik und Metrik bei der Darstellung der Juden unversöhnlich gegenüber.

Ein ähnliches, aber in seiner Bedeutung noch gesteigertes musikalisch kontrastierendes Feind-Muster ‚misstönender‘ Musik wandte Zeller in dem Kulturfilm EWIGER WALD (1936) an. Dort lässt sich seine Intention nachweisen, „bestimmte Volksgruppen von der Integrationsgruppe der Germanen und Deutschen auszugrenzen und musikalisch als ‚Feinde‘ zu stigmatisieren“ (S. 135). Für Raber bringt der Komponist hier „eine Wertkategorie mit ins Spiel, die die relativ neutral gestalteten Filmbilder im Gegensatz zur Musik nicht hergeben. [...] Erst Zellers Musik *macht* sie zu ‚Fremden‘ und zu ‚Feinden‘ oder zu Sympathieträgern.“ (S. 136)

Neben diesen Feind-Bildern bzw. „Feind-Tönen“ ist die nationalsozialistische Todeskonzeption mit ihrer Forderung nach einem ritualisierten kollektiven Trauerverhalten und ihrer einseitigen Interpretation des Todes als „heroischem Triumph“ ein zentrales Merkmal des Films (und des Alltags) im „Dritten Reich“. Raber untersucht diesen Topos exemplarisch am Beispiel von vier Filmen (DER ALTE UND DER JUNGE KÖNIG, RITT IN DIE FREIHEIT, EWIGER WALD, ROBERT KOCH) und weist ebenso eindrucksvoll wie detailliert nach, wie der affektive Gehalt, die emotionale fließende Dichte der Zellerschen Kompositionen die eigentliche dramaturgische Steuerungsfunktion der Zuschauerwahrnehmung übernimmt: die Interpretation des Todes als mystisches Ereignis, als sinnstiftender Opfer- und Märtyrertod. „In allen Fällen wird der Gestus der Trauer bereits nach wenigen Sekunden verlassen und zielstrebig in einen zweiten Teil geführt, einen feierlichen Hymnus oder Marsch in Dur in voller Orchesterbesetzung. [...] Dem Gefühl der individuellen Trauer wird in allen Todeszenen so gut wie gar kein Raum gegeben.“ (S. 220 f)

Selten hat eine Arbeit zum NS-Propagandafilm so präzise anhand der Analyse (musik-)ästhetischer Formen und Strukturen nachweisen können, wie ideologische Botschaften mit dem Ziel der Optimierung künstlerisch subtil durchdrungen wurden: Eben nicht nur von den Regisseuren, Drehbuchautoren, Filmarchitekten, Kostümbildnern, Kameramännern, Schauspielern und Cuttern, sondern auch und gerade von einem Filmkomponisten, der in der Kette der Filmherstellung den Bildern ihre musikalische Auskleidung und damit ihren eigentlichen emotionalen Feinschliff gegeben hat.

Ein rundum gelungenes Buch, das auch von Nicht-Musikwissenschaftlern mit Gewinn gelesen werden kann und zu weiteren filmmusikalischen Forschungen animiert.