

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
„Peer Raben – Ein Nachruf“	4
1. Einführung	8
1.1. Zielsetzung	8
1.2. <i>Musik im Film</i> oder <i>Filmmusik</i>	8
1.3. Musik im Film und ihre Wahrnehmung	12
2. Musik im Neuen Deutschen Film	15
2.1. <i>Der Neue Deutsche Film</i>	15
2.2. Musikkonzepte in den Filmen von Alexander Kluge und Werner Schroeter	18
2.3. Musikkonzepte in den Filmen von Rainer Werner Fassbinder <i>Exkurs: Fassbinders Theaterästhetik</i>	24
3. Einführung in das Handwerk des Filmkomponisten	30
3.1. Psychologische Aspekte des Hörens und Sehens	30
3.2. Wie Musik im Film funktioniert: Verschieden Techniken der Filmvertonung	31
3.3. Intervalle und ihre emotionale Wirkung	37
3.4. Der Umgang mit Raum in der Musik im Film	39
3.5. Der Umgang mit Zeit in der Musik im Film	40
3.6. Der Umgang mit Klang in der Musik im Film	43
3.7. Das Verhältnis von Komposition und Komponieren	47
4. „Weil ich immer so gern Peer Gynt studieren wollte“	51
4.1. Peer Rabens Kindheit und Jugend	51
4.2. München: <i>Action-Theater</i> und <i>antiteater</i>	52
4.3. Die Fassbinder-Filme und die Arbeit als Filmkomponist	58
4.4. Einschnitt: Die Jahre nach dem Schlaganfall	64
5. Peer Raben: Der Komponist als Theoretiker	68
5.1. Über Musikästhetik, Musik und Wahrnehmung	68
5.2. Die Musikästhetik von Gottfried Wilhelm Leibniz	70
5.3. Das formalistische Denken Igor Strawinskijs	72
5.4. Die künstlerische Sozialisierung durch den <i>Neuen Deutschen Film</i>	74
5.5. Zum Vergleich: Filmmusikkonzepte von Georges Delerue, Hans Zimmer, John Powell und Ennio Morricone	75

6. Analysen ausgewählter Filmmusiken	83
6.1. Zur analytischen Vorgehensweise	83
6.2. <i>Liebe ist kälter als der Tod</i> (1969)	88
6.2.1. Kurzbeschreibung	88
6.2.2. Materialanalyse	89
6.2.3. Filmmusikanalyse	91
6.2.4. <i>found footage</i>	96
6.2.5. Zusammenfassung	99
6.3. <i>Katzelmacher</i> (1969)	100
6.3.1. Kurzbeschreibung	100
6.3.2. Materialanalyse	102
6.3.3. Filmmusikanalyse	102
6.3.4. <i>found footage</i>	106
6.3.5. Zusammenfassung	111
6.4. <i>Bolwieser</i> (1976 / 1977)	112
6.4.1. Kurzbeschreibung	112
6.4.2. Materialanalyse	113
<i>Exkurs: Bartóks Verwendung der mobilen Stufen</i>	
6.4.3. Filmmusikanalyse	126
6.4.4. <i>found footage</i>	132
6.4.5. Zusammenfassung	134
6.5. <i>Die Ehe der Maria Braun</i> (1978)	135
6.5.1. Kurzbeschreibung	135
6.5.2. Materialanalyse	136
6.5.3. Filmmusikanalyse	141
6.5.4. <i>found footage</i>	142
6.5.5. Zusammenfassung	146
6.6. <i>Lili Marleen</i> (1980)	148
6.6.1. Kurzbeschreibung	148
6.6.2. Materialanalyse	150
<i>Exkurs: Die Geschichte des Liedes „Lili Marleen“</i>	
<i>Exkurs: Wagners Instrumentationstechnik</i>	
6.6.3. Filmmusikanalyse	175
6.6.4. <i>found footage</i>	181
6.6.5. Zusammenfassung	186
6.7. <i>Lola</i> (1981)	189
6.7.1. Kurzbeschreibung	189
6.7.2. Materialanalyse	190
6.7.3. Filmmusikanalyse	203
6.7.4. <i>found footage</i>	216
6.7.5. Zusammenfassung	222

6.8.	<i>Querelle</i> (1982)	224
6.8.1.	Kurzbeschreibung	224
6.8.2.	Materialanalyse	226
6.8.3.	Filmmusikanalyse	249
6.8.4.	<i>found footage</i>	252
6.8.5.	Zusammenfassung	253
7.	Zusammenfassung	254
8.	Nachwort	259
9.	Quellenverzeichnis	260
9.1.	Primärquellen	260
9.2.	Sekundärliteratur	260
9.3.	Lexika	263
9.4.	Quellen aus dem Internet	263
9.5.	CD- und DVD-Booklets	264
9.6.	CDs	264
9.7.	DVDs	264
10.	Anhang	265
10.1.	„für Michael Bauer“	265
10.2.	Verzeichnis der Partiturausschnitte / Notenkatalog	274
	Partiturausschnitte 1 - 20:	274
	<i>Symphonische Suite</i> aus <i>Bolwieser</i>	
	Partiturausschnitt 21:	294
	<i>Ouverture</i> aus <i>Lili Marleen</i>	
	Partiturausschnitte 22 – 25:.	295
	<i>Lola-Serenade</i>	
	aus <i>3 kleine Orchesterstücke „in memoriam R.W. Fassbinder“</i>	
	Partiturausschnitte 26 - 27:	299
	Claude Debussy: <i>Le Martyre de Saint Sébastien / La Passion</i>	
	Partiturausschnitte 28 - 33:	301
	<i>Querelle de Brest – Fragments Symphoniques</i>	
	Partiturausschnitte 34 - 38:	307
	<i>Each man kills the thing he loves</i> aus <i>Querelle</i>	
10.3.	Verzeichnis der Notenbeispiele (1 – 25)	312
10.4.	Audio-CDs	314
10.5.	CD-Rom	315
10.6.	Abbildungen / Photographien	316

Vorwort

(Herbert Gehr): „Betrachten Sie es heute als Lohn oder als Stigma, wenn man Sie als >Fassbinder-Komponist< apostrophiert?

(Peer Raben): Das trifft doch zu. Das betrifft eine bestimmte Art zu komponieren. Das ist nicht nur oberflächlich dahingesagt.“¹

„Peer Raben – Ein Nachruf“²

Am Sonntag, den 21. Januar 2007 verstarb der deutsche Filmkomponist Peer Raben nach langer Krankheit im Alter von 66 Jahren im niederbayerischen Mitterfels. Mit dem Tod von Peer Raben verliert die Film- und Theaterwelt einen bedeutenden Protagonisten, der nicht nur als Komponist, sondern auch als Theaterregisseur neue Impulse gab. Im Zentrum von Rabens musikalischem Oeuvre stehen vor allem seine Arbeiten für Rainer Werner Fassbinder, für den er zu fast allen seinen Filmen die Musik schrieb. Dabei entwickelte Raben eine unverwechselbare musikalische Sprache, die sein gesamtes Schaffen prägt. Wesentlich für Rabens Musik ist der intellektuelle, theoretische Zugang, gekoppelt mit einem außerordentlichen Feingespür für zumeist melancholisch eingefärbte Melodiebögen. Raben (...) begreift sich dabei als postmoderner Ästhet, für dessen Arbeit, neben originär neu komponierter Musik, ebenso der (...) Einsatz von historischen und stilistischen Zitaten eine große Rolle spielt. So beruft sich Raben in >Die Ehe der Maria Braun< auf Adornos bekanntes Diktum, es sei barbarisch, nach Auschwitz noch ein Gedicht zu schreiben, indem er Beethovens Musik von Bomben quasi zerfetzen lässt, als Metapher für die Zerstörung der deutschen Kultur³(...). Rabens Stilistik, einerseits einfache, dem Volksmusikgestus verhaftete Melodien und andererseits musikalische Abstraktionen zu kreieren, folgt seiner Idee, dass der grundsätzliche Einsatz von Musik eher aus rationalen als aus emotionalen Beweggründen zu erfolgen habe. Folglich komponiert Raben nicht unbedingt Musik zu Stellen, an denen es der Ablauf der Geschichte vermuten lässt. Gleichzeitig zieht Raben den Zuschauer in die Geschichte hinein, indem er auf bekannte, bisweilen scheinbar zitierte Melodien zurückgreift, die dem Hörer vertraut sind.⁴ (...). Auch wenn sich Rabens Umgang mit Musik in der Arbeit mit anderen Regisseuren nicht ändert, so wird die Musik in Fassbinders Filmen augenscheinlicher, da

¹Peer Raben im Gespräch mit Herbert Gehr: *Arbeit ohne Endpunkt*. In: *Das ganz normale Chaos. Gespräche über Rainer Werner Fassbinder*. Hrsg.: Juliane Lorenz unter Mitarbeit von Marion Schmid und Herbert Gehr. Berlin 1995, S.80.

²Der vollständige Nachruf von Michael Emanuel Bauer ist abgedruckt in dem Filmmusikmagazin *cinema musica*, Ausgabe 8 / April 2007. Hrsg.: Tonspur Verlag Bremen. Bremen 2007, S.10f.

³Bauer. 2007, S.10. Zit. in: Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban (Thomas Karban ist Filmmusikexperte und Herausgeber des 1987-1995 erschienenen Filmmusik-Magazins *Der deutsche Filmmusik-Dienst*.) In: Booklet zu *Fassbinder / Peer Raben*. 3 CD-Box, herausgegeben von Alhambra AG 1993. Anm.: Es steht fest, dass das Gespräch mit Karban auf alle Fälle vor Rabens Schlaganfall 1992 stattgefunden haben muss. Da jedoch unklar ist, wann das genau war, wird in allen weiteren Zitaten aus diesem Gespräch auf eine konkrete Jahresangabe verzichtet und lediglich das Erscheinungsdatum der CD-Box angegeben. Der entsprechende Verweis in den Fußnoten wird mit *Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban*.1993. vermerkt.

⁴Ebda. Zit. in: Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

Fassbinder innerhalb seiner Bilder auch Platz für sie lässt⁵ (...). Zu Rabens bekanntesten Melodien zählt sicherlich das Franz-Biberkopf-Thema aus >Berlin Alexanderplatz<. Ganz seiner rationalen Herangehensweise entsprechend, geht Raben auch hier von einem Stil-Zitat aus, das – obwohl nicht eindeutig erkennbar – der musikalischen Welt von >Katzelmacher< entspringt, lehnt es sich doch an den von ihm oft verwendeten >Sehnsuchtswalzer< von Franz Schubert an⁶. Das Franz-Biberkopf-Thema steht zwar im 4/4 Takt, weist aber in seinen mäandrierenden melodischen Motiven durchaus einen walzerartigen Charakter auf⁷. Für Raben ist das Thema das musikalische Pendant zur ewig rastlosen Suche des Franz Biberkopf nach Identität und Zugehörigkeit; die in-sich-kreisende Bewegung der Melodie entspricht dabei der naiven Idealvorstellung von Biberkopf, wie sein Leben auszusehen habe, einer Idealvorstellung, die es so nicht gibt und die auch gar nicht zu erreichen ist⁸ (...). Mit der >Werkstatt Raben<, die Peer Raben im Herbst 2005 ins Leben rief, schließt sich der Kreis. Die >Werkstatt Raben<⁹, das ist ein Zusammenschluss junger Komponisten, die Rabens künstlerisches und ästhetisches Credo vertreten und die dazu beitragen, dass sein für den deutschen Film und die deutsche Filmmusik so bedeutendes Werk weiterlebt.“

Auf den ersten Blick scheint es doch etwas ungewöhnlich, eine einführende Arbeit in Leben und Werk eines Komponisten, mit Auszügen aus einem Nachruf beginnen zu lassen. Vielleicht ist es aber im Fall des Fassbinder-Komponisten Peer Raben sogar sinnvoll, das Pferd von hinten aufzuzäumen: Nicht nur weil es sich bei Peer Raben um einen Komponisten handelt, der vorrangig für Film und Fernsehen komponiert und es im Film bekanntlich ein gängiges Verfahren ist, eine Geschichte mit einer Rückblende zu beginnen¹⁰, sondern auch, weil es sich bei Peer Raben um einen Komponisten handelt, der zuerst von einer Theorie ausgeht und diese dann als logische Konsequenz in die Praxis

⁵Bauer. 2007, S.11. Zit. in: Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁶Ebda. Zit. in: Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993. Den Titel *Sehnsuchtswalzer* trägt der Walzer Nr.7 aus Schuberts *Sechzehn Deutsche Tänze und zwei Ecossaisen* op. 33, D 783. Auch wenn diese Aussage etwas hinkt, so ist sie durchaus plausibel, da Schuberts op 33 / 7 für Raben immer von großer Bedeutung war, wie er in einem unserer Gespräche betonte. Die Gespräche fanden in regelmäßigen Abständen, zumeist an Wochenenden, zwischen Frühling 2005 – und Sommer 2006 statt. Sie sind nur teilweise auf Cassette dokumentiert. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. Schwarzach 2005-2006).

⁷Bauer. 2007, S.11. Zit. in: Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁸Ebda. Zit. in: Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁹Ebda. Die *Werkstatt Raben* ist eine Komponistengruppe um Peer Raben, die sich neben Raben aus Florian Moser und Michael Emanuel Bauer zusammensetzt. Gegründet wurde die *Werkstatt Raben* im Herbst 2005. Die Intention beschreibt Moser wie folgt: „Mit der >Werkstatt Raben< stehen wir für eine große Bandbreite an Richtungen. Jeder bringt seine Erfahrungen ein, geht mit unterschiedlichen Arbeitsweisen an ein Projekt, das macht uns zunächst sehr flexibel. In der Konzeptionierung, in der Diskussion über Struktur und Dramaturgie der Musik, entsteht dann letztlich mehr als die Summe der Einzelmeinungen und –positionen. Das macht für mich den Reiz der >Werkstatt Raben< aus.“ In: *Werkstatt Raben und Working Elements*: Werkblatt 1 / 06. München 2006. Nach Rabens Tod löste sich die *Werkstatt Raben* im Sommer 2007 auf.

¹⁰Beispiele für Filme jüngeren Datums sind Bryan Singer: *The Usual Suspects* (1995). oder David Fincher: *The Curious Case of Benjamin Button* (2008).

umsetzt¹¹, während andere Komponisten zuerst mit dem Komponieren beginnen und erst während des Kompositionsprozesses theoretische Begründungen für das bereits Komponierte entwickeln.

Ebenso verwunderlich dürfte der Umstand sein, dass eine Arbeit, die sich mit Musik im Film auseinandersetzt, erstmal davon ausgeht, dass Musik für den Film sekundär ist.¹²

„Dass originär komponierte Musik – auch wenn sie noch so gut gearbeitet ist – erstmal von sekundärer Bedeutung für den Film ist, mag in einer Arbeit über Musik im Film zunächst als Negierung ihrer selbst erscheinen. Betrachtet man die Kunstform Film jedoch genauer, wird deutlich, dass Film erstmal nichts anderes als bewegte Bilder ohne Ton, Geräusch und Musik ist. Demzufolge kann Musik im Film Verwendung finden, muß aber nicht.“¹³

Es ist umso wichtiger, dass Musik – falls sie Verwendung im Film findet – ausschließlich an den Stellen eingesetzt werden sollte, an denen sie auch wirklich notwendig ist: Wo sie die Möglichkeit hat, eine eigene, von der Filmhandlung und den Bildern unabhängige Sprache zu sprechen, die vielleicht sogar entgegengesetzt zu der des Regisseurs ist. Ebenso ist Musik völlig fehl platziert, wenn das Spiel der Schauspieler bereits die Stimmung des Films und alles inhaltlich Relevante vermittelt.¹⁴

Zur Aufgabe des Filmkomponisten gehört es auch, dem Regisseur zu vermitteln, dass ein Film, der perfekt gestaltet ist, durchaus keine Musik mehr benötigen kann – auch wenn dies sicher ein Ausnahmefall ist. Dieser Überzeugung schließt sich Peer Raben an¹⁵ und es sind u.a. die Filme *Warum läuft Herr R. Amok?* (1969) und *Bremer Freiheit* (1972), wo dies ganz deutlich wird: In *Warum läuft Herr R. Amok?* wird auf jegliche Musik verzichtet und in *Bremer Freiheit* erklingt an wenigen Stellen ein kurzes Thema, das kaum mehr als ein Motiv ist.¹⁶

Mittlerweile gibt es zahlreiche Publikationen, die sich mit den filmischen Ideen und Theorien des *Neuen Deutschen Film* und ihres wichtigsten Protagonisten Rainer Werner Fassbinder auseinandersetzen, umso verwunderlicher ist es

¹¹Einen Bezug zur prä-deterministischen Kompositionsweise herzustellen, wie sie insbesondere die Serialisten in den 1950er Jahre pflegten, würde jedoch zu weit führen.

¹²Fast zynisch bezeichnet Rudolf Arnheim Musik im Film sogar als „Gefährliche Zugabe“: „Die Filmmusik war an sich kaum mehr als eine schlechte Angewohnheit, denn wer öfter Filme ohne Begleitmusik gesehen hat, weiss, dass man sich sehr schnell daran gewöhnte und die Musik keineswegs vermisste.“ Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Berlin 1932, S.305.

¹³Angelika Kiss / Michael Emanuel Bauer: *Vom Versuch Musik für einen Film zu schreiben*. In: *Werkstatt Raben und Working Elements*: Werkblatt 1 / 06. München 2006.

¹⁴Das zeigen auch aktuelle Filme, wie Mike Leigh: *All or Nothing*. 2002. oder Andrea Arnold: *Fish Tank*. 2009. Dass ein Verzicht auf Musik ein hohes schauspielerisches Niveau der Akteure voraussetzt, versteht sich von selbst.

¹⁵Raben hat dies des Öfteren betont. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. nicht dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

¹⁶Dass *Bremer Freiheit* in die Zeit fällt, wo Raben nicht für Fassbinder arbeitete, zeigt, dass auch Fassbinder Musik nur an den Stellen einsetzt, wo er sie für unbedingt notwendig hält.

daher, dass bis dato keine Arbeit vorliegt, die sich ausschließlich dem Schaffen von Fassbinders kongenialen Hauskomponisten Peer Raben widmet. Um diese Lücke zu schliessen, soll die vorliegende Arbeit *Peer Raben – Eine Einführung in das filmmusikalische Werk des Fassbinder-Komponisten* einen Anfang machen.

Bedanken möchte ich mich an dieser Stelle bei meinem Doktorvater O. Univ. Prof. Dr. Franz Kerschbaumer für die umsichtige Betreuung und die konstruktiven Beiträge, bei Dr. Andrea Flora Bauer für das kritische Lektorat, bei Kamil Rajec und Oliver Held, die mir wertvolle Diskussionspartner waren, bei Frank Fellermeier, bei dem sich der Nachlass von Peer Raben befindet und der mir das Notenmaterial zur Vergügung stellte und viele Fragen geduldig beantwortete sowie bei Ralf Funk und Georg Frauwallner, die mir bei der Erstellung des Noten-Layouts sowie des Notenkatalogs geholfen haben.

Mein weiterer Dank gilt Dr. Andreas Ledl, Marion Eidenbenz, Gerardo Milsztein und Georg Karger, mit dem mich eine langjährige Freundschaft und filmmusikalische Zusammenarbeit verbindet.

Diese Arbeit ist meinen Eltern und Stefanie Frauwallner gewidmet.

München / Dezember 2011.

1. Einführung

1.1. Zielsetzung

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, anhand Peer Rabens Musiken zu den Filmen Rainer Werner Fassbinders, einen Einblick zu geben, wie ein sensibler und zugleich qualitativ hochwertiger Umgang mit Musik im Film aussehen kann. Ähnlich einem Kaleidoskop werden wichtige Facetten und Aspekte des filmmusikalischen Schaffens von Peer Raben beleuchtet. Die Arbeit erhebt jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit, vielmehr ist sie eine Einführung in die Musik Peer Rabens und liefert damit auch einen Beitrag zur Blütezeit des deutschen Avantgarde-Kinos der Nachkriegszeit, dem *Neuen Deutschen Film*.

Nach den folgenden zwei Unterkapiteln, die sich mit der Begriffsbestimmung von *Musik im Film* und *Filmmusik* sowie deren Wahrnehmung im Film beschäftigen, erfolgt im zweiten Kapitel ein historischer Abriss des *Neuen Deutschen Film*. Anhand der Leitfiguren Alexander Kluge, Werner Schroeter und Rainer Werner Fassbinder werden außerdem exemplarisch unterschiedliche Konzepte im Umgang mit Musik dargelegt. In einem dritten Kapitel werden grundlegende Kenntnisse zur Filmmusikkomposition vermittelt, bevor ein viertes Kapitel einen kurzen Abriss von Rabens Vita gibt. Im Zentrum der Arbeit stehen die Kapitel 5 und 6. Kapitel 5 widmet sich ausführlich den ästhetischen und künstlerischen Theorien Peer Rabens, Kapitel 6 untersucht sieben ausgewählte Filmmusiken.

Die vorliegende Arbeit ist bewusst nicht aufbauend konzipiert. Um einen besseren Einstieg in spätere Kapitel zu erleichtern, gibt es an einigen Stellen inhaltliche Redundanzen. Vervollständigt wird die Arbeit durch einen Anhang (Kapitel 10), der sich aus einem Originaltext von Peer Raben, einem Notenkatalog mit Partiturausschnitten und Abbildungen / Photographien zusammensetzt. Der Arbeit liegen zwei Audio-CDs mit Hörbeispielen bei sowie eine CD-Rom mit der PDF-Datei der Dirigierpartitur des Konzertstücks *Hommage à Peer Raben – Suite für Orchester* (Sechs Filmmusiken von Peer Raben, zusammengestellt und bearbeitet von Florian Moser und Michael Emanuel Bauer), das 2006 auf dem Filmfestival Gent uraufgeführt wurde.

1.2. *Musik im Film* oder *Filmmusik*

Warum *Musik im Film* und nicht *Filmmusik*? Auch wenn sich *Filmmusik* als Terminus mittlerweile allgemein durchgesetzt hat, wird ein falsches Bild einer bestehenden Musikgattung vermittelt. *Filmmusik* bezeichnet weder eine musikalische Gattung, noch einen Kompositionsstil.¹⁷

¹⁷Obwohl streng genommen *Filmmusik* als eigenständige Gattung nicht existent ist und daher nur die Rede von *Musik im Film* sein kann, werden beide Begriffe im Verlauf der Arbeit benutzt. Entscheidend ist dabei jeweils der inhaltliche oder sprachliche Kontext, ob *Filmmusik* oder *Musik im Film* verwendet wird. Auf die kursive Schreibweise wird in folgendem verzichtet.

Musik im Film lässt sich nicht nur auf originär komponierte Musik reduzieren. Vielmehr existieren noch andere *Töne*¹⁸ auf der Tonspur - Sprache und Geräusch -, die Einzug in den Film finden und zu Musik werden, wenn sie bewusst und folgerichtig unter musikdramaturgischen Aspekten in Bezug zu den Bildern gesetzt werden.¹⁹ Einer der ersten, der bereits zu Beginn des Tonfilms „*Tönen*“ und ihrer Wirkung im Film intensiv nachspürte, war der Regisseur René Clair²⁰. Ebenso spielen sie auch in den Filmen von Jacques Tati eine wichtige Rolle. In seinen Filmen kommen Personen durch Geräusche miteinander ins Gespräch, genauso kommt es aber auch vor, dass Geräusche zu Personen werden. (*Les Vacances de Monsieur Hulot, Playtime*²¹)²².

Wie virtuos gerade Jacques Tati im Umgang mit auditiven Elementen ist, beschreibt Michel Chion in seinem Standardwerk *Audio-Vision*.²³ Darin verwendet er den Terminus *submerged Speech*²⁴, also Sprache, die innerhalb der Tonspur untergeht, und nur an inhaltlich wichtigen Stellen Wortfetzen hörbar sind.²⁵ Damit erfährt die Sprache nicht die Dominanz, die ihr üblicherweise im Film zuteil wird:

„>Submerged Speech< Certain scenes are based on the idea of a >sound bath< that conversations alternately dive into and reemerge from.(...) In a crowd scene or in a natural setting – to reveal words and then conceal them; (...). We have seen the use of this procedure in Tati's >Mr. Hulot's Holiday< (Anm.: >Les Vacances de Monsieur Hulot<). A general chattering on the soundtrack in scenes on the beach or in the hotel restaurant occasionally allows a distinct phrase or sentence to poke through and be heard.“²⁶²⁷

¹⁸Von „*Tönen*“ spricht Gilles Deleuze im zweiten Band seiner Abhandlung über das Kino. (Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Frankfurt / Main 1997, S.300) Er unterteilt diese in drei Gruppen: Reden (was hier als Sprache bezeichnet wird), Geräusche und Musik. Für Deleuze bedeutet Musik ausschließlich originär für den Film komponierte Musik, während m.E. auch Sprache und Geräusch zu Musik werden können, wenn sie musikalisch sinnvoll eingesetzt werden.

¹⁹Dieser Ansicht ist auch Norbert Jürgen Schneider. Vgl. Norbert Jürgen Schneider: *Handbuch Filmmusik 1. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*. Band 13 der Reihe *kommunikation audiovisuell*. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München. Hrsg.: Prof. Dr. Karl Friedrich Reimers und Prof. Albert Scharf. München 1990, S.19.

²⁰Der französische Filmregisseur René Clair (1898-1981) wurde vor allem mit seinem experimentellen Kurzfilm *Entr'acte* (1924) berühmt. Clair verwendet darin neue filmische Techniken, wie Zeitlupe und Mehrfachbeleuchtung. Die Musik zu *Entr'acte* komponierte Erik Satie. [http://de.wikipedia.org/wiki/Entr%27acte_\(Film\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Entr%27acte_(Film)) (Gefunden am 17.6.2011).

²¹Jacques Tati (1907-1982) ist ein französischer Autorenfilmer, der geschickt Clown- und Slapsticktechniken à la Charlie Chaplin oder Buster Keaton mit experimentellen filmischen Techniken kombiniert. Zu seinen wichtigsten Filmen gehören u.a. *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953), *Mon Oncle* (1958) und *Playtime* (1967). http://de.wikipedia.org/wiki/Jacques_Tati (Gefunden am 31.5.2011).

²²Deleuze. 1997, S.300.

²³Michel Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York 1994.

²⁴Wörtlich: *Verschüttete Sprache* oder *Überschwemmte Sprache*.

²⁵Chion. 1994, S.181.

²⁶Ebda.

²⁷Anm.: Zwecks einheitlicher Zitierweise beginnen auch die englischsprachigen Zitate mit Anführungszeichen unten (deutschsprachige Zitierweise).

Demnach liegt die Vermutung nahe, dass es ein akustisches Kontinuum gibt, wobei originär komponierte Musik, Sprache und Geräusch oft nahtlos ineinander übergehen, sich überlappen oder bekämpfen und somit eine in sich geschlossene Musik im Film darstellen. Sehr deutlich wird dies beim Anhören der Originaltonspur zu Jean-Luc Godards Film *Nouvelle Vague*²⁸. Dass Godard der Tonspur ganz besondere Aufmerksamkeit zukommen lässt, erwähnt Dörte Schmidt in ihrem Kapitel zu Godards 1983 gedrehtem Film *Prénom Carmen*²⁹. In diesem Zusammenhang geht sie auch auf Godards ausgeprägte Vorliebe für bereits existierende Musik ein, die für ihn einer zum Film originär komponierten Musik qualitativ in Nichts nachsteht.

„Die Behandlung der akustischen Ebene gehört im Werk Jean-Luc Godards zu den besonders virtuos gehandhabten Mittlen filmischer Inszenierung. Klassische Musik spielt dabei von Beginn seiner Arbeit an eine besondere Rolle. Bereits sein erster Film, >Opération Béton< (1954), verwendet Musik von Händel und Bach, der zweite (>Une femme coquette<, 1955) ausschließlich Bach, ab dem dritten Film (>Tous les garçons s'appellent Patrick<, 1957) findet sich immer wieder Beethoven (dort prägt Beethovens >Rondo a Capriccio< op. 129, >Die Wut über den verlorenen Groschen<, den Formverlauf).“³⁰

Bezüglich Musik lassen sich – wie es das Beispiel Godard zeigt – zwei wesentliche Kategorien festmachen. Zum einen gibt es für den Film eigens – originär – komponierte Musik, worunter landläufig Filmmusik im eigentlichen Sinn verstanden wird. Zum anderen gibt es bereits vorhandene Musik, die entweder vom Komponisten oder Regisseur ausgesucht wird, wobei für eine geschmackvolle Auswahl eine gewisse Kenntnis der Musikkultur unumgänglich ist. Alternativ dazu gibt es auch Archivmusik, zumeist einfach strukturierte Musik, die nach bestimmten Stimmungen und Stereotypen gegliedert, auf Tonträgern oder anderen Speichermedien vorliegt und jederzeit verfügbar ist. Ferner gibt es die Unterscheidung, ob Musik im *on* oder im *off* erklingt.³¹ Musik im *on* bezieht sich auf eine Tonquelle, die im Bild dargestellt ist, (*Casablanca*³², *Querelle*) während Musik im *off* dem Fremdtton entspricht, also Musik ist, die nicht auf einer realen, sichtbaren Tonquelle innerhalb der Filmszene beruht.

Die Unterscheidung zwischen originär komponierter Musik und bereits existierender Musik bzw. Archivmusik sowie Musik im *on* und Musik im *off*,

²⁸Vgl. Claire Bartoli: *Das innere Auge*. In: Booklet zu Jean-Luc Godard: *Nouvelle Vague* ECM 1997. Jean-Luc Godard betont explizit, dass es besser sei, die Tonspur seines Films zu verfolgen, ohne die Bilder zu sehen. Bartoli formuliert ihre Eindrücke von *Nouvelle Vague* folgendermaßen: (...) „Aufschlussreiche Klänge: Schritte auf einem Steinboden, auf Treppen, das Schlagen einer Uhr (...) Dinge werden gesagt, aber ich kann sie nicht ganz verstehen. Während des Gehämmers, der Überlagerung all dieser Worte, versuche ich mich auf eine Stimme zu konzentrieren, aber es gelingt mir nicht. (...) Andere Dinge sind zu hören (...) die sich in Schichten überlagern. (...) DIE MUSIK KOMMT UND GEHT ZWISCHEN DEN WÖRTERN.“

²⁹Dörte Schmidt: *Kammermusik ist gefährlich oder: Warum Jean-Luc Godard ein Streichquartett braucht, um einen Bankraub zu inszenieren*. In: *Inszenierung durch Musik. Der Komponist als Regisseur*. Hrsg.: Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer. Kassel 2011, S.237ff.

³⁰Schmidt. 2011, S. 242f.

³¹Schneider. 1990, S.19.

³²Michael Curtiz: *Casablanca* (1942).

bleibt dennoch ungenau: So können sowohl originär komponierte Musik, als auch bereits existierende Musik bzw. Archivmusik im *on* wie im *off* vorkommen. Ebenso lässt die Verwendung von originär komponierter Musik keineswegs Rückschlüsse auf Qualitätsmerkmale zu. Eine musikdramaturgisch subtil ausgearbeitete Collage aus Versatzstücken von bereits existierender Musik bzw. Archivmusik, kann durchaus denselben Stellenwert wie eine qualitativ hochwertig neu komponierte Filmmusik haben.

Letztlich tut es nichts zur Sache, ob originär neu komponierte Musik oder bereits existierende Musik bzw. Archivmusik verwendet wird. Wichtig ist in erster Linie, dass sich Regisseur und Komponist über die Möglichkeiten und Auswirkung von Musik im Klaren sind. Ist dies der Fall, wird die Musik bei verantwortungsvollem Umgang von großer Wirkung und für den Film eine wesentliche Bereicherung sein. Unbedingte Voraussetzung dafür ist die Wahrung ihrer Autonomie, da sie nur dann die „*Wesenhaftigkeit des Films*“³³ erhält. Wie alle Akzidenzien des Films, sollte es Ziel der Musik sein, den Zuschauer nicht ausschließlich „*angenehm*“³⁴ zu unterhalten, sondern ihn vielmehr aktiv am Film teilnehmen zu lassen³⁵, und ihn somit einer konsumierenden und passiven Haltung zu entreißen.³⁶

Besonders aufschlussreich ist Andrej Tarkowskij's Verhältnis zu Musik im Film. Für Tarkowskij ist Musik von so großer Bedeutung, dass er sie als natürlichen und unbedingten Bestandteil der akustischen Welt, ja sogar des ganz alltäglichen Lebens einstuft. Und obwohl Musik in allen Lebensbereichen präsent und scheinbar nicht wegzudenken ist, besteht doch die Möglichkeit, dass Musik in einem subtil konzeptionell gearbeiteten Film keinen Platz mehr hat.³⁷ Tarkowskij geht in seinen Ausführungen sogar soweit, dass der Regisseur, um ein „*filmisches Bild tatsächlich voll und umfassend tönen zu lassen*“³⁸, gar nicht anders kann, als vollständig auf Musik zu verzichten.

„*Streng genommen bilden ja die filmisch und die musikalisch transformierte Welt zwei parallele, miteinander in Konflikt liegende Welten. Eine auf wirklich adäquate Weise organisierte >tönende< Welt ist schon ihrem Wesen nach musikalisch, also eine zutiefst kinematographische Musik.*“³⁹

³³Kiss / Bauer. 2006.

³⁴„*Angenehm*“ ist in diesem Zusammenhang durchaus als Kategorie zu verstehen, wie Immanuel Kant sie in seiner *Kritik der Urteilskraft* definiert.

³⁵Ebda.

³⁶Interessant ist in diesem Zusammenhang Boris Groys' Verständnis von aktiver und passiver Haltung des Zuschauers. Vgl. Boris Groys: *Eine Rechtfertigung der Kontemplation*. In : Ray Kirchmann: *Stanley Kubrick: Das Schweigen der Bilder*. Bochum 2001, S.16. In seinem Vorwort *Eine Rechtfertigung der Kontemplation* zu Kirchmanns Buch, setzt sich Groys mit den Gegensätzen Passivität und Aktivität, bzw. *vita contemplativa* versus *vita activa* in den Filmen Stanley Kubricks auseinander. Groys vertritt die These, dass Kubrick in seinen Filmen den Versuch unternimmt, eben diesen Gegensatz zu überwinden. Kubrick will die kontemplative Haltung des Zuschauers rechtfertigen statt sie zu kritisieren: „*Die aufmerksame Kontemplation als Effekt einer extremen Anstrengung des Lebens, der höchsten Aktivität, des intensivierten Lebensdrangs.*“

³⁷Andrej Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit*. Frankfurt/ M; Berlin 1989, S.166f. Tarkowskij nimmt an dieser Stelle Bezug auf seine beiden Filme *Stalker* (1978/1979) und *Nostalghia* (1983).

³⁸Tarkowskij. 1989, S.166.

³⁹Tarkowskij.1989, S.167.

Erster und vielleicht wichtigster Schritt innerhalb des Kompositionsprozesses einer Filmmusik ist die Musikdramaturgie. Erst auf Basis eines subtil ausgearbeiteten Musikkonzeptes ist es möglich, die Musik richtig anzulegen, ergo die passenden Stellen im Film zu finden, wo es einer Musik bedarf. Eine durchaus überraschende Feststellung kann dabei sein, dass im ganzen Film gar keine Musik vorkommen muss. Denn ist im Film alles bereits gesagt und kann auch die Musik nichts mehr hinzufügen, ist sie nicht von Nöten.

Spricht Ray Kirchmann vom *Schweigen der Bilder* (Ray Kirchmann: *Das Schweigen der Bilder*. Bochum 2001), so schließt das aber keinesfalls die Verwendung von Musik oder anderen, das Medium Film unterstützenden Mitteln, aus.⁴⁰

„Ganz im Gegenteil: Im Rahmen der Filmanalyse wird schnell ersichtlich, wo der Einsatz von Musik noch rechtfertigbar ist. Dabei darf das Verständnis von Musik als autonome Kunstform nicht vergessen werden. Musik bleibt autonom auch im Film!“⁴¹

Ohne filmische Gesamtanalyse – sie beinhaltet alle wichtigen Parameter des Films, u.a. Inhalt, Sprache, Dramaturgie, Form, Kameraführung, Licht und die Spielweise der Schauspieler – unter ästhetischen und handwerklichen Kriterien, wird es dem Komponisten daher unmöglich sein, eine dem Film entsprechende Musik zu schreiben. Dabei kann er durchaus folgende Beobachtung machen: Je subtiler ein Film gearbeitet ist, umso weniger Musik bedarf es.⁴²

Diese Beobachtung, dass nur wenig Musik im Film verwendet wird oder gänzlich darauf verzichtet wird, lässt sich vor allem in den Filmen der Vertreter des *Neuen Deutschen Film*, wie Werner Schroeter und Alexander Kluge und oft auch in den Filmen von Rainer Werner Fassbinder⁴³ machen. Selbiges lässt sich beispielsweise auch in Filmen von Andrej Tarkowskij, Stanley Kubrick, Jean-Luc Godard oder Ingmar Bergman festmachen⁴⁴. Auch deutschsprachige Regisseure der jüngeren Generation – als da wären u.a.: Ulrich Seidl, Christian Petzold, Romuald Karmakar oder Barbara Albert⁴⁵ –, zeichnen sich durch einen bewussten Umgang mit Musik aus.

1.3. Musik im Film und ihre Wahrnehmung

Dass Musik im Film nicht bewusst wahrgenommen werden darf, ist ein weit verbreitetes Dogma, an dem sich viele Regisseure und Komponisten

⁴⁰Kiss / Bauer. 2006.

⁴¹Ebda.

⁴²Ebda.

⁴³Werner Schroeter: *Palermo oder Wolfsburg* (1980), Alexander Kluge, u.a.: *Deutschland im Herbst* (1977), Rainer Werner Fassbinder: *Effi Briest* (1972-1974).

⁴⁴Andrej Tarkowskij: *Stalker*. (1978/1979), Stanley Kubrick: *2001: Odyssee im Weltraum* (1968), Jean-Luc Godard: *Vivre sa vie* (1962), Ingmar Bergman: *Szenen einer Ehe* (1973).

⁴⁵Ulrich Seidl: *Hundstage* (2002), Christian Petzold: *Jerichow* (2008), Romuald Karmakar: *Das Himmler-Projekt* (2000), Barbara Albert: *Böse Zellen* (2003).

festklammern. Theodor W. Adorno und Hanns Eisler zufolge, beruht das Vorurteil auf der Annahme, dass Musik ausschließlich eine dienende Funktion im Film hat.⁴⁶ Da im Film der Fokus ganz klar auf den Schauspieler ausgerichtet ist, werde „alles, was ihn in den Schatten stellen könnte“⁴⁷ – eben auch die Musik -, grundsätzlich als störend empfunden. Adorno und Eisler untermauern ihre These vor allem dadurch, indem sie auf die kaum vorhandenen Regieanweisungen bzgl. Musik im Drehbuch verweisen.⁴⁸

Die Beobachtung, dass Musik als störend empfunden werden kann, ist richtig, dennoch ist sie nicht mit mangelnden Musikanweisungen im Drehbuch zu begründen: Denn Adorno und Eisler lassen außer Acht, dass Drehbücher, als auch Stücktexte im Theater⁴⁹, generell wenig bis keine Regieanweisungen zur Musik enthalten. Im Film lässt sich das darauf zurückführen, dass Musik in die Phase der Postproduktion fällt und das Filmmaterial dann bereits als Rohschnitt vorliegt. Erst dann wird auch das Thema Musik aktuell. Substantiell für den Dreh sind hingegen Vermerke bezüglich Kameraführung, Beleuchtung und Ausstattung, die frühzeitig im Drehbuch vermerkt werden müssen.

Dennoch behalten Adorno und Eisler in ihrer Kritik an der stiefmütterlich behandelten Musik grundsätzlich Recht. So heißt es in *Komposition für den Film*:

„Sie (Anm: Die Musik) wird wie ein Außenseiter geduldet, auf den man irgendwie nicht verzichten kann. Teils spielt ein wirkliches Bedürfnis herein, teils handelt es sich um den fetischistischen Glauben, dass gegebene technische Kapazitäten ausgenutzt werden müssen.“⁵⁰

Sicher gibt es im Film viele Stellen, wo Musik im Vordergrund als störend empfunden wird, da sie von Monolog oder Dialog ablenkt. Dem Medium Sprache muss die volle Aufmerksamkeit geschenkt werden. Es stellt sich daher die Frage, warum Regisseure immer wieder solche Szenen mit Musik unterlegen, obwohl das Augenmerk ganz klar auf der Sprache liegt. Wäre es denn nicht sinnvoller, völlig auf Musik zu verzichten, anstatt sie dann in der Mischung mit dem Lautstärkeregler runterzupegeln. Will der Regisseur an solchen Stellen dennoch Musik bringen – merken Adorno und Eisler lakonisch an -, die „aber nicht bemerkt werden soll, so verfährt man dabei nach dem Kinderreim:

⁴⁶Theodor W. Adorno/ Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. Frankfurt / Main 1976, S. 19.

⁴⁷Ebda.

⁴⁸Ebda. Das ist doch etwas verwunderlich, da Hanns Eisler mit seinen Bühnenmusiken zu *Die Mutter* (nach Maxim Gorki) und *Schweijk im zweiten Weltkrieg* (nach Bertolt Brecht) durchaus Erfahrung im Umgang mit Musik auf der Szene hat.

⁴⁹Im Theater wäre es sogar völlig ungewöhnlich, wenn Anmerkungen zur Musik im Stücktext enthalten wären. Selbst in vielen Stücken von William Shakespeare (z.B. *Hamlet* oder *Twelfth Night*) oder Ödön von Horvath (*Geschichten aus dem Wiener Wald*) können die im Text verlangten Lieder gestrichen oder durch neue ersetzt werden, bzw. an anderen Stellen erscheinen. Es ist verwunderlich, dass Adorno und Eisler damit argumentieren, hat doch vor allem Eisler als langjähriger Theaterkomponist genügend Praxiserfahrung und Einblicke in die Inszenierungsarbeit bekommen.

⁵⁰Adorno / Eisler. 1976, S.19.

>Ich weiß ein schönes Spiel,
Ich mal mir einen Bart
Und halt mir einen Fächer vor,
Dass niemand ihn gewahrt.<⁵¹

Wird nach einem unauffälligen Einsatz von Musik verlangt, so wird sie ihrer eigentlichen Kraft beraubt und auf Banalität reduziert. Musik wird nicht einmal mehr die Qualität einer *Musique d'ameublement*⁵² zuerkannt, sondern wird zur reinen Hintergrundmusik, wie sie in Cafés und Kaufhäusern zu hören ist, degradiert.⁵³ Für Adorno und Eisler gibt es dennoch Möglichkeiten, einen falschen Umgang mit Musik zu verhindern. Ihrer Einschätzung zufolge müsse das musikdramaturgische Konzept möglichst in einem frühen Stadium der Filmproduktion mit den künstlerisch wichtigen Beteiligten erörtert werden. Nur so kann Musik ihre Kraft einbringen, wobei das ästhetisch bedeutendste Kunstmittel wohl darin bestünde, die Handlung zu unterbrechen und sich Raum zur Entfaltung zu verschaffen.⁵⁴

⁵¹Adorno / Eisler, 1976.,S.20.

⁵²Ein Terminus, der auf Erik Satie zurückgeht. *Musique d'ameublement* erzeugt Schwingungen, sie hat kein weiteres Ziel. Sie erfüllt die gleiche Rolle, wie das Licht, die Wärme und der Komfort. *Musique d'ameublement* ist im Gegensatz zur reinen Hintergrundmusik jedoch positiv konnotiert. Der Hintergrundmusik dagegen wirft Satie vor, dass es sich dabei meist um simplifizierte Bearbeitungen klassischer Literatur handelt.

⁵³Adorno/ Eisler. 1976.,S. 20.

⁵⁴Ebda. Adorno / Eisler führen folgendes Beispiel an: „in einem Anti-Nazi-Film, dessen Handlung sich in private psychologische Einzelzüge auflöst, wird die Handlung durch Musik von besonderem Ernst unterbrochen. Ihr Gestus hilft dem Zuhörer, sich auf das Wesentliche des Vorgangs, den allgemeinen Zustand zu besinnen.“

2. Musik im Neuen Deutschen Film

2.1. Der Neue Deutsche Film

Als *Neuer Deutscher Film* wird heute die Bewegung deutscher Filmemacher genannt, die in den 1960er Jahren gegen das schwülstige Ausstattungs- und Unterhaltungskino der 1950er Jahre⁵⁵ opponierte. Der kritische Blick richtete sich dabei nicht nur auf Inhalte und Stoffe, sondern ebenso auf formale Aspekte⁵⁶ des *Papaskino*.⁵⁷

Zunächst *Junger Deutscher Film* genannt, setzte sich Mitte der 1970er Jahre die Bezeichnung *Neuer Deutscher Film* international durch. Neben der französischen *Nouvelle Vague*⁵⁸ fand die deutsche Bewegung – im Ausland als *New German Cinema* bezeichnet – schnell breite Anerkennung. Grundlage des *Neuen Deutschen Films* ist die Protesthaltung und die Autonomie des Mediums Film auf Basis neuer künstlerischer und experimenteller Möglichkeiten, „die abseits von Klischees und ideologischen Verzerrungen der Realität neue Inhalte hatte(n)“.⁵⁹ Hauptmerkmal ist die radikale Subjektivität des Regisseurs, der seine Freiheit im Konzept des Autorenfilms findet, indem er als Drehbuchautor und Regisseur in persona – bisweilen zusätzlich als Produzent, Kameramann und Cutter – als maßgebliche Instanz fungiert. Zentrale inhaltliche Punkte sind persönliche Reflexion und Stellungnahme zu gesellschaftspolitischen Umständen und Entwicklungen, die kompromisslos thematisiert werden. Intellektuell und ästhetisch geprägt vom *Realismus*⁶⁰, als Beschäftigung mit Wirklichkeit, ohne der naturgetreuen Abbildung derselbigen, wie es im *Naturalismus* der Fall ist, entsteht eine neue Sinnlichkeit. Den geeigneten Nährboden für seine Inhalte fand der *Neue Deutsche Film* in den gesellschaftlichen Strömungen der 1960er Jahre.

⁵⁵Wesentlich geprägt war das deutschsprachige Unterhaltungskino der 1950er Jahre vom *Heimatfilm*. Während der *Heimatfilm* im Dritten Reich vor allem für ideologische und nationalsozialistische Propaganda missbraucht worden war, wandelte sich sein Image nun komplett: Heile Welt, ländliche Idylle und – für die Operette typisch – komödiantische Liebesverwirrungen bildeten die Inhalte. Bekannt sind vor allem die *Sissi* Filme mit Romy Schneider in der Hauptrolle, die in farbenfrohen Bildern die Zeit der österreichischen „k und k“ Monarchie auferstehen lässt. Als Klassiker gilt auch *Grün ist die Heide* (1951) von Hans Deppe. Neben dem *Heimatfilm* entwickelte sich in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren der deutsche Krimi- und Westernfilm. Populär wurden vor allem die *Edgar - Wallace* - und *Karl – May* - Verfilmungen. Vgl. John Sandford: *The New German Cinema*. London 1980.

⁵⁶Caryl Flinn: (...) „attention to style, decor, post-production work, special effects – and music“ (...). In: Caryl Flinn: *The New German Cinema. Music, History, and the Matter of Style*. Berkeley, Los Angeles, London 2004, S.6.

⁵⁷Ebda. Vgl. die weiteren Ausführungen zu *Papaskino* in: Flinn. 2004, S.279f.

⁵⁸*Nouvelle Vague* ist eine Avantgardebewegung im französischen Film seit 1957, die entscheidend Einfluss auf die Entwicklung des *Neuen Deutschen Film* hatte. Zu den wichtigsten Protagonisten zählen die Regisseure Jean-Luc Godard, Alain Resnais und François Truffaut.

⁵⁹Schneider. 1990, S.25.

⁶⁰Diese Definition von *Realismus* geht auf ein Gespräch mit Peer Raben im August 2005 zurück. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. nicht dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

„Verstehbar ist der >Neue Deutsche Film< nur im Kontext jener international einsetzenden Protestbewegungen und Gegenkulturen der 60er Jahre, die weltweit >Jugend< als politische Größe durchsetzte (...), in der Entwicklung von Teilkulturen (Gammler, Hippies), von außerparlamentarischen Oppositionen, Studentenbewegungen, sexueller Befreiungsbewegung (...).“⁶¹

Ebenso wichtig war auch die Aufarbeitung der Gräuel des Zweiten Weltkrieges. Wo der deutsche *Heimattfilm* die Augen verschliesst und über das Vergangene einfach hinweg sieht, sucht der *Neue Deutsche Film* die Auseinandersetzung auf theoretischer und künstlerischer Ebene.

„During its heyday, the >New German Cinema< intersected with a variety of theoretical contexts and frameworks – most notably, the notion of mourning work. Indeed, >Trauerarbeit< became the veritable latchkey with which to unlock German cultural production, both inside and outside of Germany. Although German culture had been associated with the concept of >Trauerarbeit< prior to the Shoah (...), it was the twelve years of Nazism that provided the kernel for its extensive postwar mourning work. And as the country's first postwar film movement, the >New German Cinema< has been indelibly marked by filmmakers and commentators alike with themes of loss, guilt, paralysis, and grief.“⁶²

Öffentlich wahrgenommen wurde der *Neue Deutsche Film* erstmals im *Oberhausener Manifest*, das am 28. Februar 1962 von 26 deutschsprachigen Filmemachern⁶³ unterzeichnet und verkündet wurde:

„Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden. Dadurch hat der neue Film die Chance lebendig zu werden. Deutsche Kurzfilme von jungen Autoren, Regisseuren und Produzenten erhielten in den letzten Jahren eine große Zahl von Preisen auf internationalen Festivals und fanden Anerkennung der internationalen Kritik. Diese Arbeiten und ihre Erfolge zeigen, dass die Zukunft des deutschen Films bei denen liegt, die bewiesen haben, dass sie eine neue Sprache des Films sprechen. Wie in anderen Ländern, so ist auch in Deutschland der Kurzfilm Schule und Experimentierfeld des Spielfilms geworden. Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen. Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den branchenüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch kommerzielle Interessengruppen. Wir haben von der Produktion des neuen deutschen Films konkrete geistige, formale und wirtschaftliche Vorstellungen. Wir sind

⁶¹Schneider. 1990, S.25.

⁶²Flinn. 2004, S.9.

⁶³Unterzeichner des *Oberhausener Manifests*: Bodo Blüthner, Boris von Borresholm, Christian Doermer, Bernhard Dörries, Heinz Furchner, Rob Houwer, Ferdinand Khittl, Alexander Kluge, Pitt Koch, Walter Krüttner, Dieter Lemmel, Hans Loeper, Ronald Martini, Hansjürgen Pohland, Raimond Ruehl, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Detten Schleiermacher, Fritz Schwennicke, Haro Senft, Franz-Josef Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Wolfgang Urchs, Herbert Vesely, Wolf Wirth.

*gemeinsam bereit, wirtschaftliche Risiken zu tragen. Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.*⁶⁴

Neben gesellschaftlichen Themen werden auch neue Stoffe kinofähig: Der die 1950er Jahre prägende deutsche *Heimattfilm* wandelt sich zur sozialkritischen Milieustudie, gesellschaftliche Außenseiter und Randfiguren⁶⁵ wecken vermehrt das Interesse der Filmemacher. Ebenso widmet sich der *Neue Deutsche Film* verstärkt der Umsetzung literarischer Vorlagen und zeigt, dass Unterhaltung nicht eindimensional und oberflächlich sein muss, und dass durchaus komplexe, gesellschaftskritische Inhalte vom Publikum rezipiert werden können.⁶⁶

Wie im *Oberhausener Manifest* propagiert, gewinnen Kurzfilm, Experimentalfilm und Dokumentarfilm zunehmend an Bedeutung. Vor allem ersterer erweist sich für die jungen deutschen Filmemacher als ideale Spielwiese, um sich in Handwerk, Kreativität und künstlerisch-ästhetischem Denken zu schulen. Eine neue Art von Film etabliert sich durch den künstlerisch fließenden Übergang zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm. In einer betont subjektiven Erzählweise, die alle Bereiche des Films erfasst, lässt der Filmemacher einen neuen realistischen Film entstehen, der nicht mehr zwischen „*Tatsachen und Wünsche(n)*“⁶⁷ unterscheidet.

Alexander Kluge: „*Im menschlichen Kopf sind Tatsachen immer ungetrennt. Der Wunsch ist gewissermaßen die Form, in der die Tatsachen aufgenommen werden. (Erst in den Massenmedien, der Verwaltung für Wünsche und Tatsachen, entstehen getrennte Überbauten für das Bedürfnis nach Tatsachen und den Ausdruck der Wünsche: Hauptabteilung Fernsehspiel und Film, Abteilung Dokumentation)*.“⁶⁸

Wie schnell das *Oberhausener Manifest* und somit auch der *Neue Deutsche Film* Anklang fanden, zeigt sich in der Einrichtung wichtiger Institutionen. So wurde bereits im Oktober 1962 in Ulm das *Institut für Filmgestaltung* gegründet und 1964 der Grundstein für das *Kuratorium Junger Deutscher Film e.V.*⁶⁹ gelegt. 1966 hatte der *Neue Deutsche Film* international seinen Durchbruch mit Alexander Kluges Spielfilm *Abschied von gestern*, der auf der Biennale in Venedig mit dem Silbernen Löwen ausgezeichnet wurde. Es folgten weitere Preise auf den Filmfestivals in Cannes und Berlin für *Es* von Ulrich Schamoni,

⁶⁴<http://www.deutsches-filmhaus.de>: Rosemarie Kuheim, Copyright 2001. Deutsches Filmhaus. (Geändert am 14. April 2004).

⁶⁵Thematisiert werden vor allem Homosexualität, Prostitution, Kriminalität und die gesellschaftliche Situation der Gastarbeiter.

⁶⁶Als Vorlage dienen literarische Stoffe von Autoren wie Robert Musil, Thomas Mann, Franz Kafka, Günther Grass, Jean Genet, Alfred Döblin oder Heinrich Böll.

⁶⁷Klaus Eder/ Alexander Kluge: *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. Stichwort: Bestandsaufnahme*. München 1980, S.96.

⁶⁸Ebda.

⁶⁹Diesbezüglich widersprechen sich Schneider und Sandford. Schneider gibt als Gründungsjahr für das *Kuratorium Junger Deutscher Film e.V.* 1964 an, während Sandford als Gründungsjahr 1965 nennt. Schneider. 1990, S.26 bzw. Sandford. 1980, S.13.

Der junge Törless von Volker Schlöndorff (Musik: Hans Werner Henze) und *Nicht versöhnt* von Jean-Marie Straub.⁷⁰

2.2. Musikkonzepte in den Filmen von Alexander Kluge und Werner Schroeter

Anhand zweier, den *Neuen Deutschen Film* maßgeblich prägenden Regisseuren: Alexander Kluge⁷¹ und Werner Schroeter⁷², sollen in diesem Unterkapitel exemplarisch unterschiedliche Musikkonzepte betrachtet werden.

Alexander Kluge (*1932)

Kluge steht mit seiner Montage- und Collagearbeit in der Tradition der russischen Filmavantgarde der 1920 Jahre um Sergej Eisenstein (1898-1948) und Lew Kuleschow (1899-1970), die mit ihren Filmen *Bronenossez Potjomkin*⁷³ (1925) bzw. *Po sakonu*⁷⁴ (1926) Filmgeschichte schrieben. Eisensteins und Kuleschows Arbeit zeichnet sich durch hart aneinander geschnittene Filmszenen aus, die in ihrem Gesamtablauf inhaltliche Assoziationen und Gefühlsstimmungen beim Zuschauer hervorrufen. Mit seinen Filmen erntet Kluge jedoch nicht nur Beifall, bei vielen Regisseuren stößt er mit seiner nicht-narrativen und nicht-linear verlaufenden Erzählweise auf Unverständnis, vielleicht „auch aus dem schlechten Gewissen diesen Filmen gegenüber“⁷⁵, da sie mit ihrer Qualität doch eindeutig Stellung beziehen und sich gegen das kommerzielle Kino aussprechen. Unter den deutschen Autorenfilmern ist Kluge der einzige, der die Vorteile einer Arbeit im Kollektiv nutzt und sich darin bewusst ist, dass das Ergebnis einer erfolgreichen Zusammenarbeit mehr ist, als die Summe ihrer Einzelteile.⁷⁶ Anhand seines Films *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (1973) gibt er einen Einblick in seine Arbeitstechnik:

⁷⁰Sandford. 1980, S.13.

⁷¹Alexander Kluge (*1932) ist eine prägende Figur des *Neuen Deutschen Film*. Neben seiner Arbeit als Regisseur, trug er wesentlich zur filmtheoretischen Rezeption und Aufarbeitung des *Neuen Deutschen Film* bei. Zu seinen wichtigsten Filmen neben *Deutschland im Herbst* zählen u.a. *Abschied von gestern* (1966) und *Die Macht der Gefühle* (1983). 2009 wurde Kluge mit dem *Adorno-Preis* ausgezeichnet.

⁷²Werner Schroeter (1945-2010) arbeitete nicht nur als Filmregisseur, sondern auch als Opernregisseur. Als Filmregisseur gehört er, neben Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Alexander Kluge, Wim Wenders u.a. zu den wichtigsten Protagonisten im deutschen Kino der Nachkriegszeit. Maßgeblich sind seine Filme *Neapolitanische Geschwister* (1978) und *Tag der Idioten* (1982). Die Musik zu *Tag der Idioten* schrieb Peer Raben. Werner Schroeter spielte Werner Schroeter – ergo sich selbst - in Fassbinders *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1970). Vgl. Michael Töteberg: *Rainer Werner Fassbinder*. Reinbek bei Hamburg 2002, S.8.

⁷³Deutscher Titel: *Panzerkreuzer Potemkin*.

⁷⁴Deutscher Titel: *Nach dem Gesetz*.

⁷⁵Schneider. 1990, S.201.

⁷⁶Schneider. 1990, S.201f.

„Man muss nur eins klar sehen: der Film wird nicht von mir gemacht, >Gelegenheitsarbeit< ist eine Zusammenarbeit zwischen meinem Schwager, meiner Schwester, mir, Mauch (Anm.: Thomas Mauch⁷⁷), und der Beate Mainka⁷⁸. Die Beate Mainka hat auf diesen Film genauso viel Einfluss wie ich. Ich bin sozusagen als Politikkommissar verantwortlich für die Situation. Ich muss die Situation kontrollieren, da bin ich voll verantwortlich. Für keine Einzelheit der Situation bin ich verantwortlich. Ich bin für die Authentizität der Situation verantwortlich, dass zum Beispiel die Darsteller ein Verhältnis zu ihrer Rolle, zur Situation haben, die Situation wiederum und die Darsteller ein Verhältnis zu dem, was außerhalb des Films als gesellschaftliche Wirklichkeit existiert.“⁷⁹

Signifikant für Kluge ist, dass er bis auf wenige Ausnahmen, in seinen Filmen vor allem auf bereits existierende Musik zurückgreift und diese gekonnt einsetzt. Dass er zudem ausgebildeter Kirchenmusiker ist, kommt ihm bei seiner Kenntnis in klassischer Literatur durchaus zugute. Schneider unterscheidet in Kluges Dokumentarfilmen – die ohne Zweifel „einen Schwerpunkt seines filmischen Schaffens einnehmen – zwischen vier Kategorien (Formen), denen jeweils auch ein eigenes Musikkonzept zugrunde liegt:

- a) „Pure⁸⁰“ dokumentarische Filmformen
- b) Musikalisch-poetische Filmformen
- c) Dialogformen
- d) Kommentarformen⁸¹

Während die „pur“ dokumentarischen Filmformen meistens ganz ohne Musik sind, sorgen die *musikalisch-poetischen Filmformen* mit einer längeren Musikstrecke, auf die „*Bilder unterschiedlicher Provenienz*“⁸² geschnitten sind, für Kohärenz. Dabei kann die Intention Kluges darin bestehen, zugleich einen musikalisch-auditiven Kommentar zum Visuellen zu geben (*Kommentarfilm*). Schneider verweist diesbezüglich auf eine Exekutionsszene im Film *Die Patriotin* (1979):

„Den Originalsprecher und die Originalbilder einer Wochenschau von 1945 hat Kluge mit einer großen Symphonik unterlegt, die wie in einem Actionfilm die einzelnen Schüsse und das Sterben der hingerichteten Soldaten und Jugendlichen untermalen, - eine seltsame Vermischung von Hollywood-Theatralik und Dokumentarfilm.“⁸³

Kluge sieht in der Musik ein künstlerisches Mittel, innerhalb des Montageprinzips eine differenzierte Mehrschichtigkeit zu erzeugen:

⁷⁷Thomas Mauch (*1937) arbeitete als Kameramann nicht nur für Alexander Kluge, sondern auch für Werner Herzog. Für Herzogs Film *Aguirre, der Zorn Gottes* wurde Mauch 1973 mit dem Bundesfilmpreis ausgezeichnet.

⁷⁸Beate Mainka-Jellinghaus (*1936) ist Kluges langjährige Cutterin.

⁷⁹Schneider. 1990, S.202. Zit. in: *Filmkritik* 1976, Heft 12.

⁸⁰Mit „pur“ ist der Dokumentarfilm in seiner ursprünglichen Form gemeint: Dokumentarisches, das ausschließlich aus abgefilmten Monologen / Dialogen besteht.

⁸¹Schneider. 1990, S.202.

⁸²Ebda.

⁸³Ebda.

„Die Einführung des Tones erlaubt polyphone Wirkungen, die vorher nur durch ein Nacheinander angedeutet werden konnten. François Truffaut hat in seinen Filmen adjektivische Wortwirkungen zum Bild verwendet; es gibt zahlreiche Filme, die mehrere Tonebenen verwenden und damit eine epische Mehrschichtigkeit erreichen.“⁸⁴

Wenn Kluge von „polyphonen Wirkungen“ spricht, dann bezieht er sich vor allem auf Arnold Schönberg.

„Meine ganzen Kategorien, die ich hab` auf dem Gebiet des Films, die kommen aus der Wiener Schule, was anderes hab`ich nicht studiert.“⁸⁵

Kluges Musikästhetik bzgl. der Verwendung bereits existierender Musik unterscheidet sich auch in puncto Perfektion maßgeblich von der Ästhetik anderer Regisseure, u.a. auch der von Fassbinder. Meist ist Kluge auf der Suche nach nicht perfekten Musiken: nach alten historischen Aufnahmen von Operaufführungen, nach dilettantisch mitgeschnittenen Konzertaufnahmen, oder nach von Amateurbands eingespielten Songs oder Schlagern. Musik ist für Kluge nur poetisch, wenn deutlich Gebrauchsspuren und Abnutzungserscheinungen hörbar sind.⁸⁶

„Braucht Kluge Musik, die aus zweiter Hand nicht zu haben ist, bleibt ihm nichts übrig, als sie zu verfremden, in unerwarteter Gestalt vorzuführen oder – allerdings selten – die kleinen Schäden selber anzubringen. Musik von Verdi kann man dann auf dem Harmonium hören; Anfänger singen Opernarien, und der Korrepetitor spielt dazu Klavier.“⁸⁷

Werner Schroeter (1945-2010)

Völlig anders geht Werner Schroeter mit Musik um. So schreibt Urs Jenny in der *Filmkritik* 1971, Heft 9:

„Werner Schroeters Filme bilden Wirklichkeit nicht nach, sondern vor. Sie träumen. Ihre Sache ist die Sehnsucht; das heißt, sie machen sich Sehnsucht ihrer Figuren zu Eigen: Sehnsucht nach Kunst, wobei Kunst für sie nicht Produktivität ist, vielmehr eine Existenzweise, ein reineres Sein, pathetisch sakrale Selbstinszenierung, Selbstverherrlichung in Ritus, Tanz, Gesang; Kunstdarbietung als Gottesdienst. Vorgegeben ist stets die Musik, sie bezeichnet den Zustand völligen Kunst-Seins, auf den alle Sehnsüchte und alle Anstrengungen gerichtet sind.“⁸⁸

⁸⁴Schneider. 1990, S.202f. Zit. in: Klaus Eder / Alexander Kluge: *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. Stichwort: Bestandsaufnahme*. München 1980, S.11f.

⁸⁵Schneider. 1990, S.203. Zit. in: *Filmkritik* 1976, Heft 12.

⁸⁶Ulrich Gregor: *Alexander Kluge*. In: *Herzog/ Kluge/ Straub*. Reihe Film 9. Hrsg.: Peter W. Jansen und Wolfram Schütte in Zusammenarbeit mit der *Stiftung Deutsche Kinemathek*. München und Wien 1976, S.54.

⁸⁷Gregor. 1976, S.54.

⁸⁸Schneider. 1990, S.230. Zit. in: *Filmkritik* 1971, Heft 9.

In dieser Passage wird sehr deutlich, worin der Unterschied zwischen Alexander Kluge und Werner Schroeter liegt: Während Kluge der Realist ist, kommt Schroeter von der Kunst; mit den Topoi *Sehnsucht* und *Traum* bzw. *Ritus* und *Tanz*, fühlt er sich eher der Romantik bzw. einer surrealen Archaik verpflichtet. Um mit Nietzsche, wie er es in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*⁸⁹ kategorisiert - zu sprechen: Vertritt Kluge das *Apollinische*⁹⁰, so vertritt Schroeter das *Dionysische*⁹¹. Schroeter, der in seinen Filmen oft Randfiguren der Gesellschaft wie z.B. Homosexuelle, Gastarbeiter mit Migrationshintergrund, Alkoholiker und gescheiterte Existenzen zeigt, setzt Musik vor allem als Kontrapunkt ein. Je größer das im Bild vorgeführte Scheitern der Figuren ist, desto größer und bisweilen sogar großsymphonisch ist die Musik. Damit erreicht Schroeter eine Dialektik, die es schafft, den Zuschauer tief zu berühren.⁹²

„*Der schwächliche Nicola Zarbo in >Palermo oder Wolfsburg<*⁹³“ erhält Bergs *überdimensionales Violinkonzert*, die *einfache Frau in >Neapolitanische Geschwister<*⁹⁴“ erhält Donizettis *>Wahnsinns“-Arie<*⁹⁵ (Anm.: *>Lucia di Lammermoor<*) mit der Stimme von Maria Callas, wenn ihre Tochter stirbt, - und nie empfindet man in Schroeters Filmen solche Zuordnungen als falsch.“⁹⁶

Die Grundlage dieser Dialektik von Bild und Ton ist bereits in seinen experimentellen Filmen aus der Frühzeit seines Schaffens zu finden. So kann der Film *Neurasia*⁹⁷ nicht mehr als Film im traditionellen Sinn verstanden werden, vielmehr ist er bzgl. seiner Anlage bereits im Grenzbereich von Film und Bildender Kunst anzusiedeln. Schroeter beschäftigt sich in *Neurasia* intensiv mit dem Faktor Zeit und wie sich dieser auf inhaltliche Zusammenhänge sowie den Rezipienten auswirkt. Dazu arbeitet er mit einer Doppelprojektion und mit dem *Split-Screen*⁹⁸ – Verfahren, indem er auf die Bildfläche denselben Film einmal in Farbe und parallel dazu in Schwarzweiß – zusätzlich noch um 30 Sekunden nach vorne verschoben – projiziert. Zugleich lotet Schroeter in *Neurasia* auch das Verhältnis von Sprache und Musik aus, indem er die Möglichkeiten des Melodrams untersucht.⁹⁹ Frieda Grafe schreibt dazu:

„*>Neurasia< ist ein Stummfilm mit Musik. Die Weisen fügen sich zu den Bildern wie früher, als der Pianist noch im Saal saß. Manchmal hat man die Illusion von Synchronie, bis die Musik abbricht und Carla weiter den Mund stumm aufreißt. Man erkennt genau: mal singt sie stumm, mal spricht sie stumm. Man versteht*

⁸⁹Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig 1940

⁹⁰Nietzsche. 1940, S.115.

⁹¹Nietzsche. 1940, S.117.

⁹²Schneider. 1990, S.230.

⁹³*Palermo oder Wolfsburg* (1980).

⁹⁴*Neapolitanische Geschwister* (1978).

⁹⁵*Lucia di Lammermoor*, 3. Akt: *Il dolce suono*.

⁹⁶Schneider. 1990, S.230.

⁹⁷*Neurasia* (1969).

⁹⁸Im *Split-Screen*-Verfahren wird das Bild in zwei oder mehr Bildreiche aufgeteilt. Dadurch besteht die Möglichkeit, zwei oder mehr Filme parallel abzuspielen.
http://de.wikipedia.org/wiki/Split_Screen (Gefunden am 17.3.2011).

⁹⁹Schneider. 1990, S.231.

sie. In der gehobenen Sphäre, in der der Film sich bewegt, macht man keine Worte. Idol, Anbetung, Star, Mythos, Ekstase. Es geht nur noch um letzten Sinn, um höchste Bedeutung. Des Körpers der Sprache hat man sich längst erledigt. Die gehobene Sprache ist eine, die sich selbst nicht mehr nötig hat. Die auf den Hund gekommene, die gehobene Sprache ist so allgemein wie nur möglich: unbekanntes Ziel, priesterlicher Dienst, größte Innigkeit.“¹⁰⁰

Überhaupt spielt das Verhältnis von Sprache und Musik in Schroeters Arbeit eine ebenso wichtige Rolle, wie das Verhältnis von Bild und Ton. Wesentliche Erfahrungen, wie Sprache und Musik miteinander funktionieren, macht er vor allem in seinen Theater- und Operninszenierungen. Besonders aufschlussreich sind diesbezüglich die Gespräche von Werner Schroeter mit Sabina Dhein.¹⁰¹ In folgendem einige Auszüge aus diesen Gesprächen:

Dhein: „In deinen (Anm.: Werner Schroeter) Sprechtheater-Aufführungen spielt die Musik eine wichtige Rolle. Nehmen wir zum Beispiel das Ende deiner >Medea<-Inszenierung¹⁰², wo die Musik die Sprache übertönt, sie zerstört(...).

Schroeter: Nein, sie zerstört sie nicht! Es geht mir um den Inhalt des Textes von Jahn¹⁰³. Wenn ich von jemandem etwas inszeniere, der von einer solchen in sich gedrehten Gewalttätigkeit ist wie dieser Autor, dann kann ich diese übersetzen mittels eines anderen Gewalttäters, nämlich Beethoven in der >Missa Solemnis<, und die Szene wird einfach schöner und wahrer. Die Musik kann auch ein anderes Netz stricken, so dass die Fallen größer werden auf der Bühne, dann ist sie aber ein Kontrapunkt. Im Film habe ich sie nach dem männlichen Prinzip verwendet, eben als Kontradiktion, oder aber ich habe die Musik übernehmen lassen, nach dem Motto der Callas (Anm.: Maria Callas): >dove finiscono le parole incomminca la musica come la scritto il vostro grande poeta E.T.A. Hoffmann<.¹⁰⁴

Dhein: Was unterscheidet Sprechtheater- von Opernarbeit?

Schroeter: In der Oper muss jemand objektiv etwas können, nämlich seine Partie. Es sind keine Veränderungen möglich in Rhythmus oder Tonhöhe, das heißt, der Sänger fußt auf einem viel festeren Gerüst als der Schauspieler. Denn bei allem Respekt vor dem Dichter lässt sich je nach Eigenart des Schauspielers das Ganze neu schaffen. Diese Freiheit hat der Sänger nicht.

¹⁰⁰Schneider. 1990, S.231. Zit. in: *Filmkritik* 1970, Heft 3.

¹⁰¹Sabina Dhein (*1960) studierte Theaterwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Philosophie in Berlin und Erlangen. Von 1986-1996 arbeitete sie als Dramaturgin am Düsseldorfer Schauspielhaus, wo sie u.a. auch mit Werner Schroeter arbeitete. 2002 bis Ende der Spielzeit 2008/2009 war sie Intendantin am Theater Erlangen. Zur Spielzeit 2009/2010 wechselte sie als Künstlerische Betriebsdirektorin an das Thalia Theater Hamburg. <http://www.thalia-theater.de/ensemble/mitarbeiter/details/kuenstler/152/> (Gefunden am 17.3.2011).

¹⁰²Schroeter inszeniert Hans Henny Jahnns *Medea* 1989 am Düsseldorfer Schauspielhaus.

¹⁰³Hans Henny Jahn (1894-1959) ist ein umstrittener deutscher Dramatiker, der vor allem mit seinen Stücken *Medea* (1926) und *Armut, Reichtum, Mensch und Tier* (1933) Aufsehen erregte. Jahn machte sich auch als Orgelbauer einen Namen.

¹⁰⁴Übersetzt: „Wo die Worte aufhören, da beginnt die Musik, wie euer große Dichter E.T.A. Hoffmann geschrieben hat.“

Das ist oft vorteilhaft, weil sich auf dieser sicheren Grundlage trotzdem viel Freiheit schaffen lässt.¹⁰⁵

Schroeters Verwurzelung in der Oper und die daraus resultierenden Musikkonzepte, die immer zu einem gewissen Teil auch in seinen Filmen spürbar sind, werden am offensichtlichsten in seinen Filmen *Salome* (1971) und *Eika Katappa* (1969). In ersterem collagiert Schroeter Oscar Wildes Texte – bisweilen sogar ins Hebräische übersetzt – mit starken, an Operninszenierungen erinnernden Bildern, die er mit unterschiedlichsten Musiken – von Caterina-Valente-Schlagern bis hin zu Musik von Richard Strauss und Richard Wagner – konfrontiert. Schneider stellt fest:¹⁰⁶

„Das Modell Oper (später ist es eher die italienische Verismo-Oper mit ihren Stationen) verhalf Werner Schroeter zu einem großen Fluss der Filmbilder und löste seine bisherigen Zusammenstellungen von einzelnen, in sich phantasievoll geschlossenen Tableaux ab.“¹⁰⁷

Nicht anders ist das Verfahren in *Eika Katappa*. Der Film gliedert sich in acht Teile, die von einer durchgängigen, aus verschiedensten Musiken montierten Tonspur zusammengehalten wird.¹⁰⁸ In seiner formalen Anlage – die Gliederung in mehrere Formteile und einer darunter liegenden Toncollage – weist *Eika Katappa* durchaus Parallelen zum *Epilog* aus Fassbinders *Berlin Alexanderplatz. Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf* von Alfred Döblin auf. Die Anzahl der verwendeten Zitate in *Eika Katappa* ist dabei ähnlich groß:

„Verdi, Penderecki, Beethoven, Spontini, Johann Strauß, Bellini, Mozart, Thomas¹⁰⁹, Puccini, Richard Strauss, Conchita Supervia¹¹⁰, der Tango aus der deutschen Fassung von Bunuels >Le chien andalou<, das >Gasthaus an der Themse< (gesungen von Elisabeth Flickenschildt¹¹¹) und Caterina-Valente-Schlager.“¹¹²

¹⁰⁵Sabina Dhein: *Werner Schroeter. Regie im Theater*. Frankfurt / Main 1991, S.45f.

¹⁰⁶Schneider. 1990, S.232.

¹⁰⁷Ebda.

¹⁰⁸Ebda.

¹⁰⁹Vermutlich meint Schneider nicht den Komponisten und Chorleiter Kurt Thomas (1904-1973), sondern den deutschen Filmkomponisten Peter Thomas (*1925), der vor allem mit der Musik zu *Raumpatrouille Orion* (1966) und seinen Filmmusiken zu den Edgar-Wallace-Krimis bekannt wurde. [http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Thomas_\(Komponist\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Thomas_(Komponist)) (Gefunden am 18.3.2011).

¹¹⁰Conchita Supervia (1895-1936) ist eine spanische Mezzosopranistin. http://en.wikipedia.org/wiki/Conchita_Superv%C3%ADa (Gefunden am 18.3.2011).

¹¹¹Die Schauspielerin Elisabeth Flickenschildt (1905-1977) hatte ihre größten Erfolge im Dritten Reich. http://de.wikipedia.org/wiki/Elisabeth_Flickenschildt (Gefunden am 18.3.2011).

¹¹²Schneider. 1990, S.232.

2.3. Musikkonzepte in den Filmen von Rainer Werner Fassbinder

Im Unterschied zu Alexander Kluge und Werner Schroeter, hat Rainer Werner Fassbinder kein allgemeingültiges Musikkonzept in seinen Filmen. Was vielleicht auf den ersten Blick als Manko erscheint, wenn ein Regisseur nicht zu wissen glaubt, wie und wo Musik in seinem Film funktioniert, erweist sich bei genauerem Hinsehen als Glücksfall, insbesondere für die Zusammenarbeit von Fassbinder und Raben: Nur, indem Raben völlig freie Hand hat, gelingt es ihm einen eigenen Personalstil zu entwickeln und dem Film musikalisch das hinzuzufügen, was Bild und Wort nicht zu erzählen vermögen.

„I was then allowed to commence my own musical story. It did not necessarily coincide with that of Fassbinder. On the contrary, in my score, my viewpoint was often completely opposite to that of the director.“¹¹³

Vielmehr noch kann die künstlerische Freiheit, die Fassbinder Raben zugesteht, bisweilen sogar zur direkten Einflussnahme auf den Film führen:

Herbert Gehr: *„Fallen Ihnen Beispiele dafür ein, dass Fassbinder durch Ihre Musik einen anderen Blick auf seine Bilder oder Figuren bekommen hat?“*

Peer Raben: *Er hat zum Beispiel die Gegenfigur zu Franz Biberkopf, den Reinhold, etwas anders gesehen, nachdem er die Musik gehört hatte, die ich zur Charakterisierung dieser Figur geschrieben hatte (Anm.: Raben spricht hier vom Film *Berlin Alexanderplatz*, 1979/1980). Das war eine Musik, die etwas Sakrales an sich hatte. Da kam er erst auf die Idee, dass der Reinhold einen religiösen Klaps hat.“¹¹⁴*

Auch Rabens Musik zu den Filmen Fassbinders lässt sich nicht auf ein bestimmtes Konzept reduzieren. Jede seiner Filmmusiken bringt ihr eigenes Musikkonzept mit sich. Das resultiert nicht zuletzt daraus, dass Fassbinders Filme nicht einem einzigen Genre zuzuordnen sind.¹¹⁵ Die Musik in den Filmen Fassbinders reicht dabei von ganz wenig bis ganz viel Musik: So gibt es im Melodram *Händler der vier Jahreszeiten* nur sechs Musikeinsätze, wobei der erste nach einer Stunde erklingt, während in *Die dritte Generation* der ganze Film mit Musik unterlegt ist, wobei es fast immer mehr Schichten gibt, die miteinander collagiert werden. Norbert Jürgen Schneider sieht dennoch eine gewisse Gemeinsamkeit der Musikkonzepte:

„(...) in der Sprunghaftigkeit, in dem krampfhaften Suchen nach einem Glück, in dem emotionalen Sich-Verausgaben. Das Verausgaben geschieht in beide Richtungen: eruptives Verbreiten ungelenkter Gefühle gehört ebenso dazu wie das missmutige und trotziges Sich-Verschweigen.“¹¹⁶

¹¹³Raf Butstraen: *Peer Raben*. In: *Moving Music – Conversations with renowned film composers*. Hrsg.: Flanders International Film Festival and Lannoo Publishers. Tiel 2003, S.67 (Ins Englische übersetzt von Gregory Ball).

¹¹⁴Gehr. 1995, S.74.

¹¹⁵Wobei bei Fassbinder der Begriff Genre eher als Genre-Allusion aufgefasst werden muss. Selbiges gilt auch für Rabens Musik, weshalb in den Analysen in Kapitel 6 auf eine genrespezifische Kategorisierung verzichtet wird.

¹¹⁶Schneider. 1990, S.186.

Nur was die Auswahl von bereits existierender Musik betrifft, ist sich Fassbinder seiner Sache bewusst. Aufgrund seiner – im Gegensatz zu Kluge und Schroeter – nicht umfassenden musikalischen Repertoirekenntnis, beschränkt sich sein musikalisches Wissen vorrangig auf Schlager¹¹⁷, Songs und wenige klassische Stücke, die in vielen seiner Filme wiederkehren. Zu den am häufigsten verwendeten Schlagern und Songs gehören u.a.:

Capri Fischer in *Acht Stunden sind kein Tag* (1972), *Die Ehe der Maria Braun* (1978), *Lola* (1981); **Diverse Songs von Elvis Presley** in *Rio das Mortes* (1970), *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1970), *Acht Stunden sind kein Tag* (1972), *Welt am Draht* (1973), *Faustrecht der Freiheit* (1974), *Berlin Alexanderplatz* (1979/1980), *Lola* (1981); **Diverse Songs von Leonard Cohen** in *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1970), *Wie ein Vogel auf dem Draht* (1974), *Faustrecht der Freiheit* (1974), *Angst vor der Angst* (1975), *Berlin Alexanderplatz* (1979/1980); **Diverse Volkslieder**¹¹⁸ in *Welt am Draht* (1973), *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978), *Berlin Alexanderplatz* (1979/1980), *Lili Marleen* (1980), *Lola* (1981), *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (1981).

Zu den am häufigsten verwendeten Stücken bzw. Stückzitatzen der klassischen Literatur gehören u.a.:

Richard Strauss: Der Rosenkavalier in *Liebe ist kälter als der Tod* (1969), *Das Kaffeehaus* (1970), *Angst vor der Angst* (1975), *Die Ehe der Maria Braun* (1978), *Berlin Alexanderplatz* (1979/1980); **Zitate aus Sinfonien von Gustav Mahler** in *Chinesisches Roulette* (1976), *Bolwieser* (1976/1977), *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978), *Berlin Alexanderplatz* (1979/1980); **Zitate aus Walzern von Johann Strauß** in *Welt am Draht* (1973), *Frauen in New York* (1977), *Despair – Eine Reise ins Licht* (1977), *Berlin Alexanderplatz* (1979/1980).

Ebenso verwendet Fassbinder die von ihm selbst komponierte kurze Melodie **Die kleine Liebe** in *Händler der vier Jahreszeiten* (1971), *Angst essen Seele auf* (1973), *Mutter Küsters` Fahrt zum Himmel* (1975, im alternativen Ende).

Wenn Schneider Fassbinder polemisch attestiert, dass es ihm an „*feinsinniger Musikalität*“¹¹⁹ mangle und „*(...) üblicherweise die Musikstellen bei einem Regisseur die Höhepunkte seines Films markieren*“¹²⁰, das bei ihm jedoch „*gerade umgekehrt*“¹²¹ sei, indem er auf die Schlusszenen von *Lola* und

¹¹⁷Schneider schreibt dazu: „Das Besondere an Fassbinders Verwendung von Schlagern ist, dass sie nicht ironisch eingesetzt sind und dennoch nicht als Lüge oder schöner Schein fungieren wie in anderen deutschen Schlagerfilmen. Die gelogene und gemachte Emotionalität der Schlager ist echt, weil die Personen, die diese Musik singen und hören, sich mit ihrer ganzen Hoffnung an diese Musik klammern. Indem Fassbinder aber im gleichen Moment nachweist, wie gefangen, betrogen, eingesperrt in ihre Umwelt, Erziehung und Traumata seine Filmfiguren sind, entlarvt er rückwirkend auch diese Schlager als Lüge, mit der seine Figuren hintergangen werden.“ In: Schneider. 1986, S.186f. Dasselbe gilt auch für die wenigen klassischen Musikstücke, die immer wieder in seinen Filmen zu hören sind.

¹¹⁸Bei den Volksliedern greift Fassbinder nicht nur auf deutsche, sondern auch auf italienische Volkslieder und amerikanische Traditionals zurück.

¹¹⁹Schneider. 1990, S.186.

¹²⁰Ebda.

¹²¹Ebda.

Händler der vier Jahreszeiten verweist¹²², vergisst er, dass Fassbinder –trotz seiner mangelnden musikalischen Kenntnisse – sehr neugierig war und sein Mangel an „*feinsinniger Musikalität*“ keineswegs blieb. Fassbinders Neugier trägt durchaus Früchte. So wird er im Umgang mit Musik in seinen späteren Filmen immer sicherer, was sich nicht zuletzt im Film *Lili Marleen* (1980) niederschlägt: Fassbinder dreht einen Film, in dessen Zentrum ausschließlich der Schlager *Lili Marleen* steht.

Raben äußert sich zu Fassbinders Musikambitionen:

„Fassbinder war überhaupt an Musik interessiert. Sein spontanes Interesse galt eigentlich immer der aktuellen Unterhaltungsmusik bis hin zur Popmusik. Er war auch ungeheuer interessiert, zu wissen, was für ihn sonst noch wertvoll zu Hören sei. So habe ich ihn z.B. zu Gustav Mahler gestoßen, auch auf das Beethoven-Streichquartett¹²³ von >In einem Jahr mit 13 Monden<.“¹²⁴

Zum anderen vergisst Schneider die musikalische Kompetenz von Peer Raben: Handelt es sich um subtil eingesetzte, bereits existierende Musikstücke¹²⁵, geht die Auswahl immer zu einem gewissen Grad auch auf ihn zurück. Diese Fremdstücke sind stets Bestandteil des musikdramaturgischen Konzeptes und damit Material der Komposition – diesbezüglich hatte Raben nicht selten das letzte Wort.¹²⁶ Eingeschränkt gilt das auch für die Auswahl von Schlagern und Songs. Auf Herbert Gehrs Frage, ob „*der Einsatz von vorhandener Musik, wie beispielsweise Schlager, für einen Komponisten ein Hemmnis oder eine Herausforderung sei*“¹²⁷, äußert sich Raben:

„Eine Herausforderung. Das ist nur zusammen mit dem Regisseur zu lösen. Man muss entscheiden, ob man auf diese andere Musik Bezug nehmen will oder ob man sie in der Filmmusik ignoriert. Ignorieren kann man sie eigentlich nicht, denn sie strahlt ja aus auf andere Szenen.“¹²⁸

Raben hebt damit deutlich hervor, dass – im Gegensatz zur Verwendung von klassischer Musik, wo die Entscheidung, welche Musik wie und an welcher Stelle im Film erklingen soll, ihm obliegt – die Auswahl populärer Musik im Wesentlichen Fassbinder trifft, Raben aber trotzdem miteingebunden ist.¹²⁹ Wie gut die Zusammenarbeit von Fassbinder und Raben bezüglich der Auswahl bereits existierender Musik im Allgemeinen funktioniert und wie differenziert sie zugleich bei jedem neuen Projekt ist, indem das Verfahren – da

¹²²Ebda.

¹²³Hierbei handelt es sich um Mahlers 5. *Sinfonie* und um Beethovens *Große Fuge*, Op. 133.

¹²⁴Schneider zitiert hier Peer Raben. In: Schneider. 1990, S.187.

¹²⁵Zum Beispiel die Musikstellen in *Die Ehe der Maria Braun*.

¹²⁶Raben betonte dies immer nachdrücklich. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. nicht dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

¹²⁷Gehr. 1995, S.72.

¹²⁸Ebda.

¹²⁹Während sich Raben vorrangig für klassische Musik interessiert, kennt sich Fassbinder mit den aktuellen Musikströmungen, Songs, Evergreens und Schlagern aus: in der Zusammenarbeit die ideale Ausgangsbasis für eine geschmacksvolle Auswahl bereits existierender Musik.

projektgebunden – jeweils wieder neu definiert werden muß, zeigt folgendes Gespräch zwischen Peer Raben und Thomas Karban:

Thomas Karban: *„Hast Du auf diese Auswahl von Fremdmusik in irgendeiner Form Einfluss gehabt bzw. genommen, und fühltest Du Dich gar ob ihrer Präsenz in Deiner eigenen Kreativität beschnitten?“*

Peer Raben: *Das ist unterschiedlich gewesen. Es gab Filme, in denen Fassbinder die Auswahl der Source-Musiken alleine gemacht hat, vor allem wenn es darum ging, das Lebensgefühl einer bestimmten Zeit zu treffen (da hatte man halt entsprechende musikalische Vorlieben). Bei anderen Projekten war ich hingegen wieder beteiligt. Beispiel: >Veronika Voss< (Anm.: Die Sehnsucht der Veronika Voss, 1981). Dort haben wir ganz bewusst Country-Musik eingesetzt, auf die sich auch später Teile der Filmmusik berief. Ebenso im Fall von >Berlin Alexanderplatz<, wo Zitate aus den 20er Jahren verarbeitet werden mussten.*

Thomas Karban: *Inwieweit hast Du Fassbinder denn in Fragen klassischer Musik beraten?*

Peer Raben: *Natürlich hatte er eher Zugang zu den modischen Popmusiken, zumal er sehr an neuen Entwicklungen interessiert war (nach >Querelle< gab es ja noch dieses Projekt, >Ich bin das Glück dieser Erde<, das nach einem Hit der damaligen Zeit benannt war¹³⁰). Bei klassischer Musik gab es für ihn natürlich ebenso, wenn auch nur oberflächliche Einstiegsmöglichkeiten. Gustav Mahler und Strauss (sic) - Walzer, zum Beispiel, oder auch die späten Beethoven – Quartette. Zwar sind nicht alle Hinweise auf mich zurückzuführen, aber er war immer ungeheuer interessiert zu wissen, was für ihn sonst noch wertvoll zu hören sei. Unsere Gespräche über Musik im Film waren hingegen immer projektbezogen (...).“¹³¹*

Was Fassbinder und Raben auf Anhieb künstlerisch miteinander verbindet, ist das Collageprinzip, wie es z.B. im Film *Die dritte Generation* verwendet wird, spielt es doch auch in Rabens Musik und bereits vorher in seinen Inszenierungen am *Action-Theater*¹³² eine zentrale Rolle. Wie verwurzelt auch Fassbinder im *copy & paste* Verfahren ist, soll ein kurzer Exkurs in sein Verständnis von Theater zeigen.

Exkurs: Fassbinders Theaterästhetik

Wenn Fassbinder im Programmheft zur Uraufführung von *Blut am Hals der Katze* an den Städtischen Bühnen Nürnberg am 20.3.1971 im Programmheft schreibt: *„Alles in Einzelteile zerlegen und neu zusammensetzen, das müsste*

¹³⁰ „Ich bin das Glück dieser Erde“ ist eine Textzeile aus Joachim Witts Song *Kosmetik* (1981).

¹³¹ Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993.

¹³² In der Inszenierung von Sophokles *Antigone* (1967).

*schön sein*¹³³, macht er aus seinem Verständnis von Theater und wie es sein soll, keinen Hehl. Hemmungslos und unbekümmert greift er auf vorhandene Texte anderer Autoren zurück, verwendet Zitate und Textfragmente, erstellt Stilkopien und Collagen des vorgefundenen, ihm zur Verfügung stehenden Materials.¹³⁴ Dass diese Art des Stückeschreibens nur schwer in den konventionellen Theaterbetrieb passt, ist nicht verwunderlich. Fassbinders Stücke sind viel zu progressiv und avanciert, um im bürgerlichen Theater Einzug zu finden, daher ist es nur nahe liegend, dass Fassbinder seine ersten Theaterschritte in der Münchner *off*-Szene unternimmt und schnell auf Rabens Inszenierung von Sophokles *Antigone* (1967) im *Action-Theater* aufmerksam wird. Die damaligen Eindrücke beschreibt er später:

*„Hier jedoch erregte mich das, was auf der Bühne geschah, wie es geschah und was dadurch im Zuschauerraum ausgelöst wurde. Zwischen den Schauspielern und dem Publikum entstand etwas wie Trance, etwas wie eine kollektive Sehnsucht nach revolutionärer Utopie.“*¹³⁵

Im *Action-Theater*, das von der Kritik bisweilen abschätzig als das „*Living Theatre der Müllerstrasse*“¹³⁶ bezeichnet wird, fühlt sich Fassbinder mit dem künstlerischen Kopf Peer Raben sofort auf einer Wellenlänge.

*„Das Stück, zu dem er (Anm.: Rainer Werner Fassbinder) als Zuschauer kam, war >Antigone<, das hatte ich inszeniert. Und zwar nicht den klassischen Sophokles-Text, sondern die Bearbeitung von Brecht*¹³⁷*. Es gefiel Fassbinder gut, dass da verschiedene Texte ineinander gingen. Ich hatte so etwas probiert wie Trennung von Textgestaltung und emotionaler Darstellung. Das ging manchmal so weit, dass ich einen Satz von Antigone von allen sprechen ließ, und wenn dieser Satz emotional sehr stark gefüllt war, habe ich dem Schauspieler vorgeschlagen, den Text ganz kalt zu sprechen. Wenn das zum Beispiel ein Text war, der ein großes Leiden dieser Person verriet, habe ich gesagt, man kann das völlig trennen. Man kann einfach und klar den Text sprechen, obwohl der Person eigentlich zum Weinen zumute ist. Das kann man separat spielen, danach einen Weinanfall kriegen. Das war ziemlich neu in der Zeit damals. Das >Living Theatre<*¹³⁸ *aus Amerika hat viele solcher Sachen*

¹³³Michael Töteberg: *Das Theater der Grausamkeit als Lehrstück. Zwischen Brecht und Artaud: Die experimentellen Theatertexte Fassbinders*. In: Text und Kritik, Heft 103: Rainer Werner Fassbinder. München, 1989, S. 20.

¹³⁴Wie virtuos Fassbinder dieses Verfahren beherrschte, zeigt seine enorme Produktivität in der Zeit des *Action-Theater* und des *antiteater*, wo er binnen zwei Jahre fünfzehn Stücke schrieb und inszenierte. (Ebda.). Töteberg schreibt treffend: „*schnell realisierte Produktionen ohne Kunstanspruch, roh zusammen gezimmerte Textcollagen und mit Brachialgewalt vorgenommene Klassiker-Bearbeitungen. Die Not wurde zur Tugend erklärt, die spärlichen Mittel und geringen darstellerischen Möglichkeiten zum dramaturgischen Prinzip erhoben. Der Name >antiteater< war Programm: Man verstand sich als Opposition zum subventionierten Theaterbetrieb.*“ (Ebda.).

¹³⁵Rainer Werner Fassbinder: *Filme befreien den Kopf*. Hrsg.: Michael Töteberg. Frankfurt / Main 1984, S.101.

¹³⁶Töteberg. 1989, S.20f. Zit. in: G.S.: *Antigone*. In: *Abendzeitung*. München, 22.8.1967.

¹³⁷Bertolt Brecht: *Die Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlinischen Übertragung für die Bühne bearbeitet* (1947). Die Uraufführung fand 15.2.1948 in Chur statt.

¹³⁸*The Living Theatre* ist eine freie amerikanische Theatergruppe, die 1947 von der Schauspielerin Judith Malina und dem Bildenden Künstler Julian Beck in New York ins

*gemacht. Von denen waren wir beeinflusst. In der Richtung, sagte Fassbinder, wollte er auch etwas probieren. (...)*¹³⁹

Eben diese Montage- und Zitiertechnik in Verbindung mit einem stark konzeptionellen Zugang, Mittel, die Raben später auch in seinen Musiken anwenden wird, verknüpft mit der artifizialen Herangehensweise in seiner abstrakten Inszenierung, die Wort und Körperhaltung nach dem Additionsprinzip miteinander kombiniert und dadurch jeglichen Realismus vermeidet, entspricht Fassbinders Künstlichkeit in seinen späteren Filmen:

*„Meine Ansicht ist immer die gewesen, so Fassbinder, dass je schöner und je gemachter und inszenierter und hingetrimmter Filme sind, umso freier und umso befreiender sind sie.*¹⁴⁰

Dass Fassbinder im Epilog *Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf von Alfred Döblin zu Berlin Alexanderplatz* (1979/ 1980) selbst Einfluss auf die verwendeten Musikzitate nimmt, zeigt, wie sehr er sich auch in musikalischer Hinsicht zunehmend weiterentwickelt: Fassbinder, der durch Rabens musikalische Charakterisierung des Reinhold den „*religiösen Klaps*“¹⁴¹ der Figur erkennt, unterlegt daraufhin die letzte Folge mit Zitaten aus unterschiedlichster Sakralmusik.¹⁴²

Leben gerufen wurde. Gleichzeitig war *The Living Theatre* die erste Company, die Texte von Bertolt Brecht, Jean Cocteau, T.S. Eliot und Gertrude Stein auf die Bühne brachte. Die Arbeitsweise der Company zeichnet sich durch die Arbeit im Kollektiv und durch die Miteinbeziehung des Publikums aus. Zu den wichtigsten Bühnenarbeiten zählen *The Brig* (1963), und *Paradise Now* (August 1968). http://de.wikipedia.org/wiki/The_Living_Theatre (Gefunden am 19.3.2011). Raben hatte während seiner Zeit als Schauspieler in Wuppertal die Gelegenheit, einer Aufführung von *The Living Theatre* in Krefeld beizuwohnen Aus einem Gespräch vom 10.4.2006. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. auf Cassette dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

¹³⁹Gehr.1995, S.64f. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass *The Living Theatre* 1967 ebenfalls eine *Antigone* herausgebracht hatten. Ein halbes Jahr später kam Rabens Inszenierung von *Antigone* auf die Bühne. Raben hatte den Text auf wenige Seiten gekürzt und die Süddeutsche Zeitung verglich die Inszenierung eher mit „*einer zentralafrikanischer Fete (...)* als einer sinnreichen kollektiven Emotionsäußerung.“ (Töteberg. 1989, S.22. Zit. in: Alf Brustellin: *Kriegstänze um Sophokles*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 22.8.1967.).

¹⁴⁰Schneider. 1990, S.188. Zit. in: *Rainer Werner Fassbinder* (= Reihe Hanser, Reihe Film 2). München 1974, S.69.

¹⁴¹Gehr. 1995, S.74.

¹⁴²Ebda. Dass Raben über diese Lösung nicht ganz glücklich ist, zeigt seine Antwort auf Gehrs Frage, ob Fassbinders Musikcollage qualitativ bestehen könne. „*Es ist natürlich ein Bruch, denn das, was ich gemacht habe, ist eine komponierte Collage, und das andere (Anm.: Fassbinders collagierte Sakralmusik) ist eine Material-Collage. Es gibt Stellen, wo es nicht zusammenpasst, wo es störend wirkt, weil der Zuschauer etwas Bestimmtes zu direkt wieder erkennt.*“ (Ebda.).

3. Einführung in das Handwerk des Filmkomponisten

3.1. Psychologische Aspekte des Sehens und Hörens

Das Auge ist für den Menschen nicht umsonst das wichtigste Sinnesorgan. Im Gegensatz zum Ohr ist es ein aktives, dem Willen unterworfenen Sinnesorgan, das durch seine Beweglichkeit, seinen zielgerechten Einsatz, äußerste Flexibilität gewährleistet. Von zentraler Bedeutung ist die Vermittlung gestalt- und aussagekräftiger Informationen über Objekte, die sich bisweilen auch in großer Entfernung zum betrachtenden Subjekt befinden. Indem das Auge erlaubt, relevante Ausschnitte der Umwelt zu fokussieren und Unbedeutendes auszublenden, beeinflusst das Auge maßgeblich die Urteilskraft und ist diesbezüglich – vorausgesetzt, es handelt sich um einen gesunden Menschen – , allen anderen Sinnesorganen überlegen.¹⁴³ So zieht Joachim-Ernst Berendt folgendes Resumée:

„Sehen heißt urteilen. Das Auge urteilt. Das Urteil trennt den Urteilenden vom Beurteilten. Die gesamte abendländische Philosophie – von den Griechen an – ist Philosophie des Urteils. (...) Die Dominanz des Auges ist von Anfang an in ihr angelegt – durchaus auch in einem positiven Sinne: in ihrer Großartigkeit, Vielseitigkeit, Originalität und Stringenz. Einer, der an ihrem Ende steht – Jean-Paul Sartre –, hat das mit der ihm eigenen stupenden Fähigkeit zur Beobachtung seiner selbst, als sei er ein anderer, ausgesprochen: >Noch nie habe ich so deutlich gespürt, dass ich mit den Augen denke<, schrieb er als junger Soldat im Elsass in der entscheidenden Phase seines Lebens, als er zu philosophieren begann.“¹⁴⁴

Das Ohr hingegen ist ein passives Sinnesorgan, das dem Willen nicht unterworfen und nicht verschließbar ist, das auch keine zielgerichtete Vermittlung von Informationen zulässt. Im Vergleich zum Auge, das als komplex organisiertes Organ dem Menschen zur Bewältigung vielfältigster Aufgaben behilflich ist - es erlaubt Teilabschnitte der Umgebung wiederzugeben und Informationen zu filtern -, vermag das Ohr die Umgebung ausschließlich in seiner Vollständigkeit zu erfassen und sie in einem mehr oder weniger diffusen Hörbild wiederzugeben.¹⁴⁵

¹⁴³Schneider. 1990, S.65.

¹⁴⁴Schneider. 1990, S.66. Zit. in: Joachim-Ernst Berendt: *Das dritte Ohr. Vom Hören der Welt.* München, 1985.

¹⁴⁵Vgl. dazu die differenziert beschriebenen physiologischen Ergänzungen von Auge und Ohr in Schneider. 1990, S.64 bzw. die weniger anatomisch diskutierten Beschreibungen in Norbert Jürgen Schneider: *Komponieren für Film und Fernsehen.* Mainz 1997, S.30. Demzufolge liegt die Gemeinsamkeit von Auge und Ohr darin, dass beide Schwingungen rezipieren. Allerdings handelt es sich dabei um Schwingungen unterschiedlichster Wellenlänge: So bewegen sich Sehinformationen bezüglich sichtbarer Farben etwa im Bereich von 380 bis 760 Billionen Hertz, während Hörinformationen beim Menschen hauptsächlich im Bereich von 100 bis 20 000 Hertz angesiedelt sind. Auf den ersten Blick scheinen Sehinformationen weitaus feiner – befinden sie sich doch im Billionenbereich -, jedoch darf das nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich Hörinformationen innerhalb sieben Oktaven bewegen, während Sehinformationen lediglich auf eine Oktave beschränkt sind.

Während das Auge die Umwelt rational erfasst, zeichnet sich das Ohr durch ein emotionales und unbewusstes Erleben der Umwelt aus, dabei liegt eine wesentliche Qualität der Wahrnehmung im Bereich der Gefühlsebene.

3.2. Wie Musik im Film funktioniert: Verschiedene Techniken der Filmvertonung

Viele Film- und Musikwissenschaftler haben sich mit der Musikdramaturgie im Film auseinandergesetzt und die Funktion von Musik im Film unter unterschiedlichsten Gesichtspunkten untersucht. So differenzieren Hans Erdmann und Guiseppa Becce in *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*¹⁴⁶ zwischen *expressiver Musik*, *Incidenz-Musik* und *deskriptiver Musik*: *Expressive Musik*, Musik, die ihre Aufmerksamkeit dem Charakter einer Filmszene widmet, sich unmittelbar auf sie einlässt und sie musikalisch unterstreicht. *Incidenz-Musik*, Musik die als Bildton fungiert, indem sie sich auf eine im Bild vorhandene Tonquelle bezieht. *Deskriptive Musik*, Musik, die beschreibend ist und sich daher nicht unmittelbar, sondern eher von außen dem Bild nähert¹⁴⁷.

In *Ästhetik der Filmmusik*¹⁴⁸ verzichtet die Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa auf eine Systematisierung und geht stattdessen auf die Wirkung verschiedenster handwerklicher Techniken des Filmkomponisten ein: u.a. „*Musik als Illustration, Musik als Kommentar, Musik als Ausdrucksmittel psychischer Erlebnisse, Musik als Repräsentation des dargestellten Raumes* (...).“¹⁴⁹

In seinem praxisorientierten Buch *Scoring for Films*¹⁵⁰, differenziert Earle Hagen, der u.a. als Arrangeur und Orchestrator für Alfred Newman in den 20th Century-Fox Studios arbeitete, zwischen *Qualified or implied source*, *Source scoring* und *Pure scoring*¹⁵¹. Für Hagen ist *Qualified or implied source* eine Tonquelle, die im Bild zu sehen ist. Sie wirkt im besten Fall dem Bild entgegen und bekommt damit die Möglichkeit, etwas Eigenes zu sagen.

„*The simplicity of an implied source combo playing a very plaintive melody against a highly dramatic scene is one of the most effective devices we have.*“¹⁵²

Source scoring ist für Hagen in erster Linie thematische Filmmusik, Musik, wie sie am häufigsten im Film verwendet wird. Dabei muss sie nicht unbedingt illustrativ eingesetzt werden.

¹⁴⁶Vgl. Hans Erdmann/ Guiseppa Becce: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Berlin-Leipzig 1927.

¹⁴⁷Schneider. 1990, S.79.

¹⁴⁸Vgl. Zofia Lissa: *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin-DDR 1965.

¹⁴⁹Schneider. 1990, S.79.

¹⁵⁰Earle Hagen: *Scoring for Films*. Updated Edition. CA MCMLXXI.

¹⁵¹Hagen. MCMLXXI, S.190.

¹⁵²Hagen. MCMLXXI, S.194.

„The main difference between >Source< (Anm.: Qualified or implied source) and >Source scoring< is that >Source scoring< takes on a much closer relationship to the film. (...) It is closer to scoring in intent, but related to >Source< in content. The exposition of a principal theme such as >Moon River<, and >The Shadow of your Smile<, lend themselves beautifully to the technique of >Source scoring<. Entire pictures of contemporary nature are being scored with this technique. Sometimes the theme is set up in the main title of the picture with a vocal.“¹⁵³

Die subtilste Art des *Film scoring* ist das *Pure scoring* bzw. *Dramatic scoring*. Diese Art der Bildvertonung ist für Hagen die eigentliche Kunst, „the granddaddy of the three principal techniques“¹⁵⁴. Die Voraussetzung für erfolgreiches *Pure scoring* bzw. *Dramatic scoring* bestehe im absoluten Erfassen der filmischen Handlung im Allgemeinen und der gerade im Bild zusehenden Situation im Besonderen.

„In order to be successful in >Dramatic scoring<, you must be able to relive the scene as you are working on it. The cue sheet that tells you in seconds what is happening on the screen must be alive, alive to your sense of recall in terms of emotional content.“¹⁵⁵

Der Filmkomponist Florian Moser¹⁵⁶ wiederum unterscheidet bezüglich Funktionsweise von Musik im Film zwischen *Motiv-Technik*, *Mood-Technik* und *Underscoring*. Die *Motiv-Technik* ist die Bindung musikalischer Motive an Personen¹⁵⁷, aber auch an für den Film inhaltlich oder thematisch wichtige Passagen sowie „Szenen mit bestimmten Gefühlsinhalten.“¹⁵⁸ Moser schreibt dazu:

„Diese Kompositionstechnik übernimmt größtenteils dramaturgische Aufgaben wie Rückverweise geben oder Antizipationen deutlich machen. Mit der >Motiv-Technik< können Charaktereigenschaften ausgedrückt werden, die sich im Laufe der Kompositionen entwickeln können, was auf der situativen Ebene genauso möglich ist. Leitmotive für handelnde Personen werden gerne in männlich und weiblich unterschieden. Das männliche wird meist herb, rhythmisch, markant, gestalterisch aktiv und nach Veränderung strebend komponiert. Es verkörpert das schöpferisch aufbauende, aber auch auflösend zerstörerische Prinzip. Im Gegensatz dazu steht das weibliche Motiv, welches charakteristisch zart, einschmeichelnd¹⁵⁹ (...)“

¹⁵³Hagen. MCMLXXI, S. 200.

¹⁵⁴Ebda.

¹⁵⁵Hagen. MCMLXXI, S. 201.

¹⁵⁶Florian Moser: *Die Macht der Musik*. Seminar von *Werkstatt Raben* und *Working Elements*. Script. München 2006, S.73. Florian Moser (*1973) studierte Filmmusik u.a. bei Danny Elfmann und Jerry Goldsmith in Los Angeles. Zusammen mit Michael Emanuel Bauer gehörte er zur *Werkstatt Raben*. Moser besorgt u.a. die Orchestrationen für die Filmmusiken und Musicals von Konstantin Wecker, ferner ist er auch als Komponist für Werbung und als Dozent für Filmmusik tätig.

¹⁵⁷Ebda. Als Beispiele nennt Moser u.a. die Filme *Titanic*(1997), in der Regie von James Cameron und die *Indiana Jones* Trilogie(1981 / 1984 /1989), in der Regie von Steven Spielberg.

¹⁵⁸Ebda.

¹⁵⁹Moser. 2006, S.73f.

ist.

Unter *Mood-Technik* versteht Moser ein Verfahren, das Szenen mit einer spezifischen Atmosphäre „mit deutlich expressivem Stimmungsgehalt“¹⁶⁰ unterstreicht.

„Die >Mood-Technik< hat die Aufgabe, die psychische und seelische Verfassung der Protagonisten widerzuspiegeln, wodurch der Zuschauer durch die Musik affirmativ auf das Bild eingestimmt wird, und dieses besser analysieren bzw. interpretieren kann. Bei dieser Technik wird gerne auf musikalische Klischees zurückgegriffen (z.B. Dur für Freude, Moll für Trauer, Blues für Melancholie, etc.).“¹⁶¹

Die dritte Technik, das sogenannte *Underscoring* reduziert Moser auf Illustration: „Musik als Bewegungsverdopplung, akustische Verstärkung“.¹⁶² Damit vergisst er jedoch, dass Musik ebenso unter dem Text bzw. der Szene funktionieren kann, wenn sie das gerade im Bild gezeigte nicht verdoppelt. Zwar bietet sich mit dem *Underscoring* die Möglichkeit, Bild und Musik synchron zu gestalten: Betonung der Bildschnitte und akustische Hervorhebung der Kameraführung,¹⁶³

„>Underscoring< synchronisiert auf der Bildebene sichtbare Bewegungen, Geschehnisse oder Gefühle, indem die Musik entweder an Bewegungen innerhalb des Bildes gekoppelt ist oder Affekte freisetzt bzw. bezeichnet.“¹⁶⁴

dennoch ist das Potential des *Underscoring* damit beileibe noch nicht ausgeschöpft.

Dass es noch mehr Möglichkeiten des *Underscoring* gibt, bzw. völlig andere Zugänge zum Verhältnis von Bild und Ton, zeigen die Analyseansätze von Hansjörg Pauli¹⁶⁵, die er in seiner Publikation *Filmmusik: ein historisch-kritischer Abriß*¹⁶⁶ ausführt. Demnach lässt sich die Beziehung von Bild und Ton auf drei grundlegende Techniken reduzieren: *Paraphrasierung*, *Polarisierung* und *Kontrapunktierung*.¹⁶⁷

Eine besonders theoretisch fundierte Abhandlung, die sich musikübergreifend mit auditiven Elementen im Film beschäftigt, ist Michel Chions 1990 erschienene Publikation *L'Audio-Vision*.¹⁶⁸ Chion geht darin vor allem unter ästhetischen Gesichtspunkten der Frage nach, wie das Verhältnis von Bild und

¹⁶⁰Moser. 2006, S.77.

¹⁶¹Ebda.

¹⁶²Moser. 2006, S.82.

¹⁶³Ebda.

¹⁶⁴Ebda.

¹⁶⁵Der Schweizer Musikwissenschaftler und Musikpublizist Hansjörg Pauli (*1931) gehört zu den ersten Musikwissenschaftlern, die sich eingehend mit dem Phänomen Filmmusik auseinandergesetzt haben.

¹⁶⁶Vgl. Hansjörg Pauli: *Filmmusik: ein historisch kritischer Abriß*. Stuttgart 1976.

¹⁶⁷Schneider. 1990, S.79.

¹⁶⁸1994 ins Englische übersetzt und bei Columbia University Press New York unter dem Titel *Audio-Vision. Sound on Screen* erschienen.

Ton generell ist und welche Möglichkeiten es im artifiziellen Umgang damit gibt.¹⁶⁹ Zuerst untergliedert Chion das Hören in drei Kategorien:

a) *Causal Listening*:

„>*Causal Listening*<, the most common, consists of listening to a sound in order to gather information about its cause (or source).“¹⁷⁰

b) *Semantic Listening*:

„(...) *Listening* that which refers to a code or a language to interpret a message.“¹⁷¹

c) *Reduced Listening*:

„>*Reduced Listening*< takes the sound – verbal, played on an instrument, noises, or whatever – as itself the object to be observed instead of as a vehicle for something else.“¹⁷²

In einem weiteren Kapitel untersucht er anhand ausgewählter Filme von Godard, Tarkowskij und Tati die unterschiedlichen Kategorien des Sprechens, wie sie im Film verwendet werden. Er differenziert zwischen:

a) *Theatrical Speech*:

„In >*Theatrical Speech*<, which is the most common, the dialogue heard has a dramatic, psychological, informative, and affective function.“¹⁷³

b) *Textual Speech*:

„>*Textual Speech*< – generally that of voiceover commentaries – inherits certain attributes of the intertitles of the silent films, since unlike >*Theatrical Speech*< it acts upon the images. >*Textual Speech*< has the power to make visible the images that it evokes through sound (...).“¹⁷⁴

c) *Emanation Speech*:

„A use of speech (...), wherein the words are not completely heard or understood.“¹⁷⁵

Von all diesen zuvor genannten Versuchen, sich theoretisch, als auch praktisch den Funktionen von Filmmusik zu nähern, ist Hansjörg Paulis Ansatz, wie er ihn in *Filmmusik: ein historisch-kritischer Abriß* beschreibt, die gängigste und einfachste Methode, die Möglichkeiten von Musik im Film und deren praktische

¹⁶⁹Es wäre gewiss ein wertvoller Beitrag für die Filmmusik, sich in einer Arbeit ausführlich dem differenzierten und komplexen Verhältnis von Bild und Ton in Fassbinders Film *Die dritte Generation* (1978 / 1979) zu widmen. *Audio-Vision* würde dazu wertvolle Anregungen liefern.

¹⁷⁰Chion. 1994, S.25.

¹⁷¹Chion. 1994, S.28.

¹⁷²Chion. 1994, S.29. Laut Chion geht der Begriff auf den Pionier der *Musique concrète* Pierre Schaeffer (1910-1995) zurück.

¹⁷³Chion. 1994, S.171.

¹⁷⁴Chion. 1994, S.172.

¹⁷⁵Chion. 1994, S.222. Eine Möglichkeit der *Emanation Speech* ist eben die anhand Tatis Film *Les Vacances de Monsieur Hulot* vorgestellte *Submerged Speech*.

Umsetzung, aufzuzeigen. Sie hat sich deshalb in der filmmusikalischen Praxis weitgehend durchgesetzt.

Die wohl am häufigsten angewandte Technik des Bild-Ton-Bezugs ist die *Paraphrasierung*, also die Umschreibung: Eine Liebesszene wird mit romantischer Musik unterlegt, eine Actionszene mit spannungsgeladener Musik verstärkt und ein Kampfschauplatz mit majestätisch pathetischen Klängen ausstaffiert. Obwohl *Paraphrasierung* die einzige musikalische Technik ist, die immer funktioniert, ist sie vom künstlerischen Standpunkt betrachtet, der platteste Umgang mit der Bild-Ton-Beziehung. So ist *Paraphrasierung* für Norbert Jürgen Schneider „meist ein Eingeständnis von Schwäche (sei es der Inszenierung, der Schauspieler oder der Bildgestaltung).“¹⁷⁶

Wie bereits zuvor dargestellt, bedarf es keiner Musik, wenn im Bild alles Wichtige bereits gesagt ist. Falscher Einsatz von *Paraphrasierung* kann zu Redundanz bis hin zu völliger Negierung der Bildaussage führen. Das bedeutet nicht, dass *Paraphrasierung* als künstlerisches Mittel völlig auszuschließen ist: Bei Stellen im Film, die klar auf einen Höhepunkt hinzielen, ist *Paraphrasierung* in der Musik durchaus ein angemessenes Mittel um die Emotionen des Zuschauers gezielt auf diesen hinzulenken. Ebenso kann völlig übertriebene *Paraphrasierung* ein Kunstgriff sein, um einen im Bild dargestellten Sachverhalt zu karikieren oder zu ironisieren. Verwiesen sei an dieser Stelle auf das so genannte *Mickey-Mousing*¹⁷⁷.

Polarisierung ist ein Stilmittel, das seinen Ursprung in der Montagetechnik der russischen Filmavantgarde hat¹⁷⁸. Durch das geschickte Montieren eines Zwischenschnittes erfährt ein in der Filmszene dargestelltes Objekt eine semantische Aufladung und bekommt somit Charakter.¹⁷⁹ Genau wie die Bildmontage, kann auch die Musik mittels ihrer Ausdruckskraft neutralen oder ambivalenten Bildern einen eindeutigen Charakter geben bzw. inhaltlich oder dramaturgisch motivierte Weichen stellen.

Kontrapunktieren ist sicherlich eines der künstlerisch interessantesten und anspruchsvollsten musikalischen Gestaltungsmittel. *Kontrapunkt* (lat.: *Note gegen Note*) ist ein musiktheoretischer Terminus, unter dem man das Komponieren mit selbständig geführten Stimmen versteht.¹⁸⁰ Übertragen auf die Bild-Ton-Beziehung bedeutet das, dass sich Musik zwar autonom zum Bild verhält, aber dennoch nie den Bezug dazu verliert. Sehr anschaulich beschreibt

¹⁷⁶Schneider.1997, S.25.

¹⁷⁷*Mickey-Mousing* ist Bewegungsmusik mit vielen Synchronpunkten. Sie ist ausschließlich illustrierend und wird häufig in Stummfilm-, Slapstick- und Zeichentrickfilmen verwendet.

¹⁷⁸Vgl. die Filme und Schriften von Sergej Eisenstein.

¹⁷⁹Schneider führt dazu den in der russischen Montagetechnik häufig verwendeten Kuleschow-Effekt an: „Montiert man nach einer neutralen Haustür als Zwischenschnitt das Bild einer dahinterliegende (sic) blutüberströmten Leiche, so erscheint die harmlose Haustür nunmehr furchterregend und gefährlich.“ Schneider. 1997, S.24f.

¹⁸⁰Die musikalische Definition im *dtv - Atlas zur Musik*.Bd.1. Hrsg.: Ulrich Michels / Gunther Vogel. München 1987, S.93 lautet wie folgt: „>Kontrapunkt< (lat. >punctus contra punctum<, >Note gegen Note<) verwirklicht sich im mehrst. Satz. Dessen Stimmen haben eine horizontal melodische Dimension, ihr Zusammenklang eine vertikal harmonische: beide orientieren sich sinnvoll an der Konsonanz.“

diese Technik Norbert Jürgen Schneider in seinem praxisorientierten Handbuch *Komponieren für Film und Fernsehen*.

„Stellen wir uns im Filmbild einen lederbejackten, langmähnigen Mann vom Typ >Halbstarker< vor und unterlegen ihm eine aggressive Heavy Metal Music. Was passiert im Kopf des Zuschauers? Er denkt: >Aha! Kenn ich!< und sortiert das Ganze brav in eine Schublade der allzubekanntesten Klischees. Der Filmfigur wird keine Aufmerksamkeit entgegengebracht. Unterlegen wir nun aber dem lederbejackten Halbstarken Beethovens spätes >Streichquartett a-Moll< op. 132 mit seinen enigmatischen Tonfolgen. Nun wird dieser Filmtyp interessant und erweckt Neugier: >Was ist das für eine Figur?< >Da passt doch etwas nicht zusammen?< (...) Kurzum: kontrapunktische Musik schafft Widersprüche, die zum Nachdenken provozieren. Der Zuschauer muß selbst kreativ werden, um sich das Widersprüchliche mittels Phantasie und Imagination zu erklären.“¹⁸¹

Eben diese Aufforderung an den Zuschauer, aktiv und kreativ am Filmgeschehen zu partizipieren, trägt wesentlich dazu bei, dass Musik im Film nicht bloßes Beiwerk ist, sondern vielmehr als *Angewandte Musik*¹⁸² zu bezeichnen ist.

Ästhetisch betrachtet lässt sich *Kontrapunktieren* laut Schneider auf das rhetorische Stilmittel *Oxymoron* zurückführen: *Oxymoron*, als eine widersprüchliche Äußerung, die von nachhaltiger stilistischer Wirkung ist. Demzufolge wäre der Effekt einer *contradictio in adjecto*, die „auch in der modernen Lyrik noch immer die Zauberformel für das Erzeugen eines poetischen Imaginationsraumes“ ist, der Wirkung des *Kontrapunktierens* in der Musik gleichzusetzen¹⁸³.

Schneiders Ansatz, den Ursprung der Technik des *Kontrapunktierens* in der rhetorischen Figur des *Oxymoron* zu suchen, ist weit hergeholt. Während das *Oxymoron* als rhetorisches Stilmittel lediglich der gekonnten Ausschmückung der Rede dient, nur für sich steht und inhaltlich keinen weiteren Zweck verfolgt, ist das *Kontrapunktieren* sehr wohl zweckgebunden: Wesentliches Anliegen der kontrapunktischen Kompositionstechnik in der Filmmusik ist es, inhaltlich zwischen Bild und Ton Kohärenz herzustellen, die sich nicht nur auf das gerade dargestellte Bild bezieht, sondern durchaus in der Lage ist, einen weitaus größeren dramaturgischen Bogen zu spannen.

¹⁸¹Schneider. 1997, S.25f.

¹⁸²Ein von Hanns Eisler geprägter Begriff, der aus dem Bestreben resultiert, eine dialektische Balance zwischen ästhetischer Autonomie und funktionaler Bindung innerhalb der audiovisuellen Dramaturgie im Film herzustellen.

¹⁸³Als Beispiel für einen bildgestalterischen Kontrapunkt verweist Schneider auf *Un chien andalou* (1928) von Luis Bunuel und Salvador Dalí, wo in einer Szene ein Eselskadaver auf einem Konzertflügel zu sehen ist. (Schneider. 1997, S.26) Diese Szene als Beispiel für einen visuellen Kontrapunkt zu verstehen, scheint m.E. in diesem Zusammenhang nicht ganz richtig. *Un chien andalou* ist unter ästhetischen Gesichtspunkten ein Paradebeispiel für den surrealen Film. Der Surrealismus, als weltweites Phänomen der Kunst, sucht, im Anschluß an die Tiefenpsychologie Sigmund Freuds, die eigentliche Wirklichkeit im Unterbewusstsein des Menschen und verwertet Traum- und Rauscherlebnisse. *Kontrapunktieren* als solches ist innerhalb der aktuellen Musik im Film technisches Mittel, das auf Kohärenz bedacht ist, während es in *Un chien andalou* der autonomen, dem Surrealismus inhärenten, ästhetischen Sprache entspricht.

Kontrapunktieren auf den musiktheoretischen Terminus *Kontrapunkt*, als ein selbständiges Führen mehrerer Stimmen, zurückzuführen, ist sicherlich naheliegender. Vor allem, wenn man in Betracht zieht, dass die Kunst des *Kontrapunkts* darin besteht, trotz Wahrung der Autonomie der einzelnen melodischen Linien, ein sinnvolles musikalisches Ganzes zu schaffen. Schneider liegt daher falsch, wenn er das zuvor beschriebene anschauliche Beispiel aus der Praxis mit dem rhetorischen Stilmittel *Oxymoron* vergleicht.

3.3. Intervalle und ihre emotionale Wirkung

Obwohl Rabens Herangehensweise an Musik im Film vielmehr musikästhetischen Aspekten folgt, gibt es doch einige für die Filmmusik idiomatische Wendungen, die auch Rabens Musik betreffen. Im Vergleich zu anderen Filmkomponisten spielen diese Wendungen bei Raben eher eine untergeordnete Rolle, sodass sie analytisch kaum ins Gewicht fallen. Nichtsdestotrotz werden in den folgenden Unterkapiteln der Vollständigkeit halber einige wichtige Grundbegriffe des filmmusikalischen Handwerks anhand Schneiders Publikation *Komponieren für Film und Fernsehen* (1997) kurz erläutert.

Es sind dies die Bedeutung von Intervallen und ihrer emotionalen Wirkung sowie der Umgang von Musik im Film mit Raum, Zeit und Klang.

Analog zur Ästhetik der Tonarten¹⁸⁴ in der ernsten Musik, gibt es in der Musik im Film die Ästhetik der Intervalle. Dass für Schneider die Bedeutung der Intervalle innerhalb einer *Auditiven Wahrnehmungspsychologie*¹⁸⁵ groß sein muß, läßt folgendes Zitat vermuten:

*„Beim Intervall – vor allem im melodischen Nacheinander – werden zwei Töne durch eine kohärente Kraft zusammengehalten. Diese Kraft (...) erzeugt beim Hören oder Musizieren sehr diffizile Erlebnisqualitäten seelischer Art: Jedes Intervall steht für einen speziellen seelischen Gestus. Für den Filmkomponisten, der mit seiner Musik gezielte emotionale Wirkungen evozieren soll, ist ein (rationales oder intuitives) Wissen um die Qualitäten dieser Ur-Bausteine unabdingbar.“*¹⁸⁶

¹⁸⁴Vgl. Alfred Stenger: *Ästhetik der Tonarten*. Wilhelmshaven 2005. In dem mittlerweile als Standardwerk geltenden Buch zeigt Stenger, dass jede Tonart eine Art Klanglandschaft ist, deren individuellem Charakter vor allem in der ernsten Musik große Bedeutung beigemessen wird. So gibt es auf Komponisten bezogene Zusammenhänge z.B. bezüglich der Tonart *f-Moll* bei Beethoven und Brahms, Chopin und Tschaikowsky oder die Bedeutung von *Es-Dur* in der Sinfonik von Bruckner, Mahler und Sibelius.

¹⁸⁵*Auditive Wahrnehmungspsychologie* ist ein Terminus, mit dem der Filmkomponist Florian Moser in seinen Seminaren emotionale Wirkungen erklärt.

¹⁸⁶Schneider ordnet jedem Intervall seine eigene Charakteristik zu. So bedeutet z.B. die *Prim* Leere und Einsamkeit „- mit dem Unterton der Depressivität, aber auch des positiven *Mit-sich-eins-Seins* -“. Ebenso hat die *Prim* für ihn eine große Kraft, die er in Tonwiederholungen oder in Anton Weberns pointilistischer Musik manifestiert sieht. *Kleine Terzen* beinhalten „die asymmetrische Lebenskraft der *>Fünf<*“ und sind von leidenschaftlicher und melancholischer Natur. *Große Terzen* dagegen sind wesentlich

Sicherlich gibt es Intervallkonstellationen oder -folgen, die Emotionen hervorrufen, ob es jedoch sinnvoll ist, gleich jedem einzelnen Intervall einen gewichtigen psychologischen Effekt zu attestieren, ist zweifelhaft. Die *Neue Musik*¹⁸⁷, die auf Kompositionstechniken, wie z.B. das kompositorische Einbeziehen neuer Gesangs- und Spieltechniken, atonale Harmonik, serielle Strukturen und Collageverfahren, beruht, wird sicherlich anders auf den Hörer wirken, als populäre oder quasi-romantisch¹⁸⁸ komponierte Musik. Eine Semantisierung der Intervalle wäre hier sicher fehl am Platz und würde gar nicht erst greifen.

Die semantische Aufladung der Intervalle geht zurück auf die musikalische Figurenlehre¹⁸⁹ des Barock. Ebenso wie die rhetorischen Stilmittel in der Sprache, so ist die Figurenlehre ein Kompendium an musikalisch rhetorischen Stilmitteln. Und ebenso wie die sprachliche Rhetorik, so ist auch die musikalische Rhetorik ausschließlich ganzheitlich zu verstehen. Das einzelne Intervall kann daher nie losgelöst von der Figur gesehen werden.

Weit verbreitet und heute noch geläufig, ist die als *passus duriusculus* bekannte rhetorische Figur. Sie basiert auf einer, eine Quarte umfassend, chromatisch absteigenden Basslinie. Demzufolge ist das prägende Intervall im *passus duriusculus* die *kleine Sekunde*. Der *passus duriusculus* wird in seiner abwärts gerichteten Form mit Trauer und Resignation in Verbindung gebracht und wird nicht umsonst auch als *Lamentobaß* bezeichnet. Jede fallende *kleine Sekunde* jedoch sofort mit Trauer und Resignation in Verbindung zu bringen und darin eine Qualität zu sehen, ist bedeutungsschwanger.

Nichtsdestotrotz gibt es Intervalle, die im Lauf der Musikgeschichte eine gewisse, aber lose Semantisierung erfahren haben, ohne - mit einem Gefühlsetikett versehen - einer psychologisch motivierten Rubrik zugeordnet zu werden.¹⁹⁰

neutraler, eindimensionaler und leidenschaftsloser als die kleinen Terzen. (Schneider.1997, S.118f)

¹⁸⁷ *Neue Musik* wird in dieser Arbeit als üblicher Terminus für die zeitgenössische Kunstmusik ab dem 20. Jahrhundert verwendet.

¹⁸⁸ Da *romantische Musik* epochengebunden ist und daher nur im 19. Jahrhundert authentisch ist und ebenso *neoromantische Musik* im Kontext einer regressiven Kunstströmung im 20. Jahrhundert zu verstehen ist, ist hier von *quasi-romantisch* komponierter Musik die Rede, also Musik, die *in-style-of* komponiert ist.

¹⁸⁹ Vgl. Dietrich Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber 1985.

¹⁹⁰ Zu nennen ist an dieser Stelle die auftaktig aufsteigende *Quarte* in vielen Wander- und Jagdliedern, aber auch der bekannte Quartsprung in Mozarts *Eine kleine Nachtmusik*. Vgl. Diether de la Motte: *Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch*. Kassel 1993. De la Motte unternimmt im dritten Teil seiner Lehrbuch-Trilogie eine ausführliche Beobachtung auf die Musikgeschichte aus dem Blickwinkel der Melodie.

3.4. Der Umgang mit Raum in der Musik im Film

„Beim Hören von Musik entstehen Imaginationen des Räumlichen. Das musikalische Vokabular mit seinen raumbezogenen Begriffen belegt dies¹⁹¹.“

Musik und Raum sind von jeher eine untrennbare Einheit. Das beginnt bereits in der Einteilung in tiefe und hohe Töne, in tiefe und hohe Instrumente, in tiefe und hohe Stimmlagen. Die musikalische Terminologie umfasst Begriffe, wie *Durchgang*, *Schritt auf- und abwärts*, *Sprung auf- und abwärts*.¹⁹² Gerade in der *Neuen Musik* wird der Raumaspekt immer wichtiger. Nicht nur theoretisch beginnen sich die Komponisten mit Raum – in diesem Zusammenhang vermehrt auch mit Zeitverhältnissen - auseinanderzusetzen, ebenso werden praktisch neue Möglichkeiten ausgelotet. Das beginnt mit neuen Orchesteraufstellungen der Musiker und mündet in komplizierte elektronische, raumakustische Kompositionen.¹⁹³

In den verschiedensten Gattungen – von der Liedvertonung, der Oper bis hin zur Symphonie -, wird Raum musikalisch dargestellt. Schneider beschreibt dieses Phänomen anhand Robert Schumanns *Mondnacht* sowie Richard Wagners Vorspiel zur Oper *Rheingold*:¹⁹⁴

Demnach nimmt Schumann in seiner Vertonung von Joseph von Eichendorffs Gedicht *Mondnacht*¹⁹⁵ die für das Gedicht paradigmatische Einleitungszeile „*Es war, als hätt` der Himmel die Erde still geküsst*“ musikalisch vorweg. Prägnant zeichnet Schumann den Raum, indem im Klavier in der linken Hand ein *Kontra-H* und in der rechten Hand ein *cis*```` gespielt wird. Schneiders zweites Beispiel, das Vorspiel zu *Rheingold*, zeigt wie sich Richard Wagner dem Phänomen Raum nähert: Über einen längeren Zeitraum erstreckt sich, auf dem Ton es basierend, die bildliche Darstellung des Rheins. Wie genau Wagner die Tiefen des Rheins zeichnet, zeigt sich darin, dass er zu Beginn die Kontrabässe per *scordatura* einen Halbton tiefer auf das – klingend - *Kontra-Es* hinab stimmen lässt.

¹⁹¹Schneider. 1997, S.111.

¹⁹²Ebda.

¹⁹³Zum Thema Raum und Zeit in der Musik ist die Fachliteratur geradezu unerschöpflich. Neben Literatur, die sich ausschließlich akustisch- musikalischen Zusammenhängen widmet (Vgl. Walter Gieseler, Luca Lombardi, Rolf-Dieter Weyer: *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Celle 1985. Vgl. Jarmil Burghauser – Antonin Spelda: *Akustische Grundlagen des Orchestrierens*. Regensburg 1971.) gibt es genügend Literatur, die das Verhältnis von Musik und Raum und ihre Entwicklung von der venezianischen Mehrchörigkeit, der *coro spezzato* Technik, bis hin zu den aktuellen kompositorischen Modellen des französischen *Spektralismus* beleuchtet.

¹⁹⁴Schneider. 1997, S.111.

¹⁹⁵*Mondnacht* ist ein Vertonung innerhalb seines Eichendorff Liederkreises op. 39. Vgl. die ausführliche musikwissenschaftliche Analyse in MUSIK-KONZEPTE 95. *Schumann und Eichendorff. Studien zum „Liederkreis“ Opus 39*. Hrsg.:Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1997.

Für ein klares ästhetisches Programm¹⁹⁶ auf dem Gebiet der symphonischen Gattung steht vor allem Gustav Mahler. Die Perfektion der musikalischen Mimesis machen seine Symphonien unverwechselbar. Ein wichtiger Aspekt der Verbildlichung in Mahlers Musik ist auch der Umgang mit Raum bzw. die musikalische Verräumlichung. Mahler steigert die Verräumlichung des symphonischen Geschehens durch konsequente Verwendung von Echowirkungen und Fernorchester¹⁹⁷, eine Technik, die ein charakteristischer Wesenszug seiner Musik ist und sich durch sein gesamtes symphonisches Oeuvre zieht. Was Musik im Film betrifft, so stellt Schneider fest, dass gerade Raumvorstellung oftmals ein zentraler Aspekt für die kompositorische Gestaltung der jeweiligen Bildsequenz ist. Wobei Raum vielmehr sinnlich als rational aufzufassen ist.¹⁹⁸

Während sich Schneider dem Zusammenhang von Musik und Raum psychologisch und nuanciert nähert, sind für Moser Musik und Raum zwei Größen technischer Natur. Für ihn spielt die objektiv räumliche Dimension die entscheidende Rolle, wobei er zwischen den Kategorien *oben-unten-rechts-links* unterscheidet. Entscheidend ist für ihn die musikalisch –technische Umsetzung:

Raum „erzeugt man mittels harmonischer Klänge wie Flächen, Atmos, Halleffekten, dem Zusammenspiel von hohen und tiefen Tönen, Panoramaeffekten etc. Mit den Akkordtechniken (Mehrstimmigkeit) von >Konsonanz und Dissonanz < ist man in der Lage, Grundstimmungen zu schaffen.“¹⁹⁹

3.5. Der Umgang mit Zeit in der Musik im Film

Musik gehört zusammen mit den Darstellenden Künsten Theater und Film zu denjenigen Kunstformen, die wesentlich vom Faktor Zeit bestimmt sind. Egal, ob es sich um traditionell lineare oder nichtlineare Erzählweisen in Theater und

¹⁹⁶Programm ist in diesem Zusammenhang nicht zu verwechseln mit Programmmusik. Mahler geht es nicht darum, etwas zu schildern oder zu beschreiben, wie es z.B. in der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz der Fall ist. Mahler formuliert: „Es gibt von Beethoven angefangen keine moderne Musik, die nicht ihr inneres Programm hat. – Aber keine Musik ist etwas wert, von der man dem Hörer berichten muß, was darin erlebt ist – respektive was er zu erleben hat.“ Zit. in: Rafael Kubelik: *Er war ein Prophet*. In: *Gustav Mahlers Symphonien*. Hrsg.: Renate Ulm. München und Kassel 2001, S. 23.

¹⁹⁷Vgl. *Das klagende Lied*, Mahlers erste als gültig anerkannte Komposition, in der er bereits Fernorchester verwendet, oder z.B. die Analysen der *II. Symphonie* und der *III. Symphonie*. Alle Analysen finden sich in der oben genannten Publikation. Generell kann jede Symphonie zur Analyse herangezogen werden.

¹⁹⁸Demnach lohnt es sich mit dem Regisseur darüber zu sprechen. Musik kann Figuren entscheidend in ihrer emotionalen Tiefe beeinflussen. So schreibt Schneider: „Zum kleinen Straßenjungen passt nicht unbedingt ein tiefer, nach hinten geweiteter Klang des großen Orchesters. Gibt es im Bild eine ärmlich kleine Hütte, ist es freilich ein Unterschied, ob der enge Raum auch musikalisch aufgegriffen wird oder ob ein riesiger psychischer Innenraum (...) als räumlicher Kontrapunkt (...) fungieren soll.“ Schneider.1997, S.112.

¹⁹⁹Moser. 2006, S.53.

Film, um statische oder ständig in Bewegung bleibende Ausprägungen innerhalb musikalischer Werke handelt, der Faktor Zeit kann nie negiert werden, selbst wenn es der Urheber des jeweiligen Werkes so möchte. Wenn der Theaterregisseur und Intendant der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (Berlin) Frank Castorf vier Stunden lang Walter Mehrings *Der Kaufmann von Berlin*²⁰⁰ oder John Cage 4 Minuten und 33 Sekunden lang mit dem Zufall operiert, kann das zeitliche Moment nicht negiert werden.

Besonders aufschlussreich sind dazu die Gedanken Karlheinz Stockhausens in seinem 1956 erschienenen Artikel *...wie die Zeit vergeht...*²⁰¹ Stockhausen versucht darin das Verhältnis von Dauer und Tonhöhe innerhalb der seriellen Musik zu definieren. So ist seine erste Feststellung, dass Musik Ordnungsverhältnisse in der Zeit darstellt.²⁰² Was Zeit jedoch genau ist, ist seiner Ansicht schwer zu definieren: Bewegt sich Zeit von A nach B? Ist Musik „in der Zeit“ oder hat Musik „Zeit in sich“?²⁰³

Die Frage nach der Zeit spielt nicht nur in der *Neuen Musik* eine wichtige Rolle, sondern auch in der Philosophie. Für die Kunstformen Theater und Film sind vor allem die Beobachtungen und Kategorisierungen des französischen Philosophen Henri Bergson²⁰⁴ von Bedeutung. Für Bergson gibt es zwei Arten von Zeit: Zum einen die subjektiv von der Psyche erlebte Zeit (*le temps durée*) und zum anderen die messbare Zeit der Naturwissenschaft, die von der Raumvorstellung von Zeit ausgeht (*le temps espace*).²⁰⁵ Im Film bedeutet das, dass Musik die Wahrnehmung „filmische(r) Zeit“²⁰⁶ beeinflussen kann.

„Musik kann mit ihrer eigenen Zeit die filmische Zeit beschleunigen oder verlangsamen. Je hörbarer sie ist, desto besser gelingt dies: Dominieren die realistischen Geräusche und der Dialog im Vordergrund, behält die filmische Zeit (die von Kamera und Mikrophon eingefangene Realzeit) die Oberhand. Sind die realistischen Geräusche weggemischt, vermag Musik ganz in ihre eigene Zeit oder Zeitlosigkeit zu entführen. In der Irrealität der musikalischen Zeit ist nichts unmöglich. Die Zeitlosigkeit von ein paar Takten Musik kann im Film für Stunden oder Wochen stehen.“²⁰⁷

Schneider erklärt die Änderung des subjektiven Zeitempfindens (was bei Bergson dem Terminus *temps durée* entspricht) anhand zweier Beispiele. Das erste Beispiel bezieht sich auf die musikalische Betonung eines *Syncpoints*²⁰⁸ im Film:

²⁰⁰Premiere in der Spielzeit 2010/2011.

²⁰¹Karlheinz Stockhausen: „...wie die Zeit vergeht...“ (1956) In: *die Reihe*, Bd. 3. Hrsg.: Herbert Eimert unter der Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen. Wien 1957.

²⁰²Karlheinz Stockhausen: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Köln 1988, S.99. Zit. in: Karlheinz Stockhausen: „...wie die Zeit vergeht...“ (1956) In: *die Reihe*, Bd. 3. Hrsg.: Herbert Eimert unter der Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen. Wien 1957.

²⁰³Ebda.

²⁰⁴Henri-Louis Bergson (1859-1941).

²⁰⁵Vgl. Henri Bergson: *Essai sur les données immédiates de la conscience*. (dt. Titel: *Zeit und Freiheit*). Paris 1911.

²⁰⁶Schneider. 1997, S.168.

²⁰⁷Ebda.

²⁰⁸Der Terminus *Syncpoint* steht in der Filmmusik für das unmittelbare Aufeinanderfallen von Bild und Musik.

„Legen wir zur Untermalung des gehenden Menschen eine >Melodie< an, die genau bei Punkt A beginnt und bei Punkt B endet, dann wird die filmische Zeit nicht modifiziert. Die Musik unterstreicht den realzeitlichen Eindruck: Beschleunigen wir jetzt das Tempo der Melodie so, dass sie vor dem Zeitpunkt B beendet ist – unsere Filmperson also noch einige Momente länger braucht als die ballistische Kurve der Musik -, entsteht der Eindruck, dass unsere Filmperson langsam geht (psychologischer Denkschluss: Die Filmperson braucht ja länger als die Musik).“²⁰⁹

„Verlangsamen wir das Tempo der Musik so, dass deren ballistische Kurve den Syncpoint B überschreitet, entsteht der subjektive Eindruck, dass die Filmperson sehr schnell durchs Zimmer gegangen ist (psychologischer Denkschluss: Die Filmperson ist ja viel schneller >fertig< als die Musik).“²¹⁰

Das zweite Beispiel bezieht sich auf die Variation des zeitlichen Hintergrunds:

„Ein bekannter optischer Trick lässt sich auch auf akustischem Sektor anwenden. Zwei Strichmännchen derselben Größe können durch einen verschiedenen Hintergrund so perspektiviert werden, dass sie verschieden groß zu sein scheinen: Die filmmusikalische Umsetzung lautet: Eine Zeitstrecke von A nach B wirkt kürzer, wenn dazu langsame Musik erklingt; dieselbe Zeitstrecke von A nach B wirkt länger, wenn dazu schnelle Musik erklingt.“²¹¹

Beide Beispiele fallen unter Schneiders wichtigste Kategorie von Zeit: *Rhythmus*. Schneider zufolge ist Zeit nicht isoliert, sondern nur in ihren Teilungen erfassbar:

„>Zeit< ist dem Menschen im >Rhythmus< fassbar, wobei er mit seinen eigenen Zyklen im Schnittpunkt steht zwischen den kosmischen Makrorhythmen (...) und den Mikrorhythmen (...).“²¹²

Schneider beruft sich hier auf Beispiele aus der gesamten Musikgeschichte, angefangen von Volksliedern, Tanz- und Wanderliedern, bis hin zum vorherrschenden Terminus des *integer valor* in der Mensuralnotation der *ars antiqua*.²¹³ Rhythmus ist Schneider zufolge nicht nur der die Musik bestimmende Parameter, sondern auch „jenes Zauberwort, das auch vom Tänzer, Dichter, Bildhauer, Maler, vom Kameramann, Regisseur und Cutter verwendet wird.“²¹⁴

²⁰⁹Schneider. 1997, S.168.

²¹⁰Schneider. 1997, S.169.

²¹¹Schneider. 1997, S.169f. Diese Theorie bestätigt sich in der Praxis jedoch nur eingeschränkt. In den meisten Fällen erzeugt langsame Musik beim Zuhörer das Gefühl, dass die Filmszene lange dauert, während schnelle Musik dieselbe Szene kurzweiliger wirken lässt.

²¹²Schneider. 1997, S.138f.

²¹³*Integer valor* ist das seit der *ars antiqua* festgelegte Tempo, das für die *brevis* gilt und in etwa dem menschlichen Puls (ca. 72 Herzschläge pro Minute) entspricht. Vgl. Thomas Daniel: *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*. Köln 2002.

²¹⁴Schneider. 1997, S.139. Damit liegt Schneider sicher richtig, jedoch schließt das nur bedingt die Bildenden Künste wie Malerei und Bildhauerei mit ein. Hier darf Rhythmus nicht immer als zeitlicher Begriff verwendet werden. Vgl. dazu Bilder von Jackson Pollock (1912-

Abgesehen von der Ausnahmestellung des Rhythmus,²¹⁵ sind aber auch Melodie und Tempo wichtige Mittel der Zeitgestaltung, zu denen sich Schneider ausführlich äußert.^{216,217}

3.6. Der Umgang mit Klang in der Musik im Film

Ein weiteres Kapitel, dem sich Norbert Jürgen Schneider in *Komponieren für Film und Fernsehen* widmet, ist der Umgang mit *Klang*. Schneider erweitert den Terminus *Klang* bereits in der Kapitelüberschrift um den Begriff *Sound*,²¹⁸ den er aus den populären Musikstilen entlehnt und ihn auf die Filmmusik überträgt. Damit könnte man ihm unterstellen, dass es der Musik im Film genügt, wenn sie konsumierbar ist und sich – vielleicht- nicht unbedingt einem ähnlich großen Anspruch wie die Kunstmusik auszusetzen hat.

Klang ist für Schneider der Sockel, auf den Motiv und Melodie aufbauen können:

„Der >Klang< ist der diffuse Urgrund, aus dem das gestische Motiv und die vollendet gegliederte Melodie herauswachsen. Der >Klang< ist phänomenologisch nicht mehr unterteilbar. Er ist das >Tönen an sich<, der archaische >Laut< einer Existenz. Der >Klang< ist bloße Vibration ohne Zeitstruktur. >Klang< ist die Gegenwart eines physischen Seins.“²¹⁹

Für Schneider ist Klang immer auch eine Art archaischer Urzustand oder Urinstinkt. Während Melodie und zum Teil auch Motiv nach außen und vorwärts drängen, bleibt Klang statisch, ist verwurzelt, ist ein „*Auf-der-Stelle-Treten*“.²²⁰

Ebenso wie im Kapitel *Komponieren mit Zeit*, begreift Schneider den Begriff Klang aus der Musikgeschichte heraus. Während Klang in der abendländischen Dur-Moll-Harmonik (beginnend ab 1500) neben Melodik, Harmonik und Rhythmik eine untergeordnete Rolle spielt, beginnt er sich erst um 1900 zu einem eigenständigen musikalischen Parameter zu entwickeln. Schneider

1956), in denen die auf die Leinwand geträufelten Farben (*Dripping-Technik*) rhythmische Muster aufweisen. Hier ist Rhythmus nicht als Zeitphänomen zu verstehen.

²¹⁵Das Verhältnis von Rhythmus und Zeit ist auch das zentrale Thema, mit dem sich Schneiders Publikation über die Beziehung von Musik und mathematischen Kategorien wie Zahl und Rhythmus beschäftigt. Vgl. Norbert Jürgen Schneider: *Die Kunst des Teilens. Zeit – Rhythmus – Zahl*. München 1991.

²¹⁶Schneider. 1997. Siehe dazu seine Ausführungen im Kapitel *Komponieren mit „Zeit“*, S.138-184.

²¹⁷Wenn auch wesentlich theoretischer, aber keinesfalls weniger aufschlussreich sind Michel Chions Ausführungen zum zeitlichen Zusammenspiel von Bild und Ton, die er im Abschnitt *Influence of sound on the perception of time in the image* beschreibt. Vgl. Chion. 1994, S.13ff.

²¹⁸Schneider. 1997, S.185.

²¹⁹Ebda.

²²⁰Schneider. 1997, S.186.

verallgemeinert diese Entwicklung, indem er sie „meist durch asiatische Einflüsse inspiriert“ sieht.²²¹

Dies mag freilich für den französischen Impressionismus gelten, aber keinesfalls für die deutsche Spätromantik eines Richard Strauss, Richard Wagner, Anton Bruckner oder Gustav Mahler. Deshalb relativiert Schneider seine allgemeine Behauptung vom zentralen Einfluss der asiatischen Musik auf die spätromantische Musik einige Sätze weiter.

Einen wichtigen Entwicklungsschritt im differenzierten Umgang mit Klangfarben und Orchestration sieht Schneider letztlich auch in der *Emanzipation der Dissonanz*, wie sie u.a. in der Musik der Wiener Schule und ihrem wichtigsten Vertreter Arnold Schönberg vonstatten geht. Schneider führt die Klangfarbenentwicklung sukzessive weiter, indem er ebenso die zunehmende Bedeutung des Schlagwerks im Orchester hervorhebt, wie die Experimente des italienischen Futurismus mit ihren *intonarumori*, die ersten Ansätze von Geräuschkunst und elektronischer Musik, bis hin zu den Versuchen Edgard Varèses in seinen Werken *Hyperprism*, *Octandre*, *Intégrales*, *Arcana* oder *Ionisation*.²²²

Für den Filmkomponisten, der sich auf der Höhe der Zeit befindet, bedeutet das:

„Zum Repertoire des Filmkomponisten gehören die Klangmöglichkeiten der traditionellen mitteleuropäischen Instrumente, ihre Erweiterungen durch die bis ins Experimentelle reichenden Instrumentationserfahrungen des 20. Jahrhunderts, Rock, Pop und Jazz, die Klanglichkeit der ethnischen Musiken quer über den Erdball, geräuschhafte Klänge, Alltagsklänge und die Palette der synthetischen Klänge. Der >Klang< ist für den Filmkomponisten absolut verfügbar geworden. Um sich hier weiterzubilden sind ein offenes Ohr, das Sammeln von CDs und das Wissen um die technischen Innovationen unentbehrlich, auch wenn die Neuheiten im Bereich Audio Engineering kaum mehr zu überblicken sind.“²²³

Eine wichtige Komponente innerhalb des Klangs ist für Schneider die Lautstärke.²²⁴ Der geschickte Umgang mit Lautstärke ist für den Filmkomponisten ein nicht zu unterschätzendes Ausdrucksmittel, das das subjektive Empfinden des Zuschauers beeinflussen kann.

„Leise Klänge besitzen ein Geheimnis und einen Sog. (...) Das >Lauschen< zieht hingegen den Menschen in eine Sache oder Person hinein. >Gespannte Aufmerksamkeit< bedeutet eine unerhörte Sensibilisierung des ganzen Wahrnehmungsapparates. Das gewaltigste Dröhnen wird folgerichtig von der

²²¹Ebda.

²²²Ebda.

²²³Schneider. 1997, S.189. Um auf dem aktuellen Stand in puncto Software und Hardware zu bleiben, empfiehlt Schneider das Studium einschlägiger Fachmagazine, wie *Audio Professional*, *Keyboards*, *Recording & Computer* sowie *Keys – Magazin für Musik und Computer*.

²²⁴Schneider. 1997, S.191.

Stille verursacht, in der jeder Herzschlag, jedes Schluchzen, jedes Knacken zum überproportionalen Geräusch wird.²²⁵ (...) Leise Musik zieht in den Film. Laute Musik distanziert vom Film.²²⁶

Wichtig für Schneider – nicht zuletzt auch deshalb, weil es mittlerweile zum Markenzeichen für seine eigenen Filmmusiken geworden ist – ist die Verwendung von synthetischen Klängen. Das detailliert geschriebene Kapitel *Synthetische Klänge*²²⁷ beginnt leider mit einem in der Filmmusikpraxis weit verbreitenden Trugschluss. So schreibt Schneider:

„Die Entscheidung, elektronisches Klangmaterial zu verwenden, sollte sich nie nach dem Budget, sondern immer nach ästhetischen Gesichtspunkten richten. Sie hängt von der Ausdruckswelt des Filmprojekts und den musikalischen Vorstellungen des Regisseurs und Produzenten ab.“²²⁸

Diese Prämisse, so schön sie in der Theorie ist, entspricht leider nur selten der Realität. Heutzutage ist das Produktionsbudget für Filmmusik meist so niedrig, dass es dem Komponisten unmöglich ist, mit einer kleineren Besetzung, geschweige denn einem Orchester, zu arbeiten. Oftmals besteht der einzige Ausweg darin, auf Orchestersamples aus einer der gängigen Libraries zurückzugreifen. Das Argument, *„(S)ynthetische Klänge (...) können z.B. eine Komplexität, Irrealität, Weiträumigkeit oder Zeitdehnung ausdrücken, die die Möglichkeiten der von Menschenhand gespielten oder von menschlichem Atem getragenen Musik übersteigt“²²⁹*, ist nicht haltbar.

Zum einen kaschiert es das zuvor beschriebene Problem des mangelnden Musketats, zum anderen beweisen viele Werke der *Neuen Musik*, dass die Möglichkeiten des Orchesters noch lange nicht ausgeschöpft sind. Orchesterwerke und Kammermusik der jüngeren Zeit u.a. von Helmut Lachenmann (z.B. *Accanto, Reigen seliger Geister*), Gérard Grisey (z.B. *Quatre chants pour franchir le seuil, les espaces acoustiques*) oder Georg Friedrich Haas (z.B. *In Vain*), aber auch „Klassiker“ der Orchestermusik nach 1945, wie Ligetis *Atmosphères*, oder Xenakis *Metastaseis* zeigen, wie unverbraucht und frisch diese Musik sein kann: Die Virtuosität im Umgang mit Klangfarben war noch nie so ausgeprägt wie jetzt. Folglich ist es auch nicht richtig, wenn Schneider den Einsatz synthetischer Klänge genrebezogen sieht:

„In Science-fiction-Filmen, Kriminalfilmen, Psychothrillern und Horrorfilmen ist deshalb elektronische Musik in der Regel sinnvoll.“²³⁰

*Planet of the Apes*²³¹ von Franklin J. Schaffner, ein Meilenstein im Science-fiction-Genre oder Stanley Kubricks Horrorfilm *The Shining*²³² beweisen genau das Gegenteil. Jerry Goldsmith verzichtet in *Planet of the Apes* bewusst auf

²²⁵Ebda.

²²⁶Schneider. 1997, S.192.

²²⁷Schneider. 1997, S.207.

²²⁸Ebda.

²²⁹Ebda.

²³⁰Ebda.

²³¹Franklin J. Schaffner: *Planet of the Apes* (1968) mit der Musik von Jerry Goldsmith.

²³²Stanley Kubrick: *The Shining* (1980) mit der Musik von Wendy Carlos, Rachel Elkind, u.a.

elektronische Musik und schreibt eine experimentelle Orchesterpartitur, die um diverse Schlaginstrumente erweitert ist sowie weitgehend athematisch und dodekaphonisch komponiert ist. Kubricks Musikkonzept von *The Shining* basiert auf einer geschmackvollen Auswahl verschiedenster Musiken, die in Wendy Carlos und Rachel Elkind mit wichtigen Vertretern der innovativen elektronischen Musik bestückt ist. Zugleich greift Kubrick auf *absolute Musik* etablierter Komponisten der zeitgenössischen Musik zurück: Ligeti ist mit *Lontano* ebenso vertreten, wie Penderecki mit *Utrenja* und Bartók mit seiner *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*. Gerade das Hinzunehmen der Musik Ligetis und Pendereckis macht deutlich, wie vielfältig die Klangfacetten in der *Neuen Musik* sind und wie ergiebig sie – bei subtiler und nicht plakativer Verwendung – innerhalb des filmmusikalischen Konzepts eines Genrefilms funktionieren können.

Innerhalb der elektronischen Musik gesteht Schneider der Geräuschmusik in der Tradition der *musique concrète* eine Ausnahmestellung zu und weiß um deren künstlerische Qualität im Gegensatz zu Klängen, die ausschließlich von Synthesizern oder von in der Praxis üblichen Softwareprogrammen generiert werden.²³³

„Die Geräuscheinbindungen in einen Filmsoundtrack sind das wohl überzeugendste Mittel, eine authentische wie individuelle Klanglichkeit zu erreichen.²³⁴(...) Der Umgang mit Geräuschen hat mich auch bei anderen Filmkomponisten immer beeindruckt. Eberhard Schoener²³⁵ war einer der ersten Komponisten, der mit dem fairlight-Sampling-System²³⁶ arbeitete und schon 1977 für den Kinofilm >Rheingold< (Regie: Niklaus Schilling) Geräusche musikalisierte. Aus dem fahrenden Transeurop-Express >Rheingold< wurden auf der Fahrt von Amsterdam nach Basel charakteristische Schienengeräusche aufgenommen und mit synthetischem Klangmaterial verbunden: Es entstand ein flirrend-unruhiger Sound, der genau die Faszination des schnellen Eisenbahnfahrens evozieren konnte.“²³⁷

Schneider ist sich also der künstlerischen und ästhetischen Qualität der Geräuschmusik, wie sie die Begründer der *musique concrète* Pierre Schaeffer und Pierre Henry begründeten und den zahlreichen Epigonen - wie eben der oben erwähnte Eberhard Schoener - sowie der musikhistorischen Entwicklung der Klangfarbe im Orchester durchaus bewusst. Da ist es verwunderlich, dass er sich dennoch für die Verwendung von Orchestersamples einsetzt.

²³³Schneider. 1997, S.214.

²³⁴Ebda.

²³⁵Der Komponist und Dirigent Eberhard Schoener (1938) zeichnet sich – ausgehend von der Klassik – durch seinen Experimentierreichtum auf verschiedensten musikalischen Feldern aus.

²³⁶*Fairlight CMI (Computer Musical Instrument)* ist der erste digitale Synthesizer mit integrierter Sampling-Technik. Er wurde Ende der 1970er Jahre gebaut und wurde in den 1980ern durch Künstler wie Peter Gabriel, Stevie Wonder, Kate Bush und Synthesizer-Komponisten wie Jean Michel Jarre populär gemacht, die ihn oft in ihren Stücken verwendeten.

²³⁷Schneider.1997,S.215.

Von „*ästhetischen Gesichtspunkten*“²³⁸ scheint sich Schneider in der Praxis jedoch nicht allzu sehr leiten zu lassen. So kann er nicht umher und widmet elf Seiten in *Komponieren für Film und Fernsehen* der Verwendung von gängigen CD-Roms²³⁹, wobei er auch seine Vorlieben hervorhebt.

„*Um das Ausmaß und die fortgeschrittene Differenzierung des Arbeitens mit Sound Sampling und CD-Roms darzustellen, beschreibe ich – aus subjektiver Perspektive – die Struktur, Verwendungsmöglichkeiten und Erfahrungen mit jenen CD-Roms, die ich in den 90er Jahren benutzt habe.*“²⁴⁰

Die Übersicht bezieht sich vor allem auf Software, die sich zur Imitation von Streich-, Blas- und Schlaginstrumenten eignet. Besonders bei den „*string samples*“²⁴¹ ist es verwunderlich, dass er die Imitationsmöglichkeiten unterschiedlichster Spieltechniken auf Streichinstrumenten – wie –z.B. *détaché*, *pizzicato*, *Bartók-pizzicato*, *spiccato*, die noch dazu in jedem Dynamikbereich verfügbar seien – so positiv bewertet. Schneider ist sich als routinierter Filmkomponist und Musikwissenschaftler durchaus bewusst, dass kein Sample – sei es noch so gut-, jemals echte Streicher ersetzen kann. Dass dem so ist, zeigt das Gros der deutschen Filmmusik immer wieder aufs Neue: Kommen Streichersamples zum Einsatz, so sind sie „*allenfalls für den flächigen Einsatz geeignet*“²⁴², „*ansonsten aber ungenießbar*“²⁴³ sind. Was für die Streichersamples gilt, ist auch für die Samples verschiedenster Blasinstrumente der Fall. Schneiders Beobachtung, dass „*vor allem die Soloinstrumente durch Lebendigkeit des Atems verblüffen*“²⁴⁴, ändert nichts an der Tatsache, dass sie kaum in der Lage sind, echte Blasinstrumente adäquat zu ersetzen, selbiges gilt – wenn auch eingeschränkt²⁴⁵ – für die Schlaginstrumente.

3.7. Das Verhältnis von Komposition und Komponieren

Raben ist im Gegensatz zu vielen der heutigen Komponisten, die für Film und Theater schreiben, in der Tradition des „klassischen“ Komponistentypus verwurzelt. In der Antwort auf Rainer Noldens Frage, in welcher Tradition sich Raben sehe – mehr in Richtung Friedrich Hollaender oder eher in der Nachfolge von Korngold und Waxman²⁴⁶, wird Rabens Kompositionsbegriff deutlich:

²³⁸Schneider. 1997, S.207.

²³⁹Schneider. 1997, S.218 – 228.

²⁴⁰Schneider. 1997, S.218.

²⁴¹Ebda.

²⁴²Ebda. Dieses und das folgende Zitat gilt Schneider zufolge für die Streichersamples in den 1980er Jahren, dennoch hat sich auch das heutige Klangbild – trotz Weiterentwicklung der Samples – nicht groß verändert.

²⁴³Ebda.

²⁴⁴Schneider. 1997, S.219.

²⁴⁵Schlagzeugsamples klingen in der Tat besser als Streicher- und Bläsersamples. Dies liegt vor allem daran, dass Schlaginstrumente über ein weniger großes Repertoire an Spieltechniken verfügen, das in seinem Klangfarbenreichtum lang nicht so differenziert ist wie die Spieltechniken von Streichern und Bläsern.

²⁴⁶Aus einem WELT-Interview mit Rainer Nolden im Kulturteil (Datum unbekannt).

„Waxman ist das richtige Stichwort. Ich finde Waxman von all diesen großen Hollywood-Komponisten am interessantesten. Er vertritt eine speziell für das Medium Film abgewandelte Tradition, die aus der klassischen Musik kommt.“²⁴⁷

In der Berufung auf ein traditionelles Komponieren, wie es Korngold und Waxman ausüben, ist *Komposition* als Terminus für Raben klar definiert. Im entsprechenden Artikel über *Komposition* – damit ist selbstverständlich *Komposition* in der Kunstmusik gemeint – des *Brockhaus- Riemann- Musiklexikon* heißt es dazu wie folgt:

„>Komposition< (lat. *compositio*) in der Musik ist heute allgemein das tonschriftlich ausgearbeitete Werk, dessen Gelingen (...) umfassende Ausbildung²⁴⁸ voraussetzt.“²⁴⁹²⁵⁰²⁵¹

In der *MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart* lässt sich zum Terminus *Komposition* nachlesen:

„Mit dem Aspekt der vom lebendigen Vortrag abgehobenen Schriftlichkeit des >Werkes< tritt ein wichtiges und weithin begriffsprägendes Merkmal in den Blick.“²⁵²

Beide Definitionen, die explizit die Verschriftlichung als wichtiges Merkmal hervorheben, wenn von *Komposition* gesprochen wird, gelten auch für das Kompositionsverständnis in Film und Theater²⁵³ bis Anfang der 1980er Jahre. Auch wenn Musik im Film im Zeitalter des Stummfilms ausschließlich zur Untermalung und Kommentierung der Handlung diente, – häufig wurde dabei

²⁴⁷Ebda.

²⁴⁸Dieser Passus darf nicht als Pamphlet missverstanden werden, indem den heutigen Komponisten für Film, Fernsehen und Theater jegliche Form von Ausbildung abgesprochen wird. Vielmehr soll verdeutlicht werden, dass sich Anfang der 1980er Jahre der enge Kreis der „akademisch“ geschulten Komponisten langsam öffnete und peu à peu auch praktizierende und technisch gut ausgerüstete Musiker sowie interessierte Semi-Profis und Laien in der Lage waren, Musik für den Film zu komponieren.

²⁴⁹*Riemann Musik Lexikon*, Sachteil. Hrsg: Wilibald Gurlitt, fortgeführt und herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz 1967.

²⁵⁰Auch wenn eine „umfassende Ausbildung“ für Raben nur beschränkt zutrifft, da er als Komponist Autodidakt ist, bringt er doch „umfassende“ musikwissenschaftliche und – theoretische Kenntnisse mit sich, sowie ein breites Allgemeinwissen in Literatur und Kunst.

²⁵¹Schneider zitiert ebenfalls diese Stelle aus dem *Brockhaus – Riemann – Musiklexikon*. Schneider. 1997, S.19.

²⁵²*MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Hrsg: Ludwig Finscher. Kassel 1996.

²⁵³Für hohe kompositorische Qualität im Bereich Musik für Film und Theater, steht immer noch der Name *Erich Wolfgang Korngold*. Nicht umsonst beruft sich Raben u.a. im WELT-Interview mit Rainer Nolden auf ihn. Korngold, der bereits in Wien eine beeindruckende Karriere als Komponist von Oper, Operette, Liedern, Kammer- und Konzertmusik hinter sich hatte, kam erstmals 1934 mit dem Medium Film in Berührung. Seither ist sein Name unauslöschlich mit der goldenen Ära der Filmmusik im Hollywood der 1930 und 1940er Jahren verbunden. Seinem hohen kompositorischen Niveau verpflichtet folgten ihm eine Reihe bedeutender – meist europäisch geschulter- Filmkomponisten wie *Miklos Rosza*, *Franz Waxman* oder *Max Steiner*. Vgl. Tony Thomas: *Filmmusik*. München 1996. Die Publikation enthält neben Interviews mit den zuvor genannten Komponisten Korngold (S.89ff), Rosza (S.29ff), Waxman (S.45ff) und Steiner (S.70ff) weitere aufschlussreiche Interviews mit namhaften Filmkomponisten, wie Bernard Herrmann, Elmer Bernstein und John Williams.

auf ein, der in der Szene dargestellten Stimmung, entsprechendes Zitat aus der Musikkultur zurückgegriffen -, entstanden bereits zu Beginn der Stummfilmzeit in den 1920er Jahren erste originale Kompositionen. Diese wurden anfangs auf dem Klavier oder in kleiner Besetzung, später auf der Kinoorgel (z.B. der *Mighty Wurlitzer*) sowie von symphonisch groß besetzten Orchestern zum auf der Leinwand ablaufenden Film gespielt. Mit dem Tonfilm kam auch der Musik im Film eine eigenständige, gewichtigere Stellung im Film zu. Zu Beginn der 1980er Jahre ist der klar definierte Terminus *Komposition* vielschichtiger und diffuser geworden: *Komposition* wird zum *Komponieren*. Die Arbeit des Komponisten ist nicht mit dem Setzen des Schlussstrichs in der Partitur getan, mittels der immer moderner werdenden Computer-, Studio- und Aufnahmetechnik kann sie daher auch das Einspielen verschiedenster Instrumente, sowie deren Abmischung beinhalten. Betrachtet man das aktuelle Komponieren für das Medium Film, so zeichnet sich immer mehr die Entwicklung weg von Papier und Bleistift, hin zu rein synthetisch generierter Musik, ab, mittels virtueller Klangbibliotheken, die mittlerweile alle klassischen Instrumente umfassen.²⁵⁴

Diese Entwicklung trifft jedoch nicht auf Peer Raben zu. Wenn Florian Moser daher in seiner Funktion als Juror, anlässlich der Verleihung des *Peer Raben Music Awards* an junge Nachwuchskomponisten auf der *Soundtrack Cologne 7.0* (2010) in einem Fernsehbeitrag von Kurzschluss- Das Magazin #519 (ARTE) erklärt, Raben wäre an der Arbeit mit „*Computer oder Synthesizer oder Samples*“²⁵⁵ interessiert gewesen,

„(...) da war er sehr neugierig. Er hat immer gesagt, das gibt dem Ganzen eine neue Möglichkeit (...).“²⁵⁶

ist das eine Behauptung, die Rabens Credo als Komponist für Film und Theater niemals entsprochen hat. Ganz im Gegenteil, Raben hat sich der Einbeziehung technischer Hilfsmittel stets verweigert. Auf Noldens Frage in einem Interview vor seinem Schlaganfall 1992 „(W)ie wird sich die Musik in den nächsten Jahren entwickeln“ antwortet Raben:

²⁵⁴Auch wenn sich das mit Computer gestützte Komponieren in der Filmmusik nicht immer positiv bemerkbar macht, ist es per se eine Bereicherung, vor allem in der *Neuen Musik*. So formuliert Rainer Nonnenmann in seinem Aufsatz *Das Konzert ist tot – Es lebe das Konzert!* In: *Musik & Ästhetik*, Heft 56. Stuttgart 2010, S.27: „Der Computer entwickelte sich während der letzten zwanzig Jahre auch zu einem Universalinstrument der Produktion, Notation, Distribution und Rezeption von Musik: Der Computer an und für sich ist eine Möglichkeitsmaschine, nämlich potenziell jede nur denkbare Maschine – und damit auch jede denkbare Klangerzeugungsmaschine.“ Nonnenmann. Zit. in: Golo Föllmer: *Towards a New Gesamtkunstwerk? Total Sampling, Re-Bricolage und Media-Hopping im Netz*. In: *Konzert – Klangkunst- Computer: Wandel der musikalischen Wirklichkeit* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Bd. 42). Mainz 2003, S.23. Oder wie Gottfried Michael Koenig bereits 1967 konstatiert, dass die zentralen Anwendungsgebiete des Computers im Bereich der Musik „*Analyse musikalischer Texte, Komposition von Musik, Produktion musikalischer Klänge, Herstellung von Partituren*“ sind. Nonnenmann. Zit. in: Gottfried Michael Koenig: *Notizen zum Computer in der Musik*. In: *The World of Music: Quarterly Journal of The International Music Council (UNESCO)*, 9 (1967).

²⁵⁵Florian Moser. In: Kurzschluss – Das Magazin #519 (ARTE) <http://www.arte.tv/de/3641916.html> (Gefunden am 8.4.2011).

²⁵⁶Ebda.

„Ich glaube, dass die Musiker – auch die in der Unterhaltungs- und Schlagermusik – spätestens im Jahr 2000 ihre Rhythmus-Computer wegwerfen und wieder zum klassischen Orchester zurückkommen.“²⁵⁷

Auch nach seinem Schlaganfall hielt Raben daran fest, vollständig auf das Komponieren mit Computer zu verzichten:

„>If I enter the notes I have written into the computer, they produce sounds that are false<, he claims. >I write live music that can only be played on instruments. I hear what I write. An ensemble of violins and flutes only sounds right and harmonious in my head. If my assistant Frank Fellermeier²⁵⁸ enters them into a computer, the result is terrible.<“²⁵⁹

²⁵⁷Rainer Nolden im WELT-Interview mit Peer Raben mit der Überschrift *„Rhythmus-Computer sind für den Müll“* (Datum unbekannt).

²⁵⁸Dass Raben Frank Fellermeier als seinen Assistenten bezeichnet, liegt daran, dass Fellermeier nicht nur die Pflege, die Jobakquise und das Management übernahm. Zusätzlich agierte er auch als Kopist und erstellte zudem Audio-Layouts, falls diese vom Regisseur erwünscht waren.

²⁵⁹Butstraen. 2003, S.69.

4. „Weil ich immer so gern Peer Gynt studieren wollte...“²⁶⁰

4.1. Peer Rabens Kindheit und Jugend

Peer Raben wird am 3. Juli 1940 unter dem bürgerlichen Namen Wilhelm Rabenbauer als drittes von sieben Kindern – sechs Knaben und ein Mädchen, das früh verstirbt - im niederbayerischen Viechtafell²⁶¹ (heute Teil der Gemeinde Prackenhof / Landkreis Regen) geboren. Seine Kindheit und Jugend verbringt er auf einem für damalige Verhältnisse gut situierten Bauernhof.²⁶² Bereits während seiner Volksschulzeit im benachbarten Moosbach zeigt er reges Interesse an Musik²⁶³ und Literatur, worauf er vom dortigen - in Unterrichtsmethodik und Pädagogik fortschrittlichen²⁶⁴ - Volksschullehrer ersten – wenn auch dilettantischen - Violinunterricht erhält²⁶⁵ und zudem die Möglichkeit, nach Unterrichtsschluss, Bücher zu lesen.

Nach Abschluss der Volksschule besucht Raben – auf Anraten seines Lehrers -²⁶⁶ als Internatsschüler das musische Gymnasium in Straubing (Kreisstadt des an den Landkreis Regen angrenzenden Landkreises Straubing-Bogen). Dort fällt er nicht nur durch gute Zensuren, sondern durch sein ausgeprägtes Wissen, vor allem in dramatischer Literatur²⁶⁷ auf. Um seiner literarischen Leidenschaft intensiver nachzugehen, gründet Raben einen außerschulischen „*Geheimbund*“²⁶⁸, in dem Stücke gelesen werden und dem auch der spätere Fassbinder-Schauspieler Kurt Raab²⁶⁹ angehört. Nach kurzer Zeit nimmt Raben dem damaligen Leiter der Schultheatergruppe das Heft aus der Hand, - „er wurde außen vorgelassen“²⁷⁰ und beginnt selbst zu inszenieren. Zu seinen ersten Inszenierungen gehört Shakespeares Hamlet (1960), wo er auch die

²⁶⁰Peer Raben im Gespräch am 2.4.2006. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. auf Cassette dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

²⁶¹Damals bestand Viechtafell - Raben zufolge - nur aus zehn Häusern. Im Gespräch vom 19.3. 2006. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. auf Cassette dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

²⁶²Ebda.

²⁶³„It was also at this time he became fascinated with radio.>Classical music had something mysterious for a lad whose knowledge of music extended no further than that of Upper Bavaria,< he says.“ Butstraen. 2003, S.65.

²⁶⁴Im Gespräch mit Peer Raben vom 19.3.2006. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. auf Cassette dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

²⁶⁵Das erste musikalisch prägende Ereignis – abgesehen von den Radiosendungen, wo er klassische Musik hören konnte - bestand Raben zufolge darin, dass dieser Volksschullehrer der Klasse eine einfache Beethovenmelodie auf der Violine vorgespielt habe. (Ebda).

²⁶⁶Ebda.

²⁶⁷Raben ist zu diesem Zeitpunkt bereits mit Stücken von Goethe, Schiller und Enescu vertraut. Während den Sommerferien fährt er regelmäßig mit dem Fahrrad in den nächst größeren Ort Viechtach in eine Buchhandlung, wo er vom dortigen Buchhändler die Möglichkeit erhält, Stücke zu lesen (Ebda.)

²⁶⁸Ebda.

²⁶⁹Kurt Raab (1941-1988) spielte in vielen Fassbinderfilmen mit u.a. in *Warum läuft Herr R. Amok?* (1969), *Welt am Draht* (1973) und *Satansbraten* (1976). Raab, der nicht nur als Schauspieler in den Filmen Fassbinders mitwirkte, sondern sich ebenso als künstlerischer Mitarbeiter und Ausstatter verantwortlich zeigte, wurde 1971 mit dem Filmband in Gold für die Ausstattung zu *Whity* ausgezeichnet.

²⁷⁰Im Gespräch vom 26.3.2006. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. auf Cassette dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

Rolle des Hamlet übernimmt und die, wie er des öfteren in Gesprächen betont, seine größte Rolle ist, die er je gespielt haben wird.²⁷¹

Während der Straubinger Gymnasialzeit singt Raben im Schulchor, besorgt erste Arrangements von Liedvorspielen, bekommt Unterricht in Harmonielehre, lernt rudimentär zuerst Orgel und dann Klavier²⁷². Zugleich kommt er auch erstmals mit gregorianischer Musik in Berührung, die fester Bestandteil seines Musikrepertoires werden wird.²⁷³ Nach Schulschluss und vor allem an den Wochenenden, verschafft er sich Zutritt zum Platten- und Notenschrank im Musiksaal und lernt auf diese Weise die Musik Bachs und der Wiener Klassik: Haydn, Mozart und Beethoven, aber auch die Musik Debussys und Ravels kennen.²⁷⁴

Nach dem Abitur beginnt Raben ein Lehramtsstudium an der Universität Regensburg, das er nach zwei Jahren wieder abbricht, um an der Folkwangschule Essen Schauspiel zu studieren. Obwohl ihm die Studiengebühren erlassen werden, erlauben es ihm die finanziellen Umstände nicht, sein Studium zu beenden, worauf er es nach ein paar Wochen abbricht.²⁷⁵ Daraufhin geht er nach München, wo er an der Ludwig-Maximilians-Universität Germanistik und Theaterwissenschaft (vorrangig Theatergeschichte) studiert und Vorlesungen in Musikwissenschaft hört²⁷⁶ sowie parallel eine private Schauspielausbildung am *Zinnerstudio* München (die jetzige *Internationale Schule für Schauspiel und Acting*) u.a. mit Ursula Strätz²⁷⁷ und Hans Hirschmüller²⁷⁸, absolviert.

4.2. München: *Action-Theater* und *antiteater*

Nach einem kurzen Engagement als Ensemblemitglied an den Wuppertaler Bühnen²⁷⁹, kündigt Raben²⁸⁰ und geht zurück nach München, wo er 1966 an das

²⁷¹Im Gespräch vom 19.3.2006 . (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. auf Cassette dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

²⁷²Raben beginnt vor allem auf der Orgel mit einfachen Clustern (der Begriff ist ihm noch unbekannt) zu experimentieren. (Ebda).

²⁷³Z.B. in. *Die Niklashauser Fart*. Raben nimmt mehrmals an „Sing- und Musizierwochen“ in der niederbayerischen Bezirkshauptstadt Landshut teil, die er gemeinsam mit der befreundeten Volksschullehrerin Marianne Zaus besucht. Ein Kurs behandelt vor allem die Gesangstechnik des gregorianischen Chorals. Aus den Gesprächen vom 19.3.2006 und vom 26.3.2006. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. auf Cassette dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

²⁷⁴Ebda.

²⁷⁵Ebda.

²⁷⁶Ebda. Raben hört u.a. Vorlesungen bei Thrasybulos Georgiades und besucht Propädeutika, wo er Scheine in Generalbass und Barockharmonik macht.

²⁷⁷Ursula Strätz (*1940) wirkte u.a. in Fassbinders Filmen *Liebe ist kälter als der Tod* (1969) und *Fontane Effi Briest* (1974) mit, sowie 1972 unter der Regie von Peer Raben in *Adele Spitzeder*.

²⁷⁸Hans Hirschmüller (*1940) spielt später u.a. in *Katzelmacher* (1969) und *Händler der vier Jahreszeiten* (1971).

²⁷⁹Ursprünglich begleitete Raben eine befreundete Schauspielerin zum Vorsprechen nach Wuppertal, wo sie gemeinsam einen Dialog aus Büchners *Woyzeck* spielten: Raben wurde

von Ursula Strätz und ihrem Mann Horst Söhnlein²⁸¹ gegründete Münchner *Action-Theater* geht. Dort sucht er auch die Stücke aus und führt mit Sophokles *Antigone* (1967) zum ersten Mal auch Regie.²⁸²²⁸³

Rainer Werner Fassbinder, der regelmäßig zu den Vorstellungen im *Action-Theater* kommt, übernimmt 1967 kurzfristig - als Ersatz für einen ausgefallenen Schauspieler – eine Rolle in *Antigone*²⁸⁴ und wird, trotz Vorbehalt der Gruppe, bald festes Mitglied am *Action-Theater*.

Seit der *Antigone* Inszenierung nennt sich Raben künftig Peer Raben. Für das Plakat zu *Antigone* besteht Fassbinder darauf – obwohl er lediglich für einen anderen Schauspieler einspringt -, dass sein vollständiger Name Rainer Werner Fassbinder erscheint. Aus Platzgründen ist der Name Wilhelm Rabenbauer zu lang und Raben - obwohl er Regie führt! – muss gezwungenermaßen einen kürzeren Namen wählen. Dafür kürzt er seinen Namen Rabenbauer auf Raben und wählt den Vornamen Peer,

„weil ich immer so gern Peer Gynt studieren wollte auf der Schauspielschule“²⁸⁵.

Auf Thomas Karbans Frage, wann er Fassbinder zum ersten Mal begegnet sei, antwortet Raben.²⁸⁶

genommen, die befreundete Schauspielerin wurde abgelehnt. In Wuppertal erhält Raben mehr oder weniger zufällig den Künstlernamen Wil Rabenbauer: Für das Plakat zu Else Lasker-Schülers Stück *Die Wupper* ist sein bürgerlicher Name Wilhelm Rabenbauer zu lang und wird kurzer Hand auf den Namen Wil Rabenbauer gekürzt. Aus dem Gespräch vom 2.4.2006. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. auf Cassette dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

²⁸⁰Raben erhält einen Anruf von Ursula Strätz, mit dem Vorschlag eine Off-Theatergruppe in München zu gründen. Da er mit der Situation in Wuppertal, ausschließlich Nebenrollen in schlechten Stücken zu spielen, unzufrieden ist, kommt ihm dieser Anruf gerade recht. (Ebda).

²⁸¹Horst Söhnlein (*1943) wechselte kurz nach der Gründung des *Action-Theaters* in den Untergrund und war Mitglied der APO-Bewegung (Außerparlamentarische Opposition). Er verübte 1968 gemeinsam mit Andreas Baader, Thorwald Proll und Gudrun Ensslin Brandanschläge auf zwei Kaufhäuser in Frankfurt.

²⁸²Ästhetisch ist die *Antigone* –Inszenierung wesentlich von Julian Beck und seinem *Living Theatre* beeinflusst, das Raben während seiner Wuppertaler Zeit in Krefeld sieht. Aus dem Gespräch vom 10.4.2006. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. auf Cassette dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

²⁸³Zugleich sind mit dem Hinzufügen von Brecht-Texten zum Sophokles-Text erste Collage- und Montagetechniken erkennbar. Butstraen. Tiel 2003, S.66.

²⁸⁴„Ich möchte hier mitmachen“. Ebda.

²⁸⁵Im Gespräch vom 2.4.2006. Randnotiz: Raben hat jedoch nie die Möglichkeit, Ibsens Peer Gynt einzustudieren. Interessant ist dabei, dass Fassbinder es nicht gut findet, sich einen Künstlernamen zuzulegen und Raben zukünftig nach wie vor mit seinem Vornamen Willi anspricht. Dennoch entspricht er Rabens Wunsch, indem er in den Filmen Peer Raben als den für die Musik Verantwortlichen nennt Im Gespräch vom 2.4.2006. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. auf Cassette dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

²⁸⁶Randnotiz: Die ihm in Interviews immer wieder gestellte Frage, wann und wie er Fassbinder kennen gelernt habe, beantwortete Raben meist entnervt mit: „Nicht ich habe Fassbinder kennen gelernt, sondern Fassbinder hat mich kennen gelernt.“ (z.B. in Interviews auf dem *Internationalen Filmfestival Mannheim-Heidelberg* 2005.)

„(...) und die (Anm.: Rabens Antigone-Inszenierung) wurde des Öfteren besucht von einem Schauspielschüler namens Fassbinder. Eines Abends dann sprang er für einen ausgefallenen Schauspieler ein, um die Vorstellung zu retten – mit ein paar Sätzen, die er sich als Zuschauer gemerkt hatte. Von dem Punkt an verstand er sich bereits als Mitglied des Ensembles – auch wenn andere wieder dagegen waren. Aber er kam halt immer wieder.“²⁸⁷

Fassbinder, der bald der künstlerische Kopf des Action-Theaters wird - „auch wenn das Ensemble mit Fassbinder nicht einverstanden war (...), hat (...) doch sehr schnell als Schauspieler und gar Autor gewirkt.“²⁸⁸

In folgenden Auszügen aus dem Gespräch mit Thomas Karban gibt Raben nicht nur Einblick in Fassbinders Verwendung von Musik in den frühen Inszenierungen, sondern auch, wie er selbst zum Musikmachen innerhalb des *Action-Theaters* kommt und allmählich die Rolle des Komponisten übernimmt.

Peer Raben: „(...) Er (Anm.: Rainer Werner Fassbinder) hat sozusagen mit Ursula Strätz und mir >Leonce und Lena< inszeniert. Da hat er erstmals auch – was ebenfalls seine späteren Filme immer wieder auszeichnet – so tagesaktuelle Schlagermusik auf der Bühne verwendet. Dabei ließ sich gerade 1968 die Konstellation von >Leonce und Lena<, in der es um ein Sich-Entziehen, um absichtlichen Müßiggang geht, natürlich sehr schnell gleichsetzen mit der sog. Hippie-Bewegung oder Flower Power.²⁸⁹ Aus dieser Ecke stammte natürlich auch die Musik – die Rolling Stones, beispielsweise, oder ein Schlager, der die ganze Zeit damals beherrschte, >The Way down to San Francisco<²⁹⁰, oder so ähnlich. Dieser freie Umgang mit Musikmaterialien war sein entscheidender Beitrag für die erste Theaterinszenierung; das war irgendwie ganz interessant.

Thomas Karban: Hast Du dann auf der anderen Seite auch einmal unter seiner Regie gespielt?

Peer Raben: Ich glaube schon. Ich meine mich zu erinnern, sogar in der Uraufführung von >Katzelmacher< einen dieser Typen gespielt zu haben, ebenso in seiner Inszenierung von Bruckners >Verbrechern<.

Thomas Karban: Bist Du denn schon damals für seine Inszenierungen als Komponist tätig gewesen?

²⁸⁷Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993.

²⁸⁸Thomas Karban. Ebda.

²⁸⁹Auch wenn Raben in die Auswahl populärer Musik von Fassbinder miteinbezogen wird, schwingt hier deutlich Kritik mit: Zum einen zeigt Raben bei der Verwendung von bereits existierender Musik eine deutliche Vorliebe für „Ernste Musik“, zum anderen wird in dieser Kritik deutlich, wie konzeptionell er denkt. Für ihn erklärt es sich in der Stoffauswahl von Georg Büchners Drama *Leonce und Lena* ganz von selbst, dass es sich - „gerade 1968“ - „um ein Sich-Entziehen, um absichtlichen Müßiggang“ handelt. Daher ist es überflüssig, diesen Umstand musikalisch zu doppeln.

²⁹⁰Raben meint damit wahrscheinlich *San Francisco (Be Sure to Wear Some Flowers in Your Hair)* von Scott McKenzie. Demnach lautet die erste Textzeile „If You're going to San Francisco“.

Peer Raben: *So direkt kann man das nicht sagen. Es wurde für die Stücke natürlich Musik gebraucht. Mal hat man irgendeine Platte genommen, mal habe ich ein Gitarren- oder ein Klavierstück geschrieben. In dem Sinne, dass man sozusagen richtig als Komponist für ein Stück tätig wurde, war es eigentlich nicht geplant. Es richtete sich einfach so nach Tagesbedarf.*²⁹¹

Die erste große Betätigung als Komponist und Arrangeur besteht für Raben in der musikalischen Bearbeitung von John Gays *The Beggar's Opera*. Um sich von der Sprache auf den etablierten Münchner Bühnen, wie dem Residenztheater (Anm.: das spätere Bayerische Staatsschauspiel) und den Münchner Kammerspielen abzuheben, schlägt Fassbinder vor:

*„Lasst uns eine bayerische Anarchistenversion dieser Geschichte machen“*²⁹²

Peer Raben: *„Das ist ein Ausnahmefall: da ist sogar alles neu geschrieben.(...) Sehr bald zeigte sich aber, dass die Songs da einfach knapper sein müssen, als irgendeine Vorlage, die sich verwenden ließe (außerdem mussten sie auch bayerischen Slang haben). Deshalb war es auf die Schnelle gar nicht anders möglich, als alles neu zu schreiben.“*²⁹³

Nachdem Horst Söhnlein in einem Tobsuchtsanfall das *Action-Theater* kurz und klein geschlagen hatte²⁹⁴, wird das Theater geschlossen und die Gruppe findet vorübergehend in dem kleinen *Büchner-Theater* eine neue Heimat. Der Auslöser für Söhnleins Tobsuchtsanfall war Fassbinder, *„einfach (...) aus dem Grunde, weil er (Anm.: Horst Söhnlein) meinte, Fassbinder wäre privater Konkurrent bei seiner Frau.“*²⁹⁵

1968 gründet die Gruppe das *antiteater*, als progressives *off* - Theater, im Gegensatz zum behäbigen, konventionellen und konservativen Theaterbetrieb der Stadt- und Staatstheater. Bereits der Name *antiteater* (der erste Teil *anti* und vor allem das fehlende *h* in *teater*) ist unmissverständlich als Pamphlet und Programm zu verstehen: Man will kein reaktionäres Theater machen, wie es in den Kammerspielen und im Residenztheater zu sehen ist. Neben Rainer Werner Fassbinder und Peer Raben gehören der Gruppe u.a. Hanna

²⁹¹Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

²⁹²Ebda.

²⁹³Ebda. Die *Bettleroper* in der Version des *Action-Theaters* ist ein großer Erfolg und findet im Verlag der Autoren sogar einen Verleger. Laut Raben wird es u.a. auch in Holland gespielt.

²⁹⁴Im Gespräch vom 23.4.2006. In diesem Gespräch erzählt Raben auch von den Treffen Horst Söhnleins mit Andreas Baader. Bader kritisierte die Haltung des *Action-Theaters*: Es nenne sich *Action-Theater*, aber heutzutage müsse Action nicht auf der Bühne, sondern auf der Strasse passieren. Worauf Fassbinder erklärt, dass das *Action-Theater* keine Action auf der Strasse mache. Die Veränderung der Gesellschaft wolle er nicht mit Gewalt erreichen, sondern durch eine Veränderung des Bewusstseins. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. nicht dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

Raben führt diesen Punkt im Gespräch mit Thomas Karban noch genauer aus: *„Es gab natürlich eine radikalere Richtung; nicht in der Theater-, aber in der Jugendszene, wie man das heute nennen würde. Die sagten, Theater in einem geschlossenen Raum mit Zuschauern auf der einen und Akteuren auf der anderen Seite, das sei total veraltet. Theater müsste vielmehr auf der Straße stattfinden, im Kampf mit der Polizei usw. – das sei Theater.“*

²⁹⁵Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

Schygulla²⁹⁶, Irm Hermann²⁹⁷, Ingrid Caven²⁹⁸, Kurt Raab, Hans Hirschmüller und Harry Baer²⁹⁹ an.

Nach der Mitwirkung in sechzehn³⁰⁰ Theaterproduktion am *antiteater*, bildet die Gruppe auch den festen Kern, mit dem Fassbinder die ersten Filme bis zu *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1970) dreht. Mit *Liebe ist kälter als der Tod* (1969) wird die eigene Filmproduktionsfirma *antiteater-X-Film* gegründet, an deren ersten Filmen Raben neben seiner Arbeit als Komponist, auch als Wil Rabenbauer - sein damaliger Schauspielernamen an den Wuppertaler Bühnen - an der Produktionsleitung beteiligt ist.³⁰¹ Zum Finanzierungsmodell der ersten Filme berichtet Raben aufschlussreich:

„Das war so ein Schneeballsystem. Den ersten Film haben wir mit den geringsten Finanzmitteln gemacht, wobei es so war, dass wir nur die Rechnungen beglichen, die unbedingt bezahlt werden mussten. Alles andere lief auf Kredit. Der zweite Film wäre dann dazu gedacht gewesen, die Schulden des ersten zu bezahlen.(...) Das hat zum Teil auch funktioniert, doch hat der begabte Mensch (Anm.: Fassbinder) so wahnsinnig schnell gearbeitet, dass dieses System nicht mehr hinterherkam; als man den zweiten Film bezahlen musste, wurde bereits der fünfte gedreht.“³⁰²

Aufgrund diverser Auseinandersetzungen während der Dreharbeiten zu *Whity* (1970), die noch im selben Jahr in *Warnung vor einer heiligen Nutte* von Fassbinder zynisch thematisiert werden, löst sich die Gruppe um Fassbinder, wie sie bisher existierte, auf. Zudem gibt es finanzielle Probleme: Neben der

²⁹⁶Hanna Schygulla (*1943), die Fassbinder von der Schauspielschule kannte, wurde 1967 von ihm ans *Action-Theater* geholt. Seitdem war sie der Star Fassbinders und hatte einen Sonderstatus innerhalb der Gruppe. Fassbinder besetzte sie von 1969 – 1981 in allen wichtigen Hauptrollen, u.a. in *Liebe ist kälter als der Tod*, *Katzelmacher*, *Whity*, *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, *Fontane Effi Briest*, *Die Ehe der Maria Braun*, *Lili Marleen* und *Berlin Alexanderplatz*. Schygulla wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u.a. mit dem Filmband in Gold für *Liebe ist kälter als der Tod*, *Katzelmacher* und *Whity*, sowie mit dem Silbernen Bären 1979 für *Die Ehe der Maria Braun*. http://de.wikipedia.org/wiki/Hanna_Schygulla (Gefunden am 23.3.2011). Fassbinder, der um die Rolle seines Stars und die Eifersucht, die Schygulla diesbezüglich innerhalb der Gruppe oft entgegenschlug, wusste, schrieb: „So simpel, so einfach begann der später oft so problematische Sonderstatus der Hanna Schygulla in der Gruppe.“ Töteberg. 2002, S.32. Zit. in: Fassbinder. 1984, S.103.

²⁹⁷Irm Hermann (*1942) war bis *Angst vor der Angst* (1975) ein fester Bestandteil des Fassbinder-Clans und in den Theaterstücken und Filmen auf die Rolle der spießigen, unsympathischen Kleinbürgerin abonniert. Nach einem kleinen Auftritt in *Berlin Alexanderplatz* (1979/1980) gehörte sie später zum festen Schauspielerschliff um Christoph Schlingensiefel (1960-2010).

²⁹⁸Ingrid Caven (*1938) als Ingrid Schmidt in Saarbrücken geboren, war kurzzeitig mit Fassbinder verheiratet und hatte immer wieder kleine Rollen in den Fassbinder-Filmen. Bekannt wurde sie durch Daniel Schmid's Film *La Paloma* (1974). Eine zweite Karriere startete sie als Chansonsängerin – vorrangig in Frankreich – mit den Chansons von Peer Raben. Caven lebt mit dem Schriftsteller Jean-Jacques Schuhl in Paris.

²⁹⁹Harry Baer (*1947) war ab *Katzelmacher* (1969) nicht nur Schauspieler, sondern ab *Warum läuft Herr R. Amok?* (1969) auch Regieassistent.

³⁰⁰Siehe dazu: <http://de.wikipedia.org/wiki/Aniteater> (Gefunden am 24.2.2011).

³⁰¹*Fassbinder über Fassbinder*. Hrsg: Robert Fischer. Frankfurt / Main 2004. (Anhang, S.626-651).

³⁰²Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

Tatsache, dass einige Mitglieder ihre Einnahmen nicht versteuert haben, hat *antiteater-X-Film* 200.000 DM Schulden und ist insolvent.³⁰³

Peer Raben: „(...) und eines Tages war es dann so weit, dass auch noch das Finanzamt kam und sagte: Moment wir müssen auch noch was kriegen. Dann ging natürlich nichts mehr. Explodiert ist das natürlich an so ganz banalen Dingen, wie dass der Fassbinder zum Beispiel plötzlich Spaß an schnellen Autos entwickelte, gleich zwei kaputt fährt und auch noch das Dritte haben will.“³⁰⁴

³⁰³Siehe dazu : <http://de.wikipedia.org/wiki/Aniteater> (Gefunden am 24.2.2011).

Im wikipedia-Eintrag heißt es ferner: „Diese Schulden wurden in den Folgejahren ausschließlich von Fassbinder beglichen.“ Faktisch war dem so. Im Fußnotentext des Gesprächs von Peer Raben und Herbert Gehr heißt es dazu: „1991 endete vor dem Oberlandesgericht in München ein Rechtsstreit zwischen Peer Raben und Liselotte Eder – Anm.: Liselotte Eder (1922-1993), geborene Pempeit, ist Fassbinders Mutter - (später Vorsitzende der Rainer Werner Fassbinder Foundation), in dem es um die Produzenteneigenschaft der ersten zehn Fassbinder-Filme, insbesondere bei >Katzelmacher<, ging, die unter dem Namen >antiteater-X-Film< hergestellt wurden. Die in dieser Auseinandersetzung angeführte Behauptung Peer Rabens, alleiniger Besitzer oder Teilhaber des >antiteaters< gewesen zu sein, insbesondere Schulden des >antiteaters< beglichen zu haben, konnte widerlegt werden. Es konnte nachgewiesen werden, dass es Fassbinder war, der Schulden in Höhe von ca. DM 200.000 bezahlte. Demzufolge besteht an der Rechtsstellung RWFs (Anm.: Rainer Werner Fassbinder) als Alleinproduzent sämtlicher >antiteater> - Filme kein Zweifel. (...) J.L. (Anm.: Juliane Lorenz).“ (Gehr. 1995, S.71). Dass Raben diesbezüglich eine andere Meinung hatte, beschreibt er auf Karbans Frage, ob das Verhältnis später nicht unter Spannungen gelitten hätte, wie folgt: (...) „Im Grunde hing immer noch irgendeine Schwierigkeit in der Luft, denn wir haben sie auch immer hinausgeschoben; leider dann zu lange. Es war die Frage: Wer hat eigentlich die Rechte an den ersten Filmen. Das blieb immer unausdiskutiert, stand manchmal so als halber Satz in Klammern zwischen uns. Ich muß aber sagen, eigentlich waren wir beide so, dass wir sagten, ach das kann man ja später einmal klären. Es war uns natürlich auch beiden klar, dass es eine sehr schwerwiegende Auseinandersetzung mit sich brächte, wenn man all das wirklich auseinander dividieren wollte. Er hätte da zwar rechtens einwenden können, dass er manche Schulden später noch mit seiner Firma >Tango-Film< abgegolten habe – doch während alle Verleih-Einnahmen der frühen Produktionen auf ihn liefen, hatte ich beispielsweise die Steuerschulden abzustottern. Es hätte also endlose Diskussionen und sicher auch Streit gegeben. Deswegen haben wir es aufgeschoben – und bleibt es bis heute, obwohl sozusagen mit einem gerichtlichen Vergleich, das Problem zwar nicht aus der Welt geschafft, zu einem gewissen Grad jedoch geklärt wurde; der Behauptung glaubend, dass die Rechtsnachfolgerin (Anm.: Juliane Lorenz) da eine große Stiftung ins Leben ruft – obgleich die meines Erachtens nur auf dem Papier besteht.“ (Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.). Nach Fassbinders Tod gab es ständig Unstimmigkeiten zwischen Raben und Lorenz - Zitat Raben aus dem Gespräch mit Thomas Karban: „Das glaube ich, darf man zitieren. Ich habe ja bestimmte gerichtliche Auflagen, was ich sagen darf und was nicht. Das glaube ich, kommt da aber nicht vor.“ - , die auch nach seinem Tod 2007 nicht beigelegt sind und mit seinem Erben Frank Fellermeier nach wie vor bestehen. (In diversen Gesprächen mit Peer Raben bzw. Frank Fellermeier, nicht dokumentiert.). Dass dieser Streit keine Lappalie war und es durchaus zu einem Bruch zwischen Fassbinder und Raben hätte kommen können, zeigt Rabens Antwort auf Gehrs Frage, wie sich die gegenseitige Wiederannäherung gestaltet hätte. So Raben: „Die (Anm.: Die Annäherung) ergab sich über das Theater. Fassbinder hat in Bochum inszeniert, als Peter Zadek dort Intendant war. Ich war in dieser Zeit sozusagen der Hauskomponist in Bochum und hab` dann für Fassbinders Inszenierung von >Liliom< die Musik gemacht. So hat sich die Zusammenarbeit fortgesetzt. Es ist ein hypothetisches Problem, ob wir ohne diese Umstände wieder zusammengearbeitet hätten.“ (Gehr. 1995, S71f.).

³⁰⁴Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

4.3. Die Fassbinder-Filme und die Arbeit als Filmkomponist

Wie Raben des öfteren betont hat, kam er zur Bühnen- bzw. Filmmusik, wie die Jungfrau zum Kind.³⁰⁵ Neben den bereits zitierten Ausführungen u.a. im Gespräch mit Thomas Karban, ist diesbezüglich auch das Interview mit Herbert Gehr aufschlussreich:

Herbert Gehr: *„Wie kam es dazu, dass Musik von Ihnen Teil der Aufführungen wurde? Hatten sie vorher schon mal Theatermusik komponiert?“*

Peer Raben: *Das hat erst hier in München am Action-Theater angefangen.*

Herbert Gehr: *Man hält Fassbinder unter anderem zugute, dass er viele Mitarbeiter, die zunächst keine Profis auf ihren Gebieten waren, durch die Arbeit miteinander und durch die von ihm gestellten Anforderungen erst zu Profis gemacht hat.*

Peer Raben: *Nein, er hat sie nicht zu Profis gemacht. Es war ja gerade das Besondere an ihm, dass er sie so zu benutzen wusste, wie sie waren. (...).*

Herbert Gehr: *Betrifft das auch Ihre Kompositionen? Hat Fassbinder gesagt, das ist Peer Raben als Persönlichkeit, seine Musik hat mehr mit ihm zu tun als mit der schieren Zweckdienlichkeit für das jeweilige Projekt?*

Peer Raben: *Das wurde als Teil einer Aufführung eingesetzt. Wir haben zum Beispiel bei der >Leonce und Lena< - Aufführung Beatles-Songs verwendet. Ich fand das sehr gut, denn die Musik bleibt für sich und zerfließt nicht in das Ganze hinein. In diesem Punkt verstanden wir uns sehr gut. Auch später noch, in den Filmen ist das so geblieben.“³⁰⁶*

Raben verweist hier deutlich auf ein Verständnis von Musik als *Angewandte Musik*, ganz im Eisler'schen Sinne:

Musik, die sich ihrer Funktion in der Verbindung mit einer anderen Kunstform bewusst ist, ohne aber ihre Autonomie zu verlieren.

In diesem Fall sind es Songs der Beatles, die, indem sie in einen neuen Zusammenhang gestellt werden, gleichzeitig neu semantisch aufgeladen werden. Nichtsdestotrotz funktionieren sie aber weiterhin als Beatles-Songs, autonom.

Dieses Verständnis, dass Musik und Text nach einem Additionsprinzip zusammengesetzt werden können, ist in Rabens Denken bereits seit seiner *Antigone* – Inszenierung 1967 am *Action-Theater* vorhanden.³⁰⁷

³⁰⁵Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. nicht dokumentiert. Schwarzach 2005-2006.

³⁰⁶Gehr. 1995, S.66f.

³⁰⁷In *Antigone* bestand dieses Additionsprinzip noch in der Trennung von Wort und Ausdruckshaltung.

Während Fassbinder Raben in den späteren Filmen totale Freiheit in der musikalischen Konzeptentwicklung zugesteht,

„I was then allowed to commence my own musical story. It did not necessarily coincide with that of Fassbinder.“³⁰⁸

ist die Musik im ersten Film *Liebe ist kälter als der Tod* (1969) noch wesentlich an ein übergeordnetes Filmkonzept gebunden. Fassbinder, der sich hier stilistisch an dem französischen Regisseur Jean-Pierre Melville³⁰⁹³¹⁰ orientiert – „Die Räume, in denen der Film spielt, sollen sehr kalt wirken, zu hell, überhell“³¹¹ – hört dieses kalte Licht auch in der Musik. Dazu Raben:

„Damit konnte ich gleich was anfangen. Ich ging erst einmal vom Klang aus. Man kann mit dem Klang so etwas sehr gut unterstützen. Er (Anm.: Fassbinder) sagte >Kälte der Räume<. Das geht mit Musik besser als mit Optik.“³¹²

Bei den ersten Filmen arbeitet Raben noch mit Hörbeispielen, damit sich Fassbinder etwas vorstellen kann. In *Liebe ist kälter als der Tod* sind es Ausschnitte aus der Musik von Hans Werner Henze zu Volker Schlöndorffs³¹³ Film *Der junge Törless*³¹⁴. Ebenso wie später Rabens Musik zu *Liebe ist kälter als der Tod*, so ist auch Henzes Musik für Streichquartett geschrieben.³¹⁵

In der Zeit von 1969 bis 1982 – mit Ausnahme der Jahre 1971 bis Sommer 1974, wo er vor allem als Theaterkomponist und musikalischer Leiter am Schauspielhaus Bochum unter der Intendanz von Peter Zadek tätig ist, für andere Filmregisseure Musik schreibt, sowie als Film³¹⁶- und Theaterregisseur³¹⁷ eigene Arbeiten vorlegt - komponiert Raben zu fast allen

³⁰⁸Butstraen. 2003, S.66.

³⁰⁹Der französische Filmregisseur Jean-Pierre Melville (1917-1973) wurde vor allem mit dem film noir *Le deuxième souffle* (1966) mit Lino Ventura in der Hauptrolle bekannt.

³¹⁰Als Referenz für *Liebe ist kälter als der Tod* diente Fassbinder Melvilles Film *Der eiskalte Engel* (Originaltitel: *Le Samourai*) 1967.

³¹¹Gehr. 1995, S. 68.

³¹²Ebda.

³¹³Volker Schlöndorff (*1939) begann seine Karriere als Regieassistent von Louis Malle und Alain Resnais, bevor er mit *Die Blechtrommel* (1979) den internationalen Durchbruch schafft. Schlöndorff ist vor allem durch seine Literaturverfilmungen bekannt, u.a. *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975), *Tod eines Handlungsreisenden* (1985) und *Homo Faber* (1991).

³¹⁴*Der junge Törless* (1965) ist die Verfilmung von Robert Musils Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906).

³¹⁵Ebda.

³¹⁶*Adele Spitzeder* (Drehbuch: Martin Sperr, Peer Raben; Regie: Peer Raben) u.a. mit Ruth Drexel und Ursula Straetz. Der 1972 produzierte Fernsehfilm über „Die Geschichte vom Aufstieg und Fall der Adele Spitzeder (...) gehört zu den Michael-Kohlhaas-Varianten der deutschen Literatur“ (aus der Fernsehkritik von Rainer Fabian für DIE WELT am 21.9.1972) wurde durchwegs positiv von der Kritik aufgenommen: „Eine sinnliche Einheit von scharfem Verstand und Hinterwäldler-Instinkt. Fazit: Ein schillernder Leberkäs-Film.“ (aus der TV-Kritik von ponkie für die Münchner Abendzeitung am 21.9.1972).

³¹⁷U.a. am Concordia Theater Bremen, wo er 1973 Ferdinand Bruckners *Krankheit der Jugend* erfolgreich inszeniert. Rabens Inszenierung ist progressiv. So heißt es in der Kritik von Erich Emigholz (12.6.1973): „Die Vermittlung zwischen beiden Räumen war der Technik überantwortet. Eine Batterie von Mikrofonen transportierte den Ton; bisweilen wurde er

Filmen Fassbinders die Musik. Nach 1974 wird lediglich im Film *Deutschland im Herbst* (1977/1978), einer Kollektivarbeit der Regisseure Rainer Werner Fassbinder, Alf Brustellin, Alexander Kluge, Maximiliane Mainka, Edgar Reitz³¹⁸, Katja Rupé / Hans Peter Cloos, Volker Schlöndorff und Bernhard Sinkel, keine Musik von Raben verwendet.³¹⁹ Zum Film *Theater in Trance* (1981) komponiert Raben ebenfalls keine Musik, da Fassbinder auf Musik von Kraftwerk und Billie Holiday zurückgreift³²⁰.

In folgendem Absatz werden alle Fassbinder-Filme, zu denen Raben Musik komponierte, chronologisch aufgelistet³²¹. Ergänzt wird die Auflistung mit den von Raben verwendeten Zitaten aus anderen Musikstücken bzw. Liedern.³²² In der Auflistung findet sich auch der Film *Warum läuft Herr R. Amok?* (1969). Der Grund dafür ist die Tatsache, dass - obwohl keine Originalmusik von Raben zu hören ist -, er dennoch als Komponist genannt wird.³²³ Auf ausgewählte Zitate und ihre inhaltliche Bedeutung wird in den nachfolgenden Filmanalysen gesondert eingegangen.

1969

Liebe ist kälter als der Tod (zusammen mit Holger Münzer³²⁴)

Zitate: Richard Strauss: *Der Rosenkavalier*.

Katzelmacher

Zitate: Franz Schubert: *Sehnsuchtswalzer* aus *Sechzehn Deutsche Walzer und zwei Ecossaisen für Klavier op. 33 (D 783)*.

Götter der Pest

Zitate: Ray Charles: *Here we go again* (Lanier/ Steagall); Marlene Dietrich: *Mein blondes Baby* (Kreuder); Karl Valentin: *Der Maskenball der Tiere*; *Inno die Lavoratori* (ital. Arbeiterlied); Johann Sebastian Bach: *Bist du bei mir*, BWV 508.

Warum läuft Herr R. Amok?

Zitate: Christian Anders: *Geh`nicht vorbei* (Heidler / Relin); *Wohin soll ich mich wenden* (trad.).

1970

Rio das Mortes

auch im Playback-Verfahren eingespielt, was unterschiedliche Klang-Modulationen bewirkte. (...) Sehr nachdrücklicher Beifall.“

³¹⁸Edgar Reitz (*1932) ist zusammen mit Alexander Kluge u.a. Verfasser des *Oberhausener Manifest* (1962) und vor allem Dokumentarfilmer. Zu seinen wichtigsten Arbeiten gehört die Dokumentation *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* (1974, zusammen mit Alexander Kluge).

³¹⁹Fischer. 2004, S.643.

³²⁰Fischer. 2004, S.649.

³²¹Fischer. 2004, S.626- 651.

³²²Alle Zitate bereits existierender Musik sind zu finden in: Fischer. 2004, S.626- 651.

³²³Was wiederum die Vermutung bestätigt, dass Raben wesentlich an der Auswahl bereits existierender Musik beteiligt war, bzw. Fassbinder diesbezüglich beraten hat.

³²⁴Holger Münzer (*1939) studierte Violine, Klavier und Komposition (bei Wolfgang Fortner) in Freiburg / Breisgau. Er schrieb diverse Film- und Theatermusiken u.a. für Rosa von Praunheim und Edgar Reitz.

Zitate: One Nation Underground: *Morning Song, Rose Waltz*; Kenny Rogers: *Ruby don't take your love to town* (Tillis); Elvis Presley: *Jailhouse Rock* (Leiber / Stoller); Tomaso Albinoni: *Adagio*.

Das Kaffeehaus

Zitate: Richard Strauss: *Der Rosenkavalier*.

Whity

Zitate: Günther Kaufmann: *I kill them* (Fassbinder³²⁵ / Raben)³²⁶; Hanna Schygulla: *It doesn't go together* (Fassbinder / Raben).

Die Niklashauser Fart (Filmmusik zusammen mit *Amon Düül II*³²⁷)

Der amerikanische Soldat

Zitate: Günther Kaufmann: *So much tenderness* (Fassbinder / Raben)

Warnung vor einer heiligen Nutte

Zitate: Gaetano Donizetti: *Lucia di Lammermoor*; Elvis Presley: *Santa Lucia* (trad.); Ray Charles: *Let's go get stoned* (Simpson/ Ashford/ Armstadt); Leonard Cohen: *Suzanne, So long, Marianne; Master Song; Sisters of mercy; Winter lady; Teachers* (Cohen); Spooky Tooth: *I've got enough heartache* (Kellie / Wright), *Hangman hang my shell on a tree* (Wright).

Pioniere in Ingolstadt

Zitate: Franz Lehár: *Volga-Lied* aus *Der Zarewitsch*.

1974

Faustrecht der Freiheit

Zitate: Ingrid Caven: *Shanghai* (Morelle/ Robitschek/ Nicholls/ Raben³²⁸); Elvis Presley: *One night* (King/ Bartholomew); Leonard Cohen: *Bird on a wire* (Cohen); Zarah Leander; Dmitri Schostakowitsch: *Klavierkonzert Nr.2, Op. 102*.

1975

Mutter Küsters` Fahrt zum Himmel

Zitate: Ingrid Caven: *Alles aus Leder; Freitags im Hotel; Die Strassen stinken* (Fassbinder / Raben); *Die kleine Liebe* (Fassbinder).

*Angst vor der Angst*³²⁹

³²⁵Hier und ebenso bei allen anderen mit (Fassbinder / Raben) gekennzeichneten Liedern, stammt der Text von Fassbinder.

³²⁶Auch die originär für den Film komponierten Songs sind hier und ebenso in den folgenden Aufstellungen als Zitate aufgelistet. Grund dafür ist die meistens *diegetische* Funktion innerhalb der Filmmusik bzw. die im *on* zu sehende Tonquelle.

³²⁷*Amon Düül II* ist eine Münchner „Krautrock“ Band aus den 1970er Jahren, die 1967 aus Mitgliedern der Münchner Künstlerkommune *Amon Düül* hervorgegangen ist und vor allem mit ihrem Album *Phallus Dei* (1969) nationalen Bekanntheitsgrad erlangte.

³²⁸Hier stammt das Arrangement von Raben.

³²⁹In einem Gespräch im Frühjahr 2006 erwähnte Raben, das Hauptthema aus *Angst vor der Angst* sei von einer Stelle aus Béla Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* abgeleitet (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. nicht dokumentiert. Schwarzach 2005-2006). In der Verwendung dieses Zitats betritt Raben musikalisches Neuland, indem er erstmals komplexer und für großes Orchester schreibt. So Raben: „*Es ist eigentlich schon ein Wendepunkt (...). Aber die Möglichkeit, Fassbinders Filme auch mit anderen Kompositionstechniken zu vertonen – das war hier die erstrangige Entdeckung.(...) diesem*

Zitate: Richard Strauss: *Der Rosenkavalier*; Leonard Cohen: *Lover lover lover, Why don't you try* (Cohen); The Rolling Stones: *We love you* (Jagger / Richards).

Schatten der Engel (zusammen mit Gottfried Hüngsberg³³⁰)

1975/1976

Ich will doch nur, dass ihr mich liebt

Satansbraten

Zitate: *Rosamunde* (Vejvoda/ Richter).

1976

Chinesisches Roulette

Zitate: Gustav Mahler: *Sinfonie Nr. 8*; Kraftwerk: *Radio Aktivität* (Hutter/ Schneider/ Schutt).

1976/1977

Bolwieser

Zitate: Gustav Mahler: *2. Sinfonie / 4. Satz „Urlicht“*; Wolfgang Amadeus Mozart: *Menuett* (KV 334).

1977

Frauen in New York

Zitate: Johann Strauß: *An der schönen blauen Donau*.

Despair – Eine Reise ins Licht

Zitate: Johann Strauß: *Geschichten aus dem Wienerwald*.

1978

Die Ehe der Maria Braun

Zitate: Ludwig van Beethoven: *9. Sinfonie / 3. Satz, adagio molto e cantabile*; Richard Strauss: *Der Rosenkavalier*; Glenn Miller: *Moonlight Serenade* (Parish / Miller); *In the Mood* (Garland / Razaf); *Sunrise Serenade* (Carle / Lawrence); Rudi Schuricke: *Capri-Fischer* (Siegel/ Winkler); *Caterina Valente: Ganz Paris träumt von der Liebe (I love Paris / Cole Porter)*; *Nur nicht aus Liebe weinen* (Mackeben / Beckmann).

In einem Jahr mit 13 Monden

Zitate: Gustav Mahler: *Sinfonie Nr.5*; Nino Rota: *Amarcord*; Georg Friedrich Händel: *Orgelkonzert Nr.10, Op. 7 / Nr.4*; Roxy Music: *A song for Europe* (Ferry/ Mackay); Suicide: *Frankie Teardrop* (Alan/ Rev); Ludwig van Beethoven: *Grosse Fuge, Op. 133*; *Leise rieselt der Schnee* (trad.).

1978/1979

Die dritte Generation

Stoff war mit geschlossenen Harmoniewelten einfach nicht mehr beizukommen.“ (Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban).

³³⁰ Gottfried Hüngsberg (*1948) ist mit der österreichischen Schriftstellerin Elfriede Jelinek verheiratet.

Zitate: Ingrid Caven: *Akne Vulgaris*; *Karneval* (Fassbinder / Raben); Y Sa Lo³³¹: *Karneval* (Fassbinder / Raben).

1979/1980

Berlin Alexanderplatz

Zitate: Richard Tauber: *Freunde das Leben ist lebenswert* (Franz Lehár aus *Giuditta*), Richard Tauber: *Liebe kleine Nachtigall* (Moritz Moszkowski); *Drei Lilien* (Volkslied, Bearbeitung: Raben);

Aus der 14. Folge von *Berlin Alexanderplatz* mit dem Titel *Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf von Alfred Döblin – Ein Epilog*³³².

Zitate: Georg Friedrich Händel: *Orgelkonzert Nr.10, Op.7/ Nr.4*; Gustav Mahler: *Sinfonie Nr.8*; Kraftwerk: *Radio Aktivität* (Hutter / Schneider / Schult); Richard Strauss: *Der Rosenkavalier*; Johann Strauß: *An der schönen blauen Donau, Kaiserwalzer*; Janis Joplin: *Me and Bobby McGhee* (Kristofferson); Velvet Underground: *Candy says*; Giovanni Paisiello: *Messe et Te Deum* (Anm.: Fischer meint damit wahrscheinlich das *Te Deum* aus der *Missa defunctorum*); Elvis Presley: *Santa Lucia*; Trudeliene Schmidt³³³: *Der Tod und das Mädchen* (Franz Schubert / Bearbeitung: Peer Raben); Donovan: *Atlantis* (Leitch); Richard Wagner: *Liebestod* aus *Tristan und Isolde*; Franz Lehár: *Wolga-Lied* aus *Der Zarewitsch*; Domenico Modugno: *Amara terra mia* (Neapolitanisches Volkslied); Leonard Cohen: *Chelsea Hotel Nr.2* (Cohen); Gioachino Rossini: *Messa di Gloria*; Glenn Miller: *In the mood* (Garland/ Razaf); Dean Martin: *Silent night* (trad.); *Wer Gott vertraut* (trad.); *Maria durch ein` Dornwald ging* (trad.); Schlusstitelcollage: *Internationale, Horst-Wessel-Lied, Bandiera Rossa, Moskwa-Nächte, Deutschlandlied*.

1980

Lili Marleen

Zitate: Hanna Schygulla: *Lili Marleen* (Leip / Schultze); *Got a bran`new suit* (Schwartz / Dietz); *Smoke gets in your eyes* (Harbach / Kern); *Bei mir bist du schön* (Secunda/ Jacobs/ Cahn/ Chaplin); *Sleepy Lagoon* (Coates); *In einem Polenstädtchen* (trad.); *O du schöner Westerwald* (Maas); *Veronika, der Lenz ist da* (Jurmann / Borchert).

1981

Lola

Zitate: Freddy Quinn: *Unter fremden Sternen* (Olias / von Pinelli); Rudi Schuricke: *Capri-Fischer* (Siegel / Winkler); Barbara Sukowa: *Capri-Fischer* (Siegel / Winkler); Barbara Sukowa: *Am Tag als der Regen kam* (Becaud / Delanoe); Elisabeth Volkmann: *Plaisir d`Amour* (Martini); Elvis Presley: *Santa Lucia* (trad.); Ludwig van Beethoven: *Klavierkonzert Nr. 5 / Op. 73*; Antonio Vivaldi: *Violinkonzert Nr. 6 / Op.3*; *Kein schöner Land in dieser Zeit*; *Am Brunnen vor dem Tore*; *Horch was kommt von draußen rein, Der Jäger aus Kurpfalz* (Alle arrangiert von Peer Raben).

Die Sehnsucht der Veronika Voss

³³¹Die österreichische SchauspielerIn Y Sa Lo (*1945) spielte auch in *Satansbraten*.

³³²Der Epilog zu *Berlin Alexanderplatz* ist eine surreale Collage bzw. Montage verschiedenster Szenen aus den vorhergehenden dreizehn Folgen, die mit einer durchgehenden collagierten und teilweise elektronisch verfremdeten Tonspur unterschiedlichster Musiken und Geräuschen unterlegt ist. In ihrer Konstruktionsweise lassen sich durchaus Parallelen zu *Die dritte Generation* ausmachen. Die im Epilog aneinander gereihten Musiken wirken teilweise wie ein Medley verschiedenster Stücke und Songs, die bereits in vorhergehenden Filmen verwendet wurden u.a. Stücke und Lieder von Gustav Mahler, Richard Strauss, Johann Strauß, Leonard Cohen, Elvis Presley oder Kraftwerk.

³³³Die bekannte Mezzosopranistin Trudeliene Schmidt (1942-2004) ist die jüngere Schwester von Ingrid Caven. Sie sang zahlreiche Opernpartien u.a. auf den Bayreuther Festspielen, den Salzburger Festspielen und unter Herbert von Karajan.

Zitate: Rosel Zech und Günther Kaufmann: *Memories are made of this* (Gilkyson / Dehr / Miller); Max Bruch: *Violinkonzert Nr.1*; Comedian Harmonists: *Ach wie ist's möglich dann* (trad.); Sanford Clark: *Run Boy Run*; Tennessee Ernie Ford: *Sixteen Tones* (Travis); *The Battle of New Orleans* (trad.); *High on a Hilltop* (Lomardo); *Cow Song* (trad.).

1982

Querelle

Zitate: Jeanne Moreau: *Each man kills the thing he loves* (Wilde / Raben); Jeanne Moreau: *Young and joyful bandit* (Moreau / Raben); Jan Jankeje: *Erster Tango*.

Nach Fassbinders Tod am 10.6.1982, setzte Raben seine Arbeit als Komponist für Theater und Film fort und schrieb u.a. die Filmmusiken zu Robert van Ackerens³³⁴ *Die flambierte Frau* (1983) und *Die Venusfalle* (1988) sowie 1990 die Musik zum Fernseh- Dreiteiler *Bismarck*³³⁵.

„Er schrieb sehr viele Musiken zu Spielfilmen und ist der produktivste Komponist für Kinofilm in Deutschland.“³³⁶

bestätigt Norbert Jürgen Schneider und stellt damit außer Frage, dass Raben zu diesem Zeitpunkt einer der gefragtesten Komponisten im deutschsprachigen Kino ist. Über Rabens Kompositionsstil schreibt Schneider:

„Stilistisch bewegt sich Peer Raben sehr frei zwischen einfachster Liedmelodik und –harmonik bis zu polytonalen Schichtungen und sinfonischen Durchführungen von Motiven. Eine Eigenheit seines Stils ist die komponierte Collage.“³³⁷

Neben seiner Arbeit als Filmkomponist beginnt Raben seit Mitte der 1970er Jahre auch Chansons zu schreiben, hauptsächlich für Ingrid Caven, die damit insbesondere in Frankreich als Chansonsängerin gefeiert wird.³³⁸ Raben vertont in erster Linie Texte von Fassbinder, Wolf Wondratschek (*1943), Hans Magnus Enzensberger (*1929) und Cavens Lebensgefährten Jean-Jacques Schuhl (*1941).

4.4. Einschnitt: Die Jahre nach dem Schlaganfall

Einen zentralen Einschnitt in Rabens Schaffen bedeutet ein schwerer Schlaganfall, den er im Sommer 1992 in seinem Ferienhaus in Saint Raphael an der Côte d'Azur erleidet.³³⁹ In der Folge bleibt Raben linksseitig gelähmt und

³³⁴Robert van Ackerens (*1946) wichtigster Film ist *Die flambierte Frau* mit Gudrun Landgrebe und Mathieu Carrière in den Hauptrollen.

³³⁵Regie: Tom Toelle (1931-2006) mit Uwe Ochsenknecht in der Hauptrolle.

³³⁶Schneider. 1990, S.328.

³³⁷Ebda.

³³⁸Der Durchbruch gelingt ihr mit dem 1979 veröffentlichten Album *Der Abendstern*.

³³⁹Wie groß die Auswirkungen des Schlaganfalls auch für Rabens Karriere waren und ein abruptes Ende bedeuteten, beschreibt sein Erbe Frank Fellermeier im Gespräch vom

muss Sprechen und Gehen mühsam wieder erlernen. Nach den stationären Reha-Aufenthalten wohnt er vorübergehend in München, bei dem befreundeten Tonmeister Robert Meilhaus, in dessen Tonstudio er regelmäßig seine Theater- und Filmmusiken aufgenommen hatte.

Im Sommer 1993 zieht der niederbayerische Musiker Frank Fellermeier³⁴⁰ – auf Vermittlung einer Bekannten von Robert Meilhaus Ehefrau – nach Beendigung seines Zivildienstes (im niederbayerischen Deggendorf) nach München und übernimmt von diesem Zeitpunkt an Rabens Betreuung, ebenso kümmert er sich um Job-Akquise sowie Gema-Controlling. 1998 ziehen Fellermeier und Raben ins niederbayerische Schwarzach (Landkreis Straubing-Bogen), wo Raben bis zu seinem Tod 2007 bleibt.

Bereits 1993, ein Jahr nach seinem Schlaganfall, beginnt Raben wieder zu arbeiten, nun verstärkt im Theaterbereich. Zu seinen ersten Arbeiten gehört die Musik zu Brechts *Baal* unter der Regie von Peter Palitzsch³⁴¹ am Berliner Ensemble. In den Folgejahren arbeitet Raben kontinuierlich und fast ausschließlich mit Peter Zadek³⁴² zusammen u.a. bei dessen *Kirschgarten* von Tschchow (Burgtheater Wien 1996), Carrolls *Alice im Wunderland* (Wiener Festwochen 1997), oder *Hamlet* (Wiener Festwochen 1999). Zu Rabens ersten Filmmusiken nach seinem Schlaganfall gehört die Musik zu Xaver Schwarzenbergers³⁴³ TV-Komödie *Vino Santo* (1999). Den letzten großen Erfolg kann Raben mit seinen Musikbeiträgen zu *2046* (2004) von Wong Kar-Wai³⁴⁴ feiern. Dafür erhält Raben 2004 gemeinsam mit Shigeru Umebayashi den *Golden Horse Award* und 2005 den *Hong Kong Film Award*. 2003 wird Raben mit der *Berlinale Kamera* ausgezeichnet und 2006 erhält er für sein Lebenswerk in Gent den *World Soundtrack Award*.³⁴⁵

Dass sich Raben nicht nur nach seinem Schlaganfall, sondern auch schon vorher schwer getan haben muß mit dem Verständnis vieler Regisseure vom „richtigen“ Umgang mit Musik im Film, zeigt das Gespräch mit Herbert Gehr.

Herbert Gehr: „*Sie haben für andere Regisseure, teils Altersgenossen Fassbinders, teils erheblich jüngere, Filmmusik geschrieben. Was sind die maßgeblichen Unterschiede?*“

28.2.2011. Demzufolge hieß es bei Auftragsvergaben an Filmkomponisten nicht selten, dass Raben am Schlaganfall verstorben sei. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräch mit Frank Fellermeier*. auf Cassette dokumentiert. Otzing 2011).

³⁴⁰Frank Fellermeier (*1970) ist Nachlassverwalter von Peer Rabens Werk und musikwirtschaftlicher Berater u.a. von Konstantin Wecker und Nikolaus Glowna.

³⁴¹Peter Palitzsch (1918-2004) ist vor allem mit seinen Brecht-Inszenierungen bekannt geworden.

³⁴²Peter Zadek (1926-2009) war Intendant am Schauspielhaus Bochum (1971-1975) und am Deutschen Schauspielhaus Hamburg (1985-1989) und einer der einflussreichsten Theaterregisseure im deutschsprachigen Raum. Während seiner Intendanz in Bochum war Peer Raben Hauskomponist und Musikalischer Leiter.

³⁴³Xaver Schwarzenberger (*1946) machte sich in erster Linie als Kameramann einen Namen u.a. auch in Fassbinders *Lili Marleen*, *Berlin Alexanderplatz* und *Die Sehnsucht der Veronika Voss*, für den er 1982 mit dem *Deutschen Kamerapreis* ausgezeichnet wurde.

³⁴⁴Wong Kar-Wai (*1958) drehte u.a. die Filme *Chungking Express* (1994) und *In the mood for love* (2000).

³⁴⁵Den Preis nahm Ingrid Caven entgegen.

Peer Raben: *Bei Fassbinder gab es eine außerordentlich starke Offenheit, sich auf etwas einzulassen. Es ist immer ein gewaltiger Vorgang, wenn die Musik zum Film dazukommt. Der Film verändert sich dadurch in gewisser Weise. Fassbinder war immer offen und neugierig auf diese Veränderung, nicht ängstlich davor. Es gibt Regisseure, die furchtbar ängstlich werden, wenn die Musik dazukommt, wegen der Veränderung. Fassbinder hat es interessiert, auch diese Veränderung mitzusteuern. Zum Beispiel durch anderen Einsatz der Musik, sie dramatisch zu verwenden, sie an bestimmten Stellen besonders leise oder besonders laut zu machen.*³⁴⁶

Nach einer Krebsdiagnose im Magen-Darmbereich kann Raben den *World Soundtrack Award* jedoch nicht mehr entgegen nehmen und stirbt am 21. Januar 2007 im Krankenhaus im niederbayerischen Mitterfels (Landkreis Straubing-Bogen) im Alter von 66 Jahren.

1997 dreht der Regisseur Joachim Dennhardt (*1945) für den WDR einen feinfühligem Dokumentarfilm über Peer Raben mit dem Titel *Das zweite Leben des Filmkomponisten Peer Raben*. In folgendem Abschnitt beschreibt Daniel Kothenschulte³⁴⁷ in seinem Begleittext den Film:

„>Manchmal glaube ich<, sagt Peer Raben in Joachim Dennhardts Dokumentarfilm, >in meinem neuen Leben bin ich ja auch niemandem mehr verpflichtet.< Vor einigen Jahren erlitt der Filmkomponist einen Schlaganfall und ist seither teilweise gelähmt. Für einen Tonsetzer, der seine Einfälle am Klavier ausprobiert, ist der Verlust der linken Hand von besonderer Tragik. Im unter permanentem Zeitdruck stehenden Geschäft der Filmmusik gibt es für ihn kaum noch Aufträge. Sein letztes Projekt war die Bearbeitung seiner kammermusikalischen Begleitmusik von Pabsts Film >Die Büchse der Pandora< zu einer ausgearbeiteten Orchesterpartitur, die zum Abschluss der letzten Berliner Filmfestspiele uraufgeführt wurde. Als der gebrechliche Komponist die Bühne betrat, wurde er nicht nur mit einer Standing Ovation geehrt. Die Berlinale-Fanfare, die zur Ehre eines jeden Preisträgers erklingt, hatte er ohnehin seinerzeit selbst geschrieben. Die Videodokumentation >Das zweite Leben des Filmkomponisten Peer Raben< ist ein intimes Portrait eines Menschen am Beginn eines neuen Lebensabschnitts, dem die mühsame Rückeroberung seiner Körperkräfte einen bemerkenswerten Lebensmut gegeben hat. Gleichwohl sorgt schon Rabens eigene Musik dafür, dass dies alles andere als ein heiterer Film ist. Eine so anrührende Melancholie liegt über diesem Film, dass er bei weitem die Grenzen üblicher Film- oder Musikdokumentationen sprengt. Ein wieder gefundenes Band, eine vergessene Melodie: Für Vadim Glownas Film >Dies rigorose Leben<³⁴⁸ hat Raben 1982 eine programmatische Umsetzung des Filmthemas geschrieben, die dem Regisseur schließlich zu kompliziert erschien, um Verwendung zu finden. Dennhardt illustriert das elegische, impressionistische Stück mit Bildern von Rabens bayrischem Heimatort. Eigentlich ein konventionelles Stilmittel im

³⁴⁶Gehr. 1995. S.76f.

³⁴⁷Der deutsche Filmkritiker und –wissenschaftler Daniel Kothenschulte (*1967) schreibt regelmäßig für *DIE ZEIT* und *DIE WELT* und ist für die Filmkritiken im Feuilleton der *Frankfurter Rundschau* zuständig.

³⁴⁸Vladim Glowna: *Dies rigorose Leben* (1983).

*Künstlerportrait; hier aber entsteht eine tief bewegende Studie einer persönlichen Wiedererweckung eigener Kreativität. Man kann diese ungemein emotionalisierte Filmszene einfach nicht ungerührt überstehen. In seinen Arbeiten für Rainer Werner Fassbinder hat Raben in ganz ähnlicher Weise zur Emotionalisierung von Sujets beigetragen, deren unausgesprochene Tragik erst durch die Musik ihre eindeutige Ausrichtung zwischen Sentiment und wahrer Empfindung erfuhr. Rabens eigenes Schicksal so behutsam mit seiner Musik kommentiert zu sehen, verhindert, dass die Kranken- oder Künstlergeschichte auf die Ebene des Mitleids reduziert würde. Stets überwiegt die Bewunderung für ein filmmusikalisches Werk, das sich ebenfalls der essentiellen Empfindsamkeit des Menschen näher fühlte, als der Utopie von absoluter Originalität oder artistischer Bravour. Auch wenn Dennhardt auf jeden musikanalytischen Ansatz verzichtet, bleiben der eklektische Charakter vieler seiner Kompositionen wie die häufige Rückbesinnung auf frühere eigene Einfälle, in den Kommentaren von Weggefährten wie Peter Kern, aber auch in seinen reflektierten Selbstzeugnissen nicht unerwähnt. Auch dies aber ist für eine Musik, die so sehr aus der unakademischen Volkskunst und der Liebe zur einfachen Melodieführung rührt, keineswegs abwertend. Dennhardt konstruiert vielmehr den Umraum einer Künstlermentalität, die sich als zutiefst uneitel und humanistisch darstellt.*³⁴⁹

³⁴⁹Daniel Kothenschulte: *Begleittext zu Das zweite Leben des Filmkomponisten Peer*. Ein Film von Joachim Dennhardt. WDR 1997.

5. Peer Raben: Der Komponist als Theoretiker

5.1. Über Musikästhetik, Musik und Wahrnehmung

Ebenso wie Adorno und Eisler, so vertritt auch Raben die Ansicht, dass Musik durchaus wahrnehmbar sein darf. Selbst wenn seine Musik, was emotionale Tiefe betrifft, von hoher Qualität ist, so liegt ihre grösste Stärke darin, dass sie sich eben nicht mit der Emotion zufrieden gibt. Vielmehr begreift Raben seine Arbeit zuallererst als einen analytisch-strukturellen Vorgang. Musik im Film ist wesentlich mehr als bloße emotionale Zugabe zum Bild. Die richtige Emotion resultiert aus der zuvor stattgefundenen, analytischen Untersuchung des jeweiligen Films.³⁵⁰ Folglich muss Musik, um ihre emotionale Wirkung gänzlich zu entfalten, wahrgenommen werden, schafft sie das nicht, wird sie bedeutungslos. Wenn Raben davon spricht, dass erst die Musik der Emotion Sprache verleihen kann³⁵¹, so scheint sich seine Maxime auf den ersten Blick nicht von der pathetischen Auffassung des Gros der Filmkomponisten zu unterscheiden. Liest man die Maxime jedoch genauer, so merkt man schnell, dass Raben damit etwas anderes meint: Der ehrliche, nicht verkitschte, emotionale Ausdruck ist ohne vorherige Analyse nicht möglich.

In Rabens Maxime klingt bereits unterschwellig an, was sein Komponieren ausmacht: Sein Komponieren ist im Gegensatz zum Komponieren vieler anderer Filmkomponisten von *musikästhetischen* Theorien bestimmt. Darin liegt der entscheidende Unterschied.

Während das Musikkonzept des Filmkomponisten in der Regel auf dem Verhältnis von Bild und Musik beruht – mag es auch noch so subtil und intellektuell durchdacht und ausgearbeitet sein –, folgt Rabens Ansatz vor allem musikästhetischen Kriterien, was ihm die Möglichkeit für völlig neue musikalische Perspektiven eröffnet. Anders gesagt: Das Problem besteht also darin, dass selbst die avancierten filmmusikalischen und musikwissenschaftlichen Schriften sowie Studien zur Filmmusik, wie jene von Hansjörg Pauli oder Norbert Jürgen Schneider, nicht oder nur kaum über den Tellerrand des Mediums Film hinausschauen. Die Argumentationsweise bewegt sich hauptsächlich innerhalb des Genres Film und arbeitet mit dem gängigen filmmusikalischen Rüstzeug (vgl. Unterkapitel 3.2.ff).

Raben, der ebenfalls die Möglichkeiten der Musikgestaltung im Film kennt, geht einen Schritt darüber hinaus. Der Ursprung dafür liegt in seinem Hang zum *Studium generale*, zum bereits während seiner Gymnasialzeit in Straubing stark ausgeprägtem, bibliophilen Hang zu Philosophie, Literatur und darstellender Kunst. Weil er sich dessen bewusst scheint, dass sich eine Ästhetik der Musik nur schwer unabhängig von einer unfassenden Ästhetik der Kunst und des

³⁵⁰Exemplarisch dafür ist die Arbeit am Film *Kontakt* (2005). Die meiste Zeit beanspruchte die Ausarbeitung des Musikkonzeptes. Der Regisseur wusste genau an welchen Stellen im Film er Musik haben wollte, konnte es jedoch nicht begründen. Raben gab sich erst zufrieden, nachdem jede Stelle an der schlussendlich im Film Musik zum Einsatz kam, ihre entsprechende Begründung hatte.

³⁵¹Peer Raben: „Ohne Musik hätte die Emotion keine Sprache“. In: *Werkstatt Raben und Working Elements*. 2006.

Schönen betrachten lässt³⁵², ist es für ihn unausweichlich, sich mit möglichst vielen Werken der abendländischen Philosophie auseinanderzusetzen, die Musik thematisieren: u.a. Platons *Politeia*³⁵³, Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung*³⁵⁴, und vor allem Adornos Schriften zur Musik³⁵⁵. Nicht zu vergessen ist die Thematisierung von Musik quer durch die Weltliteratur – in den Epen Homers, in Heinrich Heines anekdotisch, literarisch, bisweilen romanhafte musikalischen Schriften, bis hin zu Adrian Leverkühn, dem berühmten Protagonisten in *Doktor Faustus* von Thomas Mann³⁵⁶³⁵⁷

Rabens musikästhetische Ansätze setzen sich – gewissermaßen eklektisch – aus Theorien unterschiedlichster philosophischer Schriften und den Entwicklungen der abendländischen Musikgeschichte zusammen.

Von Bedeutung sind neben den musikhistorischen Strömungen – angefangen bei Boethius und seiner *musica mundana*³⁵⁸, über die Bulle von Johannes XXII. und die damit einhergehende Kontroverse um die *Ars Nova*³⁵⁹, bis hin zum *Buffonistenstreit* und den Disputen zwischen Brahmsianern und Wagnerianern der *Neudeutschen Schule*, die Theorien Schopenhauers: In *Die Welt als Wille*

³⁵²Dem Problem, was unter Musikästhetik zu verstehen ist, und ob eine solche überhaupt gesondert gebe, widmet sich der italienische Musikologe und Musikphilosoph Enrico Fubini im Vorwort zur ersten Auflage (1964) seiner Abhandlung über die Musikästhetik. Enrico Fubini: *L'estetica musicale dall'antichità al settecento / L'estetica musicale dal settecento a oggi*. Torino 1964. Für die deutschsprachige Ausgabe: Enrico Fubini: *Geschichte der Musikästhetik*. Stuttgart 1997 / 2007. Auf Seite XI (in der deutschsprachigen Ausgabe) formuliert Fubini: „Das beste ist wohl, gleich zu Anfang die Fragen zu klären, die ein solches Unterfangen aufwirft. Was vor allem ist unter Musikästhetik zu verstehen? Mit welchem Recht kann von einer Ästhetik der >Musik< die Rede sein, abgesehen von einer Ästhetik, die die Kunst und das Schöne als Ganzes betrachtet? Benötigt die Musik eine solche Sonderbehandlung abseits der anderen Künste? Welche besonderen Probleme stellt sie dem Philosophen? Der Versuch einer Antwort auf diese unschuldigen Fragen ist allein schon kompromittierend, denn er verlangt eine Stellungnahme gegenüber den grundlegenden Problemen der Ästhetik.“ Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang auch Francis Sparshotts Beschreibung von Musikästhetik in der ersten Ausgabe des *New Grove* von 1980:

„The term >aesthetics of music< normally designates attempts to explain what music means: the difference between what is and what is not music, the place of music in human life and its relevance to an understanding of human nature and history, the fundamental principles of the interpretation and appreciation of music, the nature and ground of excellence and greatness in music, the relation of music to the rest of the fine arts and to other related practices, and the place of places of music in the system of reality.“ Zit. in: Alexander Becker: *Paradox des Musikverstehens*. In: *Musik & Ästhetik*, Heft 56. Hrsg.: Ludwig Holtmeier, Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf. Stuttgart 2010, S. 5. Becker zitiert wiederum Lydia Goehrs Artikel in *Grove Music Online*. Lydia Goehr: *Philosophy of music*. In: *Grove Music Online* (2007).

³⁵³Vgl. Platon: *Werke in acht Bänden*. A.a. O., Band IV *Politeia*.

³⁵⁴Vgl. Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Frankfurt / Main 1986.

³⁵⁵Unter den zahlreichen Schriften seien an dieser Stelle genannt:

Vgl. Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt / Main 1978.

Vgl. Theodor W. Adorno: *Dissonanzen*. Göttingen 1956.

³⁵⁶Vgl. Thomas Mann: *Doktor Faustus*. Frankfurt / Main 1949.

³⁵⁷Alle oben aufgelistete Werke finden sich auch in Rabens umfassender Bibliothek in Schwarzach.

³⁵⁸Vgl. Anicius Manlius Severinus Boethius: *Fünf Bücher über die Musik*. Übersetzt von Oscar Paul. Hildesheim / New York 1973. Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1872.

³⁵⁹Vgl. Fubini. 1997 / 2007, S.74f.

und Vorstellung betrachtet dieser die Musik als unmittelbares Abbild der Welt, indem er die Musik im Unterschied zu den anderen Künsten nicht als Abbild der Idee sieht, sondern als die Idee selbst.³⁶⁰ Ebenso wichtig für Raben ist Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.

Neben all diesen Einflüssen, sind es vor allem zwei musikästhetische Anknüpfungspunkte, die sein filmmusikalisches Werk entscheidend prägen:

Es sind dies die zur Wahrnehmung im Allgemeinen³⁶¹ und der Musik im Besonderen³⁶², aufgestellten Theorien des Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) sowie das formalistische Denken Igor Strawinskij (1882-1971) und die damit verbundene Umsetzung in die kompositorische Praxis.³⁶³

5.2. Die Musikästhetik von Gottfried Wilhelm Leibniz:

Zur Zeit der Gegenreformation gibt es zwei musiktheoretische Strömungen: Zum einen beginnt mit der Entstehung der italienischen Oper, Anfang des 17. Jahrhunderts, und ihrem wichtigsten Vertreter Claudio Monteverdi, der Einzug einer, das irrationale Moment betonenden Musik. Sie versteht sich als subjektiv, indem sie sich „der >Sinneswahrnehmung< des einzelnen überantworten will.“³⁶⁴ Zum anderen gibt es die musiktheoretische Strömung, in deren Mittelpunkt das rationale Moment der Musik steht. Ein Beispiel, wie ernsthaft die beiden Strömungen ihre Position verteidigen, ist der in der Musikgeschichte berühmt berüchtigte Disput zwischen Giovanni Maria Artusi (1540-1613) und Claudio Monteverdi (1567³⁶⁵-1643).

In seinem Traktat *Imperfettioni della moderna musica* (1600 und 1603 um einen zweiten Teil ergänzt) verteidigt Artusi die bisherigen Errungenschaften der Musik, allen voran die verschiedenen Ausprägungen der Polyphonie: Isorythmie, Imitation, die komplexen polyphonen Strukturen der Motette, doppelter Kontrapunkt und Fugentechnik. Artusis Pamphlet richtet sich jedoch nicht so sehr an Monteverdi und dessen harmonische Innovationen, sondern vor allem an die für ihn erkennbare musikalische Willkür und Beliebigkeit, die

³⁶⁰ „Sie (Anm.: die Musik) steht ganz abgesondert von allen anderen.“ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Frankfurt / Main 1986, Band I, S.359.

³⁶¹ Zentral in Leibniz Wahrnehmungstheorie sind die Begriffe *Perzeption* und *Apperzeption*, die Leibniz in seiner *Monadologie* (1714) behandelt. Raben – als Dilletant auf dem Gebiet der Philosophie - vereinfacht und reduziert Leibniz komplexe Termini *Perzeption* und *Apperzeption*: Demnach beschränkt er *Apperzeption* auf das bewusste Wahrnehmen und Verarbeiten von Sinneseindrücken – quasi *Kognition* bzw. *kognitives Denken*. Mit *Perzeption* bezeichnet er das unbewusste Wahrnehmen von Sinneseindrücken.

³⁶² Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Epistolae ad diversos*, in: *Philosophische Werke II*. Hrsg.: Ernst Cassirer. Leipzig 1906.

³⁶³ Im Gespräch vom 26.3.2006 spricht Raben über den Einfluß, den Leibniz und Strawinskij auf sein musikalisches Denken haben. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. nicht dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

³⁶⁴ Fubini. 1997 / 2007, S.103.

³⁶⁵ 1567 ist MonteverdisTaufdatum, das Geburtsdatum ist nicht bekannt.

die *seconda prattica* mit sich bringt.³⁶⁶ In Anbetracht dieser dogmatischen Ansichten, die auch die Philosophie in zwei Lager spaltet, ist es daher außerordentlich, dass sich mit Leibniz plötzlich ein Denker findet, der beide Strömungen zusammen zu bringen versucht. Mit seiner Definition der Musik als *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*³⁶⁷ eröffnet er der Musiktheorie und Musikphilosophie eine völlig neue Sichtweise, die sich darin manifestiert, dass sich Ratio und Gefühl in der Musik keinesfalls ausschließen müssen, sondern vielmehr ergänzen können. Gemäß seiner *Monadologie* bilden sie eine untrennbare Einheit, auch wenn Leibniz explizit betont, dass die Musik vorrangig „eine genussvolle Wahrnehmung von Tönen“³⁶⁸ ist. So formuliert der italienische Musikologe und Musikphilosoph Enrico Fubini:

„Damit ist jede moralische Voreingenommenheit hinfällig, und mit ihr die Aufspaltung zwischen dem Hören und dem Begreifen der Harmonie, die den Tönen innewohnt.“³⁶⁹

Des Weiteren schreibt er:

„Die Musik besitzt, Leibniz zufolge, eine sehr solide mathematische Struktur, die jedoch keineswegs der Tatsache widerspricht, dass sie sich in erster Linie an die Sinneswahrnehmung wendet.“^{370/371}

Fubini zitiert Leibniz:

„Die Musik manifestiert sich größtenteils in konfusen Wahrnehmungen, die beinahe unbemerkt der klaren Perzeption entgehen. Es irren sich jene, die meinen, es gäbe in der Seele nichts, was ihr nicht bewusst sei. Wenn die Seele auch nicht weiß, dass sie ein Kalkül aufstellt, so bemerkt sie dennoch die Wirkung dieses Kalküls, entweder durch ein Gefühl des Wohlgefallens angesichts einer Konsonanz, oder durch ein Gestörtsein angesichts einer Dissonanz. Das Wohlgefallen setzt sich aus vielen nicht wahrnehmbaren Konsonanzen zusammen.“³⁷²

Leibniz weiß, dass die *Perzeption* bei der Auffassung von Musik durchaus überwiegt, dennoch kann er nicht genau bestimmen, in welchem quantitativen Verhältnis *Perzeption* und *Apperzeption* stehen. Es ist ihm jedoch klar, dass beide Komponenten beteiligt sind, wobei die Grenzen von *Perzeption* und *Apperzeption* fließend sind. Leibniz Gedanken zur Musikästhetik sind von nicht zu unterschätzender Tragweite für die Musikgeschichte im Allgemeinen und eben für den Komponisten Peer Raben im Besonderen. Er leistet einen

³⁶⁶Fubini. 1997 / 2007, S. 102f.

³⁶⁷ Übersetzt: *Die verborgene arithmetische Übung eines Geistes, der nicht weiß, dass er zählt.*

³⁶⁸Fubini. 1997/ 2007, S.111.

³⁶⁹Ebda.

³⁷⁰Ebda.

³⁷¹In diesem musikästhetischen Ansatz zeigt sich Leibniz auch von seiner mathematischen Seite. Daher ist es nicht von der Hand zu weisen, dass Leibniz Theorien wesentlich von seinem mathematischen Wissen beeinflusst sind.

³⁷²Fubini. 1997 / 2007, S.111. Zit. in: Leibniz. 1906, S.132.

wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der Instrumentalmusik und dem damit einhergehenden Autonomiegedanken einer *absoluten Musik*, der sich im Schaffen Jean-Philippe Rameaus niederschlägt und im Werk Johann Sebastian Bachs gipfelt.

5.3. Das formalistische Denken Igor Strawinskijs

Wie bereits zuvor erwähnt, spielt neben den musikphilosophischen Theorien Gottfried Wilhelm Leibniz – das Verhältnis von Gefühl und Ratio, also das Verhältnis von *Perzeption* und *Apperzeption* – auch das formalistische Denken Igor Strawinskijs eine wichtige Rolle in der Musikästhetik von Peer Raben.

Während es bei Leibniz die Theorie ist, die Raben beeinflusst, ist es bei Strawinskij nicht so sehr der theoretisch musikästhetische Ansatz, sondern vielmehr die Umsetzung in die kompositorische Praxis. Das formalistische Denken³⁷³, das in Ansätzen bereits in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts vorhanden war³⁷⁴³⁷⁵, wird zur bestimmenden Strömung in der *Neuen Musik* des 20. Jahrhunderts und ist nach wie vor prägend für die *Neue Musik* des 21. Jahrhunderts.

Im Zentrum des neuen musiktheoretischen und musikästhetischen Denkens stehen vor allem Form, Struktur und Material, während Inhalt und Gefühl nur marginal eine Rolle spielen. Eine Sonderstellung innerhalb des Formalismus nimmt Igor Strawinskij ein. Während Komponisten in der praktischen Umsetzung vielfach von ihren Theorien erheblich abweichen, bilden bei Strawinskij Theorie und Praxis eine Einheit.

„Strawinskij bildet hierin eine rühmliche Ausnahme: ein durchgängiger roter Faden verbindet seine Kompositionen mit seinem Denken, das klar, im höchsten Sinne bewusst und ohne Brüche und Widersprüche ist. Die Art, wie er sein ganzes langes und arbeitsreiches Leben Musik gemacht und komponiert hat, stimmt mit seiner Auffassung von Musik völlig überein: sie beschreibt den langen Weg, den der Musiker Strawinskij zurückgelegt hat, angefangen von den ersten >barbarischen< Werken bis hin zu den letzten >zwölfönigen< – ein

³⁷³In diesem Zusammenhang ist *Formalismus* daher eher als ästhetischer Begriff zu verstehen und berücksichtigt nur eingeschränkt die Vertreter des russischen *Formalismus* wie z.B. Dimitrij Schostakowitsch.

³⁷⁴Fubini. 1997 /2007, S. 287.

³⁷⁵Erste Ansätze finden sich bereits bei Hegel und Schopenhauer. Der zentrale formalistische Vordenker ist allerdings der österreichische Musikwissenschaftler und Musikkritiker Eduard Hanslick (1825-1904). Neben seiner Arbeit als Musikkritiker für die damalige *Wiener Zeitung* und die *Neue Freie Presse*, tat er sich auch als Musikästhet hervor – Hanslick bekleidet eine Professur für Ästhetik und Musikgeschichte an der Universität Wien – und verfasste 1854 das berühmte Traktat *Vom Musikalisch-Schönen*. Wesentliche Inspirationsquelle dafür ist neben den Theorien des Philosophen Johann Friedrich Herbart (1776-1841) vor allem Kants *Kritik der Urteilskraft*. Mit seiner Ansicht, dass Kunst nicht länger unter gefühlsbetonten Kriterien, sondern vielmehr unter formalen Gesichtspunkten zu betrachten sei, ist Hanslick der Antipode Wagners schlechthin und wird auch dessen heftigster Kritiker. (Fubini. 1997 /2007, S. 268f.).

Entwicklungsweg, der im übrigen stets enttäuschend gewirkt hat, in erster Linie auf seine Bewunderer.“³⁷⁶

Strawinskij formuliert seinen Standpunkt in seiner Publikation *Poétique musicale* folgendermaßen:

„>Inspiration, Kunst, Künstler<, das sind, gelinde gesagt, nebelhafte Worte, die uns den klaren Blick auf ein Reich verstellen, das ganz aus Gleichgewicht und Kalkül besteht, durch das der Wind des spekulativen Geistes weht.“³⁷⁷

Igor Strawinskij versteht sich vielmehr als musikalischen Handwerker, der möglichst viele Kompositionsstile und – techniken zu beherrschen hat und auf diese jederzeit zurückgreifen kann. Oder wie es Fubini formuliert:

„(...) der das zur Verfügung stehende Material ordnet, bearbeitet und eben damit >handwerk< in dem Sinne, dass er es nicht als Mittel zu einem Zweck benutzt, sondern zwecklos und nach Belieben damit umgeht.“³⁷⁸

Genau dieser Maxime folgt auch Peer Raben. Seine Filmmusiken entstehen durch Verwendung verschiedenster Stile und Techniken, die er sich während seines musikwissenschaftlichen Studiums und in autodidaktischen Studien angeeignet hat, und die er kompositorisch neu zu verarbeiten versucht.

Wenn daher Wong Kar Wai in 2046³⁷⁹ Peer Rabens *Tears of the Lady* - für den Film *Querelle* (1982) von Rainer Werner Fassbinder komponiert³⁸⁰ – um der reinen Emotion Willen³⁸¹ aus dem ursprünglichen Kontext reißt und einer neuen Bildsequenz illustrierend unterlegt, entspricht das nicht Rabens eigentlicher Intention von Musik im Film. Auch wenn Kar Wai sein der postmodernen Ästhetik verpflichtendes Zitatdenken schlüssig zu begründen versucht³⁸², täuscht das nicht darüber hinweg, dass die Wirkung nicht der in *Querelle* entspricht und die ursprüngliche Kraft, die diese Musik eigentlich hat, nur geschmälert wird.

³⁷⁶Fubini. 1997/2007.,S.287.

³⁷⁷Fubini. 1997 / 2007, S. 287. Zit. in: Igor Strawinskij: *Poétique musicale*. Paris 1952, S.18.

³⁷⁸Fubini. 1997/ 2007, S. 288.

³⁷⁹2046. Shanghai Film Group Corporation, 2004. A Jet Tone Films Production. Written, directed and produced by Wong Kar Wai. Music by Peer Raben, Shingeru Umabayashi.

³⁸⁰Auf der Soundtrack-CD von 2046 ist *Tears of the Lady* in *Dark Chariot* umbenannt.

³⁸¹„Wether it is a mood or an action, sound and image meld into a picture that is sensuous. They also trigger our memories, including those that were once forgotten.“ Joanna C. Lee in: Booklet zu 2046. *Original Soundtrack from Wong Kar Wai's Film*, 2004.

³⁸²Ebda. „When pre-existing materials appear in new contexts, levels of meaning multiply exponentially.“ Wong Kar Wai verwendet daneben noch eine Reihe anderer Musikfragmente, so z.B. die Arie *Casta Diva* aus Vincenzo Bellinis Oper *Norma* oder *The christmas song* von Nat King Cole.

5.4. Die künstlerische Sozialisierung durch den *Neuen Deutschen Film*

Zu der zuvor erläuterten musikästhetischen Prägung durch Leibniz und Strawinskij, kommt zudem die künstlerische Sozialisierung durch den *Neuen Deutschen Film* und der damit einhergehenden Kritik am deutschen *Heimattfilm* der 1950er Jahre hinzu, die Rabens Musik und Musikdramaturgie von der anderer Komponisten unterscheidet. Der *Heimattfilm* bzw. das *Papaskino*³⁸³ sind mit den inhaltlichen Prämissen des *Neuen Deutschen Film*, insbesondere der kritischen Haltung gegenüber den Nachkriegsjahren und der unbedingten Aufarbeitung der deutschen Nazivergangenheit nicht vereinbar. Eine künstlerische filmische Neuausrichtung scheint jedoch schwierig, da auch das perfekt inszenierte amerikanische Hollywood-Kino weitgehend auf Illustration und Hochglanzfassade beruht und damit ein Pendant zum Heile-Welt-Kino im deutschsprachigen Raum der 1950er Jahre ist.³⁸⁴

Fassbinder und Raben finden ihren Ausweg aus diesem Dilemma in den Filmmelodramen von Douglas Sirk.³⁸⁵ Während beider Begeisterung in der filmischen, kaum naturalistischen Erzählweise und der Künstlichkeit von Sirks Melodramen liegt, lässt sie Frank Skinners³⁸⁶ üppige Filmmusik eher kalt, da diese eben der typischen, übertrieben illustrativen Hollywood-Filmmusik entspricht.³⁸⁷ Dementsprechend nehmen sie nicht selten Sirks Melodramen als Ausgangspunkt³⁸⁸, um daraus ihren eigenen filmischen (Fassbinder) bzw. musikalischen (Raben) Personalstil zu entwickeln, ohne dabei auf Skinners Musik Bezug zu nehmen .

³⁸³Vgl. Unterkapitel 2.1.

³⁸⁴Was dazu führt, dass die wichtigsten Protagonisten des *Neuen Deutschen Film* jeweils ihren eigenen Ausweg aus dieser künstlerischen Misere zu finden versuchen. Wie unterschiedlich die Herangehensweisen sind, fasst der Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser zusammen: „*Alexander Kluge would be its* (Anm.: mit *its* ist der *Neue Deutsche Film* gemeint) *synthesising intelligence, Werner Herzog its athletic will, Wim Wenders its phenomenological power of perception. Werner Schroeter emphatically underscores its emotional side, Herbert Achternbusch is its rebellious stubbornness, and Volker Schlöndorff its craftsman. Rainer Werner Fassbinder, however, would be the heart, the beating, vibrant centre of all these partial impulses, these different aggregate states of its energy (...)*“ Flinn. 2004, S.63f. Zit. in: Thomas Elsaesser: *New German Cinema: A History*. New Brunswick, N.J. 1989, S. 310 (in der Übersetzung von Thomas Elsaesser).

³⁸⁵Der deutsche, zeitweise in Amerika lebende Regisseur Douglas Sirk (1897 – 1987) war nicht nur für Fassbinder, sondern auch für Raben ein wesentliches Vorbild, nicht nur, was die melodramatische Erzählweise eines Films, sondern auch den Umgang mit Musik betrifft. Wie Raben in einem Gespräch vom Frühling 2006 erzählte, war er es, der Fassbinder erstmals auf die Filme von Sirk aufmerksam machte (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. nicht dokumentiert. Schwarzach 2005-2006). Vgl. dazu auch Schneider. 1990, S.187. Zu Sirks wichtigsten Filmen gehören neben *Written on the Wind* (1957), die Filme *All that Heaven allows* (1955) und *Imitation of Life* (1959). Wesentlich zu Sirks Erfolg hatte der 1985 verstorbene Schauspieler Rock Hudson beigetragen. http://de.wikipedia.org/wiki/Douglas_Sirk (Gefunden am 1.6.2011).

³⁸⁶Frank Skinner (1897-1968) war Sirks Hauskomponist und vertonte für *Metro-Goldwyn-Mayer* und später die *Universal Studios* mehr als 200 Filme. [http://de.wikipedia.org/wiki/Frank_Skinner_\(Komponist\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Frank_Skinner_(Komponist)) (Gefunden am 14.6.2011).

³⁸⁷Flinn. 2004, S.34.

³⁸⁸Flinn bezeichnet *Angst essen Seele auf* (1973) als „*Remake*“ von Sirks *All that Heaven allows* (1955). Flinn. 2004, S.4.

So ist der filmische Einfluss Sirks oftmals nur noch als theoretischer Subtext erkennbar, z.B. in *Angst essen Seele auf* (1973), wo das Musikkonzept Sirks, möglichst viele Filmpassagen mit Musik zu versehen, ins Gegenteil gekehrt wird und so gut wie keine Musik mehr vorkommt.³⁸⁹

Was in *Angst essen Seele auf* musikkonzeptionell und musikdramaturgisch entwickelt wird, findet sich bei Fassbinder / Raben vor allem in den frühen Filmen, wo sehr sparsam mit Musik umgegangen wird. Mitte der 1970er Jahre beginnt Raben allmählich den melodramatischen Duktus aus Sirks Filmen zu übernehmen - beispielsweise im Film *Bolwieser* (1976 / 1977) –, ohne dabei Skinners Stil zu adaptieren. Vielmehr scheint es, als würde Raben seinen Personalstil dadurch entwickeln, dass er Skinners musikalische melodramatische Sprache - unbewusst? - dekonstruiert.

„Raben`s work for Fassbinder would go so far as to alter or even damage standard musical structure and form, changing rhythmic patterns and accentuation in waltzes, for instance, or performing pieces on out-of-tune instruments. His scores for the director`s melodramatic cycle violated generic expectations by refusing the wall-to-wall, saturated scores of Frank Skinner`s work for Douglas Sirk.“³⁹⁰

5.5. Zum Vergleich: Filmmusikkonzepte von Georges Delerue, Hans Zimmer, John Powell und Ennio Morricone

Um zu zeigen, wie weit Rabens Verständnis von Musik im Film bisweilen zu dem anderer Komponisten divergiert, werden in folgendem Abschnitt Musikkonzepte anderer Komponisten vorgestellt. Es sind dies Georges Delerue, Hans Zimmer, John Powell und Ennio Morricone.

Georges Delerue (1925-1992)

Delerue genoss im Gegensatz zu Raben eine umfassende Musikausbildung und studierte Komposition u.a. bei Darius Milhaud³⁹¹. 1949, im Alter von 24 Jahren gewann er den wichtigen *Prix de Rome*. Über die Arbeit als Theaterkomponist kam er in den 1950er Jahren zum Fernsehen und leitete das Orchester *Radio-Television Française*, für das er auch Musik zu Dokumentar- und Kurzfilmen schrieb. Seine ersten großen Erfolge hatte Delerue im Umfeld der französischen *Nouvelle Vague*, wo er mit Regisseuren wie Alain Resnais

³⁸⁹Für Flinn zeichnet in *Angst essen Seele auf* Peer Raben für Musik verantwortlich. (Flinn. 2004, S.4). Gerade bei diesem Film ist es jedoch ganz problematisch zu sagen, wer für die Musik zuständig war – Fassbinder oder Raben. Feststeht, dass Raben nicht als Komponist genannt ist – davon abgesehen, gibt es im Vorspann überhaupt keinen Credit für Musik. Wenn es überhaupt ein zentrales originäres Thema gibt, dann basiert dieses auf Fassbinders Melodie *Die kleine Liebe*. Bis auf den Titel *Du schwarzer Zigeuner* (Vacek / Beda) wird ansonsten ausschließlich Archivmusik verwendet. Fischer. 2004, S.636.

³⁹⁰Flinn. 2004, S.4.

³⁹¹Darius Milhaud (1892-1974) schrieb ebenfalls Filmmusik u.a. auch für Alain Resnais.

(*Hiroshima, mon amour*, 1959), Louis Malle, Jean-Pierre Melville und Jean-Luc Godard arbeitete. Der internationale Durchbruch kam schließlich in der langjährigen Zusammenarbeit mit François Truffaut mit den Musiken zu *Jules et Jim* (1962), *La Peau Douce* (1964), *La nuit américaine* (1973) u.a.. Bekannt ist er auch für seine Filmmusik zu Oliver Stones *Platoon* (1986). 1979 bekam Delerue den Oscar für die Filmmusik zu *A Little Romance* von George Roy Hill.³⁹² Zu Delerues Verständnis von Filmmusik schreibt Geoffrey Macnab:

„Georges Delerue is known for his melodies and mainly lyrical music. It also has a distinct air of melancholy.³⁹³ (...) He tried to capture and express the unutterable through his music.“³⁹⁴

Trotz seines Studiums bei Milhaud ist es verwunderlich, dass Delerue ein konservativ denkender, klassischer Filmkomponist ist³⁹⁵, der im Wesentlichen funktionale Musik schreibt. Sein musikalisches Denken ist musik- und filmimmanent und lässt außermusikalische Theorien und Aspekte größtenteils aussen vor. Seinem traditionellen Verständnis von Musik verhaftet, beschäftigt sich Delerue auch nicht mit neuen Techniken, wie Collage und Montage. Dass er sich uneingeschränkt als Filmkomponist sieht, dem es darum geht, das Ansehen einer ganzen Berufsklasse durchaus vehement zu verteidigen, zeigt ein Aufeinandertreffen mit Peer Raben 1989 auf dem Filmfestival in Gent:

„Raben still remembers every detail of the discussion he had with a fellow member of the jury, Stanley Myers³⁹⁶, on awarding a prize to Michael Haneke`s >Der siebente Kontinent< in 1989. Raben wanted to the film to receive an award because of the wonderful way in which Haneke had used a theme from a violin concerto by Alban Berg. (...) Georges Delerue, who just happened to be at the festival, was angry because the jury planed to award Alban Berg rather than a composer of film music. This represented a deathblow to their profession!“³⁹⁷

Rabens Anekdote zeigt wiederum, wie selbstverständlich es für ihn hingegen ist, bereits existierende Musik gleichwertig wie originär neu komponierte Filmmusik zu behandeln. Frappierend ist diesbezüglich auch die Offenheit, die er der kompositorischen Qualität von Musik im Film entgegenbringt: Alban Berg ist ohne Zweifel der bessere Komponist und es ist keine Schande für einen Komponisten, sich das einzugestehen – egal, ob es sich dabei um einen Komponisten handelt, der zeitgenössische Kunstmusik oder Filmmusik

³⁹²Geoffrey Macnab / Raf Butstraen: *Georges Delerue*. In: *Moving Music – Conversations with renowned film composers*. Hrsg.: Flanders International Film Festival and Lannoo Publishers. Tielt 2003, S.11-15. Weitere Informationen unter http://de.wikipedia.org/wiki/Georges_Delerue (Gefunden am 4.3.2011).

³⁹³Diesbezüglich haben Raben und Delerue einiges gemeinsam.

³⁹⁴Macnab / Butstraen. 2003, S.19.

³⁹⁵Delerues konservative Haltung manifestiert sich nach aussen hin nicht zuletzt durch die Auszeichnung mit dem *Prix de Rome*, ein Preis, der Garant für eine solide kompositorische Ausbildung ist. In: Jürg Stenzl: *Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*. München 2010, S.22.

³⁹⁶Der britische Filmkomponist Stanley Myers (1933-1993) schrieb u.a. die Musik zu *The deer hunter* (Regie: Michael Cimino, 1978).

³⁹⁷Butstraen. 2003, S.71.

schreibt. Komponist bleibt Komponist und jeder soll nach denselben qualitativen Maßstäben gemessen werden.

Hans Zimmer (*1957)

Der deutsche Filmkomponist Hans Zimmer hat seinen Weg zur Filmmusik über die Popmusik³⁹⁸ gefunden. Wie Peer Raben ist er kein studierter Musiker oder Komponist. Zusammen mit dem Musiker- und Komponistenteam in seiner Firma *media ventures* ist Zimmer Hollywoods Aushängeschild für die Vertonung von Blockbustern. Die Liste der Filme, zu denen Musik aus seiner Werkstatt stammt, ist lang. So schrieb er u.a. die Filmmusiken zu: *Rain Man*³⁹⁹, *The Lion King*⁴⁰⁰, *Gladiator*⁴⁰¹, *Pearl Harbor*⁴⁰², *Pirates of the Caribbean*⁴⁰³, *The Dark Knight*⁴⁰⁴ und *Inception*⁴⁰⁵.⁴⁰⁶ Zimmer darf sicher auch zu den kommerziellsten und durch und durch vom Mainstream geprägten Komponisten gezählt werden. In seinem musikalisch-ästhetischen Denken, seiner Herangehensweise an einen filmischen Stoff und dessen Umsetzung steht er diametral entgegengesetzt zu Raben. Geradezu paradox ist es, wenn Zimmer seiner eigenen Musik eine kontrapunktierende Funktion attestiert und darin einen Kunstgriff sieht. So ist doch gerade seine Musik das Beispiel schlechthin für illustrierende, oft übertrieben naturalistisch und kitschig wirkende Musik. Geoffrey Macnab zitiert Hans Zimmer, in dem ihm gewidmeten Kapitel von *Moving Music*:

„What I love about it is that it`s called *>True Romance<*⁴⁰⁷ when it`s so dark and everybody dies and it`s a completely amoral movie.“⁴⁰⁸

Woraus Macnab – durchaus positiv - resultiert:

„As the action begins in smoky, grimy, downtown Detroit, we are given our first exposure to the marimba music.(...)Light and playful and just a little bit kitsch, it goes against the grain of the storytelling, but the mismatch works wonderfully. This is a trick that Zimmer has pulled again and again in his scores.“⁴⁰⁹

³⁹⁸Zimmer spielte Keyboards auf dem Song *Video killed the radio star* der Band „The Buggles“ (1979).

³⁹⁹Barry Levinson: *Rain Man* (1994).

⁴⁰⁰Roger Allers / Rob Minkoff: *The Lion King* (1994). Für *The Lion King* wurde Zimmer 1995 mit dem „Oscar“ ausgezeichnet.

⁴⁰¹Ridley Scott: *Gladiator* (2000).

⁴⁰²Michael Bay: *Pearl Harbor* (2001).

⁴⁰³Gore Verbinski: *Pirates of the Caribbean* (2003).

⁴⁰⁴Christopher Nolan: *The Dark Knight* (2008).

⁴⁰⁵Christopher Nolan: *Inception* (2010).

⁴⁰⁶http://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Zimmer (Komponist) (Gefunden am 3.3.2011).

⁴⁰⁷Tony Scott: *True Romance* (1993).

⁴⁰⁸Geoffrey Macnab: *Hans Zimmer*. In: *Moving Music – Conversations with renowned film composers*. Hrsg.: Flanders International Film Festival and Lannoo Publishers. Tielt 2003, S. 53.

⁴⁰⁹Ebda.

Das in *True Romance* für Macnab vermeintlich zu hörende kontrapunktierende Konzept, wird aber spätestens mit dem Betrachten des Films obsolet: Für einen wirklichen musikalischen Kontrapunkt bedarf es weitaus mehr, als einer einfachen Marimbamusik. Völlig absurd wird Macnabs Gedankengang, wenn er einen musikalischen Kontrapunkt auch in der Musik zu Ridley Scotts *Gladiator* zu hören glaubt. Gerade die Musik zu *Gladiator* ist ein Paradebeispiel für Zimmers groß angelegtes musikalisches Gefühlspathos:

*„When he was composing the music for >Gladiator<, rather than simply indulge in blood and thunder Wagnerian-style rabble-rousing anthems, he decided to include some waltzes.“*⁴¹⁰

Macnab zitiert Zimmer über dessen Musik zu *Gladiator*:

*„People see this as a lot more profound and serious than what was really going on. (...) For chrissake, we were making a gladiator movie. It`s guys in skirts and sandals and stuff like that. We were having a laugh, being a little bit frivolous.“*⁴¹¹

Hans Zimmers Erkenntnis ist absolut richtig, wenn er die Banalität des Films erkennt. Umso verwunderlicher ist es, dass er das Plakative und diese Banalität gar nicht bricht. Ganz im Gegenteil, er unterstützt und steigert sie sogar noch mit einer monumental angelegten, symphonischen Musik. Der Widerspruch zwischen seinem künstlerischen Ansatz und der musikalischen Umsetzung könnte demnach nicht größer sein. Er schreibt schlussendlich – wie in vielen seiner Filmmusiken – pathetisch kitschige Melodien, die an der Oberfläche haften bleiben, oder wie er selbst sagt:

*„(...) the whole reason I write music is that it is a more efficient language when I want to describe something in an emotional way.“*⁴¹²

Daher ist es nicht verwunderlich, dass Raben diese Art, Musik zu einem Film zu komponieren ganz und gar widerstrebt. Für ihn spielt sich Musik vor allem auf der psychologischen Ebene ab. Analytische Psychogramme und differenzierte Charakterzeichnung sind weitaus wichtiger als Musik, die in erster Linie auf Effekt und Wirkung setzt.⁴¹³

*„This is why he would not feel happy in a big American film production” – so Butstraen -⁴¹⁴ „where the makers focus mainly on >bombarding< the viewers with everything and wanting the composer to simply produce very loud music.“*⁴¹⁵

⁴¹⁰Ebda. Trotz der Verwendung einiger Walzer, ändert das nichts an der Tatsache, dass die Musik zu *Gladiator* in Opulenz schwelgt. Sie mag vielleicht an das Dionysische in Richard Wagners Musik erinnern, mit der komplexen leitmotivischen Netztechnik in Wagners Opern hat sie jedoch nichts gemeinsam..

⁴¹¹Ebda.

⁴¹²Macnab. 2003, S. 62.

⁴¹³Butstraen. 2003, S.69.

⁴¹⁴Ebda.

⁴¹⁵Ebda.

Butstraen bezieht sich in diesem Statement auf die Vertonung von Kriegsfilmern und zieht damit bewusst Vergleiche zu *Lili Marleen*. Er zitiert Raben:

„Well, >*Lili Marleen*< is hardly a classical war film. It is about the role a song plays in the war. Fassbinder seemed to be obsessed by it when he shot the film.”

Was Raben über die Vertonung von Kriegsfilmern denkt, gilt für alle seine Filmmusiken: Das Plakative und Illustrierende ist seine Sache nicht. Er zieht eine gewisse Autonomie in der Musik einer Abhängigkeit vom filmischen Geschehen vor. So berichtet Raben über die Zusammenarbeit mit Fassbinder:

„He (Anm.: Fassbinder) would emphasise the emotions he wished to arouse and express. I was then allowed to commence my own musical story. It did not necessarily coincide with that of Fassbinder. On the contrary, in my score, my viewpoint was often completely opposite to that of the director.”⁴¹⁶

John Powell (*1963)

Powell durchläuft eine klassische Musikausbildung am *Trinity College of Music* in London, wo er Viola und Komposition studiert. Nach seiner Fokussierung auf Filmmusik zieht er nach Los Angeles, wo er u.a. mit den Filmkomponisten Harry Gregson-Williams, Patrick Doyle und Hans Zimmer zusammenarbeitet. Zu seinen eigenen wichtigsten Filmmusiken gehören die Partituren zu *The Bourne Identity*⁴¹⁷, *The Bourne Supremacy*⁴¹⁸ und *Mr. & Mrs. Smith*⁴¹⁹⁴²⁰. Während Zimmers Spezialität im Schreiben opulenter und monumentaler Filmmusikwerke liegt, bewegt sich Powell in vielen Genres: von Motown-Soul bis hin zu Sibelius und Khachaturian.⁴²¹ Powell ist ein postmodern⁴²² geprägter Komponist. „He absorbs the music, as it were, and then turns it into something quite different.”⁴²³ Powells große Liebe gilt der romantischen Musik:

„Powell can and wants to write sentimental music, (...)”, so Chris Craps im Kapitel über John Powell. „He thinks that sentimentality is one of the things that

⁴¹⁶Butstraen. 2003, S.66f. Eine Arbeitsweise, die Raben auch in der Zusammenarbeit mit anderen Regisseuren beibehält, was jedoch nicht immer auf breite Zustimmung trifft und vor allem bei den jüngeren Regisseuren bisweilen auf Ablehnung stößt. Ein Aspekt, der nach seinem Schlaganfall 1992 die Jobakquise nicht gerade erleichtert und ihn nicht selten in das Licht eines antiquierten und eigenbrödlerischen Komponisten stellt (Im Gespräch mit Frank Fellermeier am 28.2.2011, nicht dokumentiert).

⁴¹⁷Doug Liman: *The Bourne Identity* (2002).

⁴¹⁸Paul Greengrass: *The Bourne Supremacy* (2004).

⁴¹⁹Doug Liman: *Mr. & Mrs. Smith* (2005).

⁴²⁰http://de.wikipedia.org/wiki/John_Powell (Filmmusikkomponist), (Gefunden am 7.3.2011).

⁴²¹Chris Craps: *John Powell*. In: *Moving Music – Conversations with renowned film composers*. Hrsg.: Flanders International Film Festival and Lannoo Publishers. Tiel 2003, S.47.

⁴²²John Powell: „And I have very eclectic taste.“ In: Craps. 2003, S.48.

⁴²³Craps. 2003, S.47.

*make John Barry`s music⁴²⁴ so wonderful. He admires this composer, because he even succeeds in putting a certain amount of romantic fatalism in the music for an action.*⁴²⁵

Ebenso wie bei Hans Zimmer, entspricht diese Auffassung von Musik in keiner Weise Rabens Verständnis von Filmmusik.

Mehr noch als Zimmer, ordnet sich Powell dem Geschmack des Regisseurs unter, indem er gar nicht erst versucht, diesen von einem, aus der Sicht des Komponisten, vielleicht besseren Konzept zu überzeugen.

Demgegenüber ist sich Raben der Funktion und Zweckmäßigkeit, die Filmmusik hat, wohl bewusst. Gleichzeitig verteidigt er aber die Musik, um ihr größtmögliche Freiheit einzuräumen. Für Raben ist Filmmusik stets *Angewandte Musik* im Sinne Hanns Eislers: Musik, die sich ihrer Funktion stets bewusst ist, aber nie ihre Autonomie verliert. Das führt dazu, dass Musik für Raben nicht der Unterhaltung dient, sondern in ihrem Anspruch, möglichst immer auch etwas *Absolutes* zu haben, die Möglichkeit bekommt, Kunstmusik zu werden.

Völlig konträr dazu steht John Powell: „*He loves being part of the entertainment industry*“⁴²⁶, schreibt Chris Craps und zitiert Powell:

„I think there is nothing quite like a film that thoroughly tickles you and keeps you amused for a couple of hours. That`s great entertainment value. That`s well worth the price of your ticket. Sometimes it isn`t a profound movie, although some movies can be so simple on the outside and so profound on the inside. >Babe<⁴²⁷ is one of my favourite movies of all time and absolutely the most profound movie I know...I put that above >Citizen Kane<⁴²⁸ any day. I love the first half of >Citizen Kane<, but I`ve always been asleep during the second half.“⁴²⁹

Ennio Morricone (*1928)⁴³⁰

Morricone ist einer der wenigen noch lebenden Grandseigneurs der Filmmusik. Sein großes Verdienst liegt in der Zusammenarbeit mit Sergio Leone, die untrennbar mit dem Genre des *Italo Western* und dem *Italo Western* schlechthin

⁴²⁴ John Barry (*1933) ist vor allem für seine Musiken zu vielen James-Bond-Filmen bekannt.

⁴²⁵ Craps. 2003, S.47f.

⁴²⁶ Craps. 2003, S.50.

⁴²⁷ *Babe* (Regie: Chris Noonan, 1995).

⁴²⁸ *Citizen Kane* (Regie: Orson Welles, 1941). Der Film gilt als einer der Meilensteine der Filmgeschichte.

⁴²⁹ Craps. 2003, S.50.

⁴³⁰ Für weitere Studien, siehe: Christiane Hausmann: *Zwischen Avantgarde und Kommerz. Die Kompositionen Ennio Morricones*. Sinefonia 8. Hrsg.: Claus-Steffen Mahnkopf und Johannes Menke. Hofheim 2008.

verbunden ist: *Once Upon a Time in the West* (1968). Oder wie es Patrick Duynslaegher im Kapitel über Ennio Morricone in *Moving Music* formuliert:

*„For more than thirty years, he has been the most famous film composer in the world and, without question, also the most sought after.“*⁴³¹

Morricone schrieb zu unzähligen wichtigen Filme der Filmgeschichte die Musik, u.a.: *Per un pugno di Dollari* (1964) in der Regie von Sergio Leone, *Il grande Silenzio* (1968) in der Regie von Sergio Corbucci, *Il Decameron* (1970) in der Regie von Pier Paolo Pasolini, *Il mio nome è Nessuno* (1973) in der Regie von Tonino Valerii, *Once Upon a Time in America* (1984) in der Regie von Sergio Leone, *The Untouchables* (1987) in der Regie von Brian De Palma, *Cinema Paradiso* (1988) in der Regie von Giuseppe Tornatore, *In the Line of Fire* (1993) in der Regie von Wolfgang Petersen und *Ripley's Game* (2002) in der Regie von Liliana Cavani. 2007 wurde Morricone in Los Angeles mit dem „Oscar“ für sein Lebenswerk ausgezeichnet.⁴³² Im Vergleich zu den vorher genannten Komponisten Delerue, Zimmer und Powell, hat Morricone über die Jahre einen eigenen, unverwechselbaren Personalstil entwickelt. Eine treffende Charakterisierung des Morriconeschen Klang liefert Patrick Duynslaegher:

*„(...) the typical Morricone sound: mysterious, majestic violins and choirs for his romantic works; the false notes of the piano and strange dissonant sounds of electronic instruments for his thriller music; lyrical female voices, the haunting sound of the mouth organ, and raw guitar passages and cracking whips in Sergio Leone`s spaghetti westerns; passionate marching music in the political drama >La Battaglia di Algeri<⁴³³; screaming violins in >The Heretic<.“*⁴³⁴⁴³⁵

Was für Fassbinder und Raben gilt, gilt ebenso für die Kollaboration von Leone und Morricone:

*„Together they formed a duo that can easily be likened to twosomes like Alfred Hitchcock and Bernard Herrmann or Steven Spielberg and John Williams.“*⁴³⁶

Die Zusammenarbeit des Duos Leone / Morricone und des Duos Fassbinder / Raben ist auf eine gewisse Art vergleichbar mit dem Verhältnis von Grundreihe und Krebs in der Dodekaphonie. So schreibt Morricone die Musik bereits vor dem Dreh, damit die Schauspieler die Musik während des Drehs als Inspiration hören können (Grundreihe), *„to determine the rhythm of the >mise en scene<.“*⁴³⁷

Raben hat seine Musik oftmals auch schon vor dem Dreh weitgehend fertig, spielt den Schauspielern die Musik jedoch bewusst nicht vor, um sie in ihrem

⁴³¹Patrick Duynslaegher: *Ennio Morricone*. In: *Moving Music – Conversations with renowned film composers*. Hrsg.: Flanders International Film Festival and Lannoo Publishers. Tiel 2003, S.107.

⁴³²http://de.wikipedia.org/wiki/Ennio_Morricone (Gefunden am 7.3.2011).

⁴³³Gillo Pontecorvo: *La Battaglia di Algeri* (1966).

⁴³⁴John Boorman: *Exorcist II: The Heretic* (1977).

⁴³⁵Duynslaegher. 2003, S.107.

⁴³⁶Butstraen. 2003, S.65.

⁴³⁷Duynslaegher. 2003, S.111.

Spiel nicht zu beeinflussen und sie durch die Musik nicht in eine bestimmte Richtung zu lenken (Krebs).

Eine weitere Gemeinsamkeit von Peer Raben und Ennio Morricone besteht in der Zusammenarbeit mit bedeutenden Autorenfilmern. Während Raben neben der Arbeit mit Fassbinder auch für Regisseure wie Robert van Ackeren, Barbet Schroeder und Percy Adlon⁴³⁸ komponiert, schreibt Morricone für wichtige Protagonisten des italienischen Autorenfilms, u.a. Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci und Gillo Pontecorvo.⁴³⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich mit dem Verschwinden des europäischen Autorenfilms - *Nouvelle Vague*, *Neuer Deutscher Film*, italienisches Autorenkino -, auch das Credo, die künstlerische Überzeugung, bzw. die künstlerische Verantwortung, die ein Komponist für den Film trägt, wandelt. Hollywood-Industrie und Entertainment bestimmen maßgeblich die Filmsujets, die filmische Umsetzung und damit auch die Musik. Musik wird meistens zum bloßen Beiwerk und zur Illustration degradiert, was nicht zuletzt auch am beruflichen Ethos und dem Anspruch der Komponisten liegt. An dieser Stelle sei noch mal Craps zitiert, der über John Powell schreibt: „*He loves being part of the entertainment*“⁴⁴⁰. Powell macht keinen Hehl daraus, dass für ihn Unterhaltung und nicht künstlerischer Anspruch im Vordergrund steht.⁴⁴¹

Entsprechend den teuer produzierten und groß angelegten *Blockbustern* aus Hollywood, muss auch die Musik groß produziert sein. Das bringt unweigerlich Opulenz mit sich und erschwert es dem Komponisten, einen ausgeprägten Personalstil zu entwickeln. Film und Musik dürfen nicht zu anspruchsvoll sein, aktive Teilnahme des Zuschauers am Geschehen auf der Leinwand wird sekundär, im Vordergrund steht die Passivität, die Konsumierbarkeit.

Warum sich die heutige Generation der Filmkomponisten diesem Dogma weitgehend unterordnet, ist nicht nachvollziehbar. Als Ausrede wird fast immer ins Feld geführt, dass es die Aufgabe der Filmmusik sei, unterbewusst vom Zuschauer wahrgenommen zu werden, was zur Unterstützung der Bilder auf der emotionalen Ebene beitragen soll. Dass dem unmöglich so sein kann, zeigt der Umstand, dass es durchaus Komponisten gibt, die schon nach ein paar Takten Musik zu erkennen sind: So bringt selbst der nicht in Musik geschulte Zuschauer mit dem unverwechselbaren Mundharmonikamotiv aus *Once Upon a Time in the West* sofort Ennio Morricone in Verbindung. Geübteren Zuschauern ergeht es ebenso mit den repetierenden minimalistischen Klängen eines Michael Nyman⁴⁴², oder eben der eigenartigen Mischung aus Terzenseeligkeit, Bi- und Polytonalität sowie spröder Instrumentierung in der Musik von Peer Raben.

⁴³⁸Für Robert van Ackeren u.a. *Die flambierte Frau* (1983), Barbet Schroeder *Tricheurs* (1983), Percy Adlon *Die Schaukel* (1983).

⁴³⁹Für Pier Paolo Pasolini *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), Bernardo Bertolucci *Novecento – 1900* (1976), Gillo Pontecorvo *La Battaglia di Algeri* (1966).

⁴⁴⁰Craps. 2003, S.50.

⁴⁴¹Ebda.

⁴⁴²Michael Nyman (*1944) ist bekannt für seine Musiken zu den Filmen Peter Greenaways u.a. *The Draughtman's Contract* (1982), *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (1989) und *Prospero's Books* (1991).

6. Analysen ausgewählter Filmmusiken

6.1. Zur analytischen Vorgehensweise

Im Lauf seiner Karriere drehte Fassbinder 43 Filme, davon 17 Fernsehfilme. Zu 26 Filmen komponierte Raben die Musik, bzw. wird in der Filmografie als für die Musik verantwortlich aufgeführt.⁴⁴³ Die folgenden Analysen werden exemplarisch anhand von sieben Filmen erfolgen. Bei den Filmen handelt es sich ausschließlich um Filme, die aktuell auf DVD im Handel erhältlich sind.⁴⁴⁴ Diese Auswahl erlaubt es, die unterschiedlichen Aspekte im Schaffen von Peer Raben herauszuarbeiten:

1. *Liebe ist kälter als der Tod*⁴⁴⁵ (1969)
2. *Katzelmacher* (1969)
3. *Bolwieser* (1976/1977)
4. *Die Ehe der Maria Braun* (1978)
5. *Lili Marleen* (1980)
6. *Lola* (1981)
7. *Querelle* (1982)

Bei der Auswahl liegt der Schwerpunkt auf den Filmmusiken, die zu Fassbinders frühen Filmen *Liebe ist kälter als der Tod*⁴⁴⁶ und *Katzelmacher* entstanden – wo die Rollen fast ausschließlich mit Mitgliedern des *antiteater* besetzt wurden - sowie auf den Filmmusiken nach 1976. Dass keine Musiken behandelt werden, die zwischen diesen Zeiträumen liegen, liegt daran, dass Raben zu den von 1971 bis 1974 entstandenen Filmen⁴⁴⁷ keine Musik komponierte. Ob Fassbinder zu diesen Filmen keine neu komponierte Musik benötigte, lässt sich nicht mehr zurückverfolgen. Sicher spielen jedoch Rabens Tätigkeit als musikalischer Leiter am Schauspielhaus Bochum unter der Intendanz von Peter Zadek und seine Musiken zu den Filmen *Mathias Kneissl*⁴⁴⁸ (1971), *Tschetan, der Indianerjunge*⁴⁴⁹ (1973), *Die Zärtlichkeit der Wölfe*⁴⁵⁰ (1973) und *La Paloma*⁴⁵¹ (1974) eine wesentliche Rolle, da sie ihm nur wenig Zeit gelassen hätten, für Fassbinder zu komponieren.

Obwohl die in diesen sieben Filmen behandelten inhaltlichen Sujets unterschiedlichster Couleur sind, behält Raben einen unverkennbaren

⁴⁴³Fischer. 2004. (Anhang, S.626 – 651).

⁴⁴⁴Im Handel sind sowohl Fassbinder-Collectionen mit mehr Filmen, als auch Einzel-DVDs erhältlich.

⁴⁴⁵Auch: *Liebe – Kälter als der Tod*.

⁴⁴⁶Im fortlaufenden Text wird ausschließlich der Titel *Liebe ist kälter als der Tod* verwendet, da er sich in der filmwissenschaftlichen Sekundärliteratur durchgesetzt hat.

⁴⁴⁷Gemeint sind die Filme *Händler der vier Jahreszeiten* (1971), *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972), *Wildwechsel* (1972), *Acht Stunden sind kein Tag* (1972), *Bremer Freiheit* (1972), *Welt am Draht* (1973), *Nora Helmer* (1973), *Angst essen Seele auf* (1973), *Martha* (1973), *Fontane Effi Briest* (1972-74), *Wie ein Vogel auf dem Draht* (1974).

⁴⁴⁸Regie: Reinhard Hauff

⁴⁴⁹Regie: Hark Bohm

⁴⁵⁰Regie: Ulli Lommel. Für den Film über den Serienmörder Fritz Haarmann zeigt sich Fassbinder für Produktion und Schnitt verantwortlich. Auch spielt er die Rolle des *Wittowski*.

⁴⁵¹Regie: Daniel Schmid

Personalstil bei. Das unterscheidet ihn doch sehr deutlich von anderen Filmkomponisten, deren musikalische Sprache weitaus breit gefächerter ist. Daher kann auf eine genrespezifische Kategorisierung der Musik verzichtet werden.

Die methodische Herangehensweise orientiert sich an den ersten drei Punkten der Analysetechnik und ihrer standardisierter Reihenfolge, wie sie Christiane Hausmann in ihrer Dissertation über die Filmmusiken von Ennio Morricone mit dem Titel *Zwischen Avantgarde und Kommerz. Die Kompositionen Ennio Morricones* (2008) verwendet.⁴⁵² In einem vierten Punkt wird die Verwendung von *found footage* - also bereits existierende Musik - behandelt. Zusätzlich werden je nach Film, weitere, für die jeweilige Musik spezifische Aspekte hinzukommen, die es zu betrachten gilt.

Ausschließlich Hausmanns Analyseansatz zu verwenden, wäre m.E. in Bezug auf Rabens Musik zu stereotyp, zu dogmatisch und würde folglich zu kurz greifen. Deshalb ist es unerlässlich, jeden Film unter filmimmanenten bzw. inhaltlichen Kriterien zu untersuchen. Da es genügend filmwissenschaftliche Schriften zu Fassbinders Filmen gibt, wird sich die Analyse unter filmischen Gesichtspunkten auf das Wesentliche beschränken. Die Untersuchung der Filmmusiken erfolgt auf Grundlage von Fallbeispielen, sie sollen exemplarisch Peer Rabens Herangehensweise und musikalische Umsetzung des jeweiligen Filmstoffes zeigen. Die Fallbeispiele verzichten auf eine erschöpfende Darstellung, die im Rahmen einer einführenden Arbeit jeglichen Rahmen sprengen würde. Die analysierten Stellen ist als Beispiele zu verstehen, was insofern die Gefahr in sich birgt, dass bestimmte Schlussfolgerungen als absolut gesehen werden. Empfohlen sei daher, die Beispiele als eine Einführung in die Materie und als Ausgangspunkt für weitere Studien zu verstehen. Auch ist es nicht Intention, die Filmmusiken anhand der in Unterkapitel 3.2. - *Wie Musik im Film funktioniert: Verschiedene Techniken der Filmvertonung* – aufgezeigten Techniken zu untersuchen. Was Rabens musikästhetische Herangehensweise und die damit verbundenen Theorien Leibniz und Strawinskijs (Unterkapitel 5.2. und 5.3.) betrifft, so werden diese immer wieder im Verlauf der Untersuchungen in Rabens rationaler Vorgehensweise offensichtlich und müssen daher nicht extra beleuchtet werden. Alle Analysen sollen – trotz einheitlicher Matrix – eigenständig bleiben.

1. Jeder Analyse wird zuerst eine *Kurzbeschreibung* des Films vorangestellt, die eine inhaltliche Zusammenfassung sowie Zusatzinformationen enthält. Die Zusatzinformationen beziehen sich vor allem auf Drehzeit, Produktionskosten, Widmungen, etc Sie sind der

⁴⁵²Christiane Hausmann bezeichnet diese Analysetechnik als *neoformalistische Filmmusikanalyse*. Siehe: Christiane Hausmann: *Zwischen Avantgarde und Kommerz. Die Kompositionen Ennio Morricones*. Sinfonia 8. Hrsg.: Claus-Steffen Mahnkopf und Johannes Menke. Hofheim 2008, S.47 – 58. Dabei orientiert sie sich an dem Beitrag von Britta Hartmann/ Hans J.Wulff: *Neoformalismus-Kognitivismus-Historische Poetik des Kinos*. In: Jürgen Felix: *Moderne Film Theorie*. Mainz 2003. Hausmann beginnt mit einer inhaltlichen *Synopsis*, als zweiten Analysepunkt betrachtet sie das *Musikalische Material* und als dritter Punkt folgt eine detaillierte *Filmmusikalische Funktionsanalyse*.

Filmografie aus Robert Fischers Publikation *Fassbinder über Fassbinder* entnommen.⁴⁵³

2. In einem nächsten Schritt erfolgt eine *Materialanalyse*: Es wird, je nach Filmmusik, das musikalische Material (z.B. Melodik, Harmonik, Instrumentation, etc.) anhand ausgesuchter Stellen in der Partitur – sofern diese vorhanden ist - untersucht. Steht keine Partitur zur Verfügung, kann die *Materialanalyse* auch anhand einer CD-Aufnahme erfolgen. Die Analyse wird sich keinesfalls ausschließlich auf musikalische Themen beschränken. Selbst in Filmen, wo es klare Themenbildungen gibt, kann die Analyse z.B. nur die Instrumentation oder die Harmonik betreffen, wenn diese im Verhältnis zu den Themen von größerer Bedeutung für die Komposition sind. Zwar erfolgt die Analyse von Filmmusik üblicherweise anhand von Themen, was jedoch dazu führt, dass Filmmusik oftmals ihrer Komplexität und Vielschichtigkeit beraubt wird. Es gibt genügend Beispiele in der Literatur, wo nicht mit Themen gearbeitet wird, sondern geradezu athematisch komponiert wird⁴⁵⁴ und andere Aspekte, wie die Instrumentation, weitaus zentraler sind.
3. Im Anschluss wird – als Erweiterung von Punkt drei in Haussmanns Methodologie – die Musikdramaturgie bzw. das übergeordnete musikalische Konzept, eine zentrale Komponente innerhalb Rabens Musik, behandelt. Punkt drei trägt die Überschrift *Filmmusikanalyse*. Zusätzlich werden Aspekte des von Haussmann verwendeten Verfahrens der Analyse der semantischen und syntaktischen Funktionen hinzugezogen. Dabei wird bestimmt, auf welcher narrativen Ebene das audio-visuelle Zusammenspiel von Musik und Bild erfolgt (*diegetisch, extradiegetisch*⁴⁵⁵). Bisweilen gibt es Filmmusiken in Rabens Werk, bei denen die Musik eine gewisse Semantisierung (*semantisch-denotativ, semantisch-konnotativ, syntaktisch*) erfährt, was in dem jeweiligen Fall auch in die Analyse miteinfließen wird.
4. In Punkt vier wird eine zentrale Komponente von Rabens Musik im Film untersucht: die Verwendung von *found footage*⁴⁵⁶. Wann verbleibt es in seiner Funktion als vorgefundenes musikalisches Material bzw. wann wird es zum eigenständig kompositorischen Material und wie verhält es sich zur originär neu komponierten Musik.

⁴⁵³*Fassbinder über Fassbinder*. Hrsg: Robert Fischer. Frankfurt / Main 2004. (Filmografie im Anhang, S.626- 651).

⁴⁵⁴Alain Resnais: *L`année dernière à Marienbad* (1961) mit der Musik von Francis Seyrig.
Franklin J. Schaffner: *Planet of the Apes* (1968) mit der Musik von Jerry Goldsmith.
Volker Schlöndorff: *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975) mit der Musik von Hans-Werner Henze. Stanley Kubrick: *The Shining* (1980) mit der Musik von Wendy Carlos und Werken von u.a. György Ligeti.

⁴⁵⁵Auf die von Christiane Haussmann als *metadiegetisch* bezeichnete dritte narrative Ebene wird verzichtet, ist sie doch zu wenig konkret, als dass sie als eigene Kategorie bestehen kann. Das *extradiegetische*, bzw. das *semantisch-konnotative* implizieren das *metadiegetische*, sodass es keiner weiterführenden Erläuterung bedarf.

⁴⁵⁶Der Terminus *found footage* steht in dieser Arbeit für die Verwendung von bereits existierendem, *gefundenem Material*. Eine detaillierte Begriffserläuterung von *found footage* erfolgt in der Analyse zu *Katzelmacher*.

5. Zuletzt erfolgt eine kurze *Zusammenfassung* der zuvor erörterten Punkte.

Die Analysen der Filmmusiken erfolgen - dem Entstehungsdatum des jeweiligen Films entsprechend - in chronologischer Reihenfolge. Bei der Analyse musikalischer Themen, werden die Namen der entsprechenden Tracks auf den derzeit erhältlichen Soundtrack-Veröffentlichungen oder Compilations verwendet.

Wie bei vielen anderen Komponisten auch, liegen Peer Rabens Filmmusiken nicht als Druckausgabe vor. Die wenigen, im Notendruck erschienenen Themen sind hauptsächlich Bearbeitungen für Klavier. Aufgrund meiner langjährigen Zusammenarbeit mit Peer Raben habe ich Zugang zu seinem Archiv, in dem einige Filmmusiken in Form handschriftlicher Manuskripte als konzertante Suiten vorliegen: Es sind dies die Musiken zu den Filmen *Bolwieser* und *Querelle*. In dem Archiv befinden sich auch das Werk *3 kleine Orchesterstücke >in memoriam R.W. Fassbinder<* (Satztitel: 1. *Lola- Serenade* aus *LOLA*, 2. *Bolwiesers Vereinsamung* aus *BOLWIESER*, 3. *Mieze und Franz* aus *BERLIN-ALEXANDERPLATZ*) sowie eine Suite, bestehend aus zentralen Filmmusikthemen von *Die Sehnsucht der Veronika Voss*, *Lola*, *Bolwieser* sowie *Berlin Alexanderplatz*.

2006 wurde diese Suite von den Komponisten der *Werkstatt Raben*, Florian Moser und Michael Emanuel Bauer, anlässlich der Verleihung des „Lifetime Achievement Award“ an Peer Raben auf dem Filmfestival Gent, revidiert und um zwei Themen aus den später entstandenen Filmen *Bismarck*⁴⁵⁷ und *2046* ergänzt.⁴⁵⁸

Während es zu *Liebe ist kälter als der Tod* kein Originalnotenmaterial gibt und von *Lili Marleen* nur lose Partiturblätter existieren, basiert die Musik zu *Katzelmacher* ausschließlich auf einem Walzer von Franz Schubert. Die Analysen der Filme *Bolwieser*, *Lola* und *Querelle* basieren im Wesentlichen auf den zuvor angeführten Autographen. Die Notenbeispiele, die Peer Rabens Autographen entnommen sind, sind gesammelt als Notenkatalog in Kapitel 10.2. aufgeführt. Komplettiert wird der Notenkatalog von der Dirigierpartitur der *Hommage à Peer Raben – Suite für Orchester* (beiliegende CD-Rom).

Generell fällt der Anteil der Notenbeispiele in den Analysen eher gering aus, da Peer Rabens künstlerische Leistung vor allem im Bereich der Musikdramaturgie liegt und nicht so sehr in der kompositorischen Virtuosität.

⁴⁵⁷Tom Toelle: *Bismarck* (1989).

⁴⁵⁸Die Suite trägt den Titel *Hommage à Peer Raben – Suite für Orchester* und wurde im Oktober 2006 vom Flemish Radio Orchestra unter der Leitung von Dirk Brossé in Gent uraufgeführt. Zu den ergänzten Themen aus *Bismarck* und *2046* komponierten Moser und Bauer fünf Überleitungen (*Interlude I – IV*), ein Einleitungssatz (*allegro con moto*) und ein Finale hinzu. Die Suite wurde von *Werkstatt Raben* und *Working Elements* im November 2006 unter dem Titel *The Art of Peer Raben – Sechs Filmmusiken von Peer Raben mit ausgewählten Filmsequenzen* auf DVD dokumentiert. (Die *Hommage à Peer Raben – Suite für Orchester* befindet sich als PDF-Datei auf der beiliegenden CD-Rom).

Der analytische Schwerpunkt der Filmmusiken liegt daher auf dem Musikkonzept bzw. der Musikdramaturgie sowie der Funktion, die der Musik im Film zukommt.

Anmerkungen zur Notation:

- a) Die Akkordsymbole folgen der internationalen Schreibweise ($B=Bb$, $H=B$).
- b) Die Notation einzelner Töne entspricht der deutschen Schreibweise, da sie m.E. – trotz Inkonsequenz zu den Akkordsymbolen – verständlicher ist ($b=b$, $h=h$).

6.2. *Liebe ist kälter als der Tod* (1969)⁴⁵⁹

„Unsere Vorstellungen von Anarchie haben nichts mit Chaos zu tun.“ (Rainer Werner Fassbinder)⁴⁶⁰

6.2.1. Kurzbeschreibung

Joanna (Hanna Schygulla) soll als Prostituierte Geld für den Gangster Bruno (Ulli Lommel) und ihren Freund, den kleinen Zuhälter Franz (Rainer Werner Fassbinder) verdienen. Das alles ist jedoch nur ein Vorwand Brunos, um gemeinsam mit Franz Banküberfälle zu verüben, und ihn auf diese Art an ein Verbrechersyndikat, für das er Aufträge erledigt, zu binden. Obwohl Franz von diesem Verbrechersyndikat für kurze Zeit gefangen gehalten wird und ihm mit Gewalt gedroht wird, lässt er sich nicht davon unterkriegen. Er will unabhängig bleiben. Mit der Zeit eskalieren die Überfälle und zwischen Bruno und Franz, der sich weiterhin weigert für das Verbrechersyndikat zu arbeiten, entwickelt sich eine Freundschaft. Wie sich herausstellt, entsieht aus dieser Freundschaft allmählich eine Abhängigkeit Franzens von Bruno. Diese geht soweit, dass Franz sogar Joanna mit Bruno teilen will. Joanna vereitelt jedoch den letzten Coup der beiden und Bruno wird von der Polizei erschossen.

Liebe ist kälter als der Tod wird im April 1969 in 24 Tagen gedreht, Drehorte sind München⁴⁶¹ und Umgebung. Die Uraufführung findet am 26. Juni desselben Jahres auf den Filmfestspielen Berlin statt⁴⁶² und *Liebe ist kälter als der Tod* wird zweifach mit dem Filmband in Gold beim Deutschen Filmpreis 1970 ausgezeichnet.⁴⁶³ Im Vorspann heißt es: „Für Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jean-Marie Straub⁴⁶⁴, Lino und Cuncho“.⁴⁶⁵

⁴⁵⁹Wie bereits angeführt wird der Film bisweilen auch *Liebe – Kälter als der Tod* genannt. In folgendem Kapitel wird jedoch immer die Rede von *Liebe ist kälter als der Tod* sein. Dies resultiert aus der Tatsache, dass der Film im Gespräch von Thomas Karban und Peer Raben (1993) als *Liebe ist kälter als der Tod* bezeichnet wird, der Film aber auch als DVD unter dem Titel *Liebe ist kälter als der Tod* im Handel erhältlich ist.

⁴⁶⁰Aus dem ersten, je mit Fassbinder geführten Interview. Joachim von Mengershausen unterhielt sich mit ihm am 5. Mai 1969. Anwesend war auch Peer Raben. Zit. in: Fischer. 2004, S.179.

⁴⁶¹In einem Gespräch vom Dezember 2005 erwähnt Raben, dass alle Innenaufnahmen von *Liebe ist kälter als der Tod* in seiner Münchner Wohnung stattgefunden haben. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. nicht dokumentiert. Schwarzach 2005-2006). Dies lag daran, dass für den Film nur ein Budget von ca. 95 000 DM (Fischer. 2004, S. 627) zur Verfügung stand.

⁴⁶²Fischer. 2004, S.627. An dieser Stelle sei vermerkt, dass sich der Filmtitel mehrmals änderte. Während der Arbeitstitel noch *Kalter Stahl* war, wurde er in Berlin bereits unter dem Namen *Kälter als der Tod* uraufgeführt. In den Kinos (Kinostart: 16. Januar 1970) lief er dann unter dem Titel *Liebe ist kälter als der Tod*

⁴⁶³Siehe dazu den Klappentext in der bei Kinowelt Home Entertainment GmbH erschienenen DVD.

⁴⁶⁴Die Widmung an Jean-Marie Straub liegt wohl nicht zuletzt darin begründet, dass Straub die Fahrt durch die Landsberger Strasse zur Verfügung gestellt hat. Sie stammt aus seinem Film *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (1968). Fischer. 2004, S.627.

⁴⁶⁵Fischer fügt ergänzend hinzu: „Lino and (sic) Cuncho sollen die Hauptfiguren in dem Film *Quien Sabe?* (1966) in der Regie von Damiano Damiani sein, die aber tatsächlich Gringo und Chuncho heißen.“ Fischer. 2004, S.627.

6.2.2. Materialanalyse

Rabens musikalisches Material ist wie in vielen von Fassbinders frühen Filmen sehr reduziert. Die Musik beschränkt sich instrumentatorisch auf ein Streichquartett, „*das abgewandelt immer wieder kommt*“⁴⁶⁶ und auf zwei E-Gitarren. Raben äußert sich dazu:

„*Das ist die Musik zu einem Melodram. Wenn auch mit sparsamsten Mitteln. Gewöhnlicherweise würde man große orchestrale Ausbrüche erwarten, (...)*“⁴⁶⁷.

Mit „*Melodram*“ wird deutlich, dass Fassbinder / Raben bereits in ihrem ersten Film an den melodramatischen Stil von Douglas Sirk anknüpfen. Zugleich kehrt Raben Frank Skinners opulentes Musikkonzept ins Gegenteil um, indem er es deutlich reduziert und damit bricht.⁴⁶⁸

Wenn Raben daher von „*sparsamsten Mitteln*“ spricht, bezieht er sich damit nicht nur auf die Reduktion auf eine kammermusikalische Besetzung – „*hier ist es aber nur ein kleines Streichquartett(chen)*“⁴⁶⁹ –, sondern ebenso auf das wenige, sich wiederholende, nur leicht variierte thematisch – motivische Material. Abrupt erklingt das Streichquartett zum ersten Mal in 00:08:21 mit einem harten Filmschnitt auf Bruno und beendet die Szene mit einem klaren Schluss in 00:09:24.

Die zentrale Bedeutung, die Fassbinder Bruno bereits im Vorspann zukommen lässt – Ulli Lommel erhält den Credit *starring*⁴⁷⁰, während die Aufzählung der übrigen Schauspieler mit *mit* beginnt – setzt Raben musikalisch mit dem harten ersten Einsatz des Streichquartetts um. Die Grundlage für das Streichquartett – quasi als *soggetto* - bilden die ersten sieben Takte (Takte 5 – 11) der Melodie aus Juan del Encinas⁴⁷¹ Chanson *Ay, triste que vengo vencido de amor, maguera pastor!*⁴⁷²:

⁴⁶⁶Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁴⁶⁷Ebda.

⁴⁶⁸Vgl. Kapitel 5.4.

⁴⁶⁹Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁴⁷⁰*starring* ist der übliche Topos für die Namensnennung der Hauptdarsteller im englischsprachigen Film und nicht zuletzt auch ein Verweis darauf, dass *Liebe ist kälter als der Tod* eine Hommage an den amerikanischen Gangsterfilm ist.

⁴⁷¹Juan del Encina – ursprünglich Juan de Fermoselle (1468 – 1530) ist Komponist, Dichter und Dramatiker. Er gilt als wichtiger Wegbereiter für das spanische Drama.

⁴⁷²In einem Gespräch vom Sommer 2005. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. nicht dokumentiert. Schwarzach 2005-2006). Dass Raben auf ein Chanson von Juan del Encina zurückgreift, mag nicht zuletzt daran liegen, dass sein ursprüngliches Instrument die Gitarre ist und er daher auch mit der spanischen Musikliteratur vertraut ist. Da das *soggetto* trotz Rabens Erklärung nicht mehr erkennbar ist, kann es in diesem Zusammenhang durchaus als *soggetto cavato* im Sinne von Josquin Desprez aufgefasst werden: Ein *soggetto*, das derart versteckt ist, dass es nur noch als theoretischer Ursprung einer anfänglichen Idee vorhanden ist.

NB 1: Juan del Encina: *Ay, triste que vengo vencido de amor, maguera pastor!* (soggetto).⁴⁷³

Jedoch überträgt Raben Encinas Satz in der Besetzung Gesang, Flöte, Gambe und Harfe nicht eins zu eins auf das Streichquartett, sondern färbt ihn – je nach Musikeinsatz im Film – unterschiedlich stark ein, sodass der Satz in seiner Ursprünglichkeit nur noch latent durchscheint.

Während Encinas Satz transparent ist, bleibt Rabens Bearbeitung opak. Die dissonanten Streichquartetteinsätze werden dabei vor allem von konsequenter Engführung in Sekunden in Violine I, Violine II und in Viola bestimmt, verstärkt von punktuell gesetzten, zum Teil grob gezupften pizzicati im Violoncello.⁴⁷⁴ Die

⁴⁷³In: *L'opera musicale / Juan del Encina. Studio introduttivo, trascr. e interpr. di Clemente Terni. Università degli studi di Firenze. Messina 1974, S. 255.*

⁴⁷⁴Dass der dissonante Charakter des Streichquartetts von Raben gewollt ist, steht außer Frage. Dennoch werden seine eingeschränkt vorhandenen Kenntnisse in Komposition und Instrumentation deutlich: Der Satz klingt beliebig und spröde, eine Stimmführung ist nicht erkennbar, ebenso gibt es keine klaren Konturen. Noch offensichtlicher wird dies anhand Rabens Bemerkung, er habe sich zur Inspiration an Hans Werner Henzes Musik – ebenfalls für Streichquartett komponiert – zu Volker Schlöndorffs Film *Der junge Törless* orientiert. Spätestens hier ist der Unterschied bezüglich handwerklicher und musikalischer Qualität offensichtlich. (Gehr.1995, S.68). „*Der Mangel an Perfektion gab dem Film eine neue Qualität. Das ärmliche Budget ist dem Film anzusehen. (...) Und die Unbeholfenheit,*

Streichquartetteinsätze, in denen das *soggetto* in seinem theoretischen Ursprung – wenn auch weithergeholt – noch einigermaßen nachvollziehbar scheint, sind weitgehend funktionsharmonisch und orientieren sich am Streichquartettklang der Klassik und der Romantik.

Prägend für den Film ist neben dem Streichquartett auch das kurze ca. eineinhalb minütige Stück für zwei *clean* gespielte E-Gitarren. Es erklingt zweimal unverändert im Film – jeweils während einer Autofahrt -. Im Gegensatz zum Streichquartett hat dieses Stück klare Konturen und klingt – kompositorisch handwerklich – wesentlich besser und ausgewogener als das Streichquartett. Hier wird Rabens langjährige Praxis als Gitarrist deutlich. Während das Streichquartett stark dissonant ist, zeichnet sich das E-Gitarrenduett vor allem durch die für Rabens Musik charakteristische Melancholie aus.

6.2.3. Filmmusikanalyse

„*Welcher Figur hast Du die Gitarren zugeordnet*“⁴⁷⁵ fragt Thomas Karban Peer Raben, worauf dieser antwortet:

„*Die Franz-Figuren haben ja auch immer Gegenfiguren. Hier ist es (Anm.: das E-Gitarrenduett) dem Charakter (Anm.: Bruno) zugeordnet, den der Uli (sic)*⁴⁷⁶ *Lommel spielt. Der Vergleich ist vielleicht ein bisschen hoch, aber er ist auch schon irgendwie so eine Reinhold-Figur (Anm.: gemeint ist Reinhold aus Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*) – der Verführer, der Verlocker, der sozusagen anstiftet (in dem Fall hier zum Bankraub).*“⁴⁷⁷

Rabens Antwort ist überraschend. Bei der Musikanalyse stellt man nämlich sehr schnell fest, dass es - verglichen mit der Anzahl der Musikeinsätze, die auf das Erscheinen Brunos im Bild fallen - nicht die E-Gitarren sind, die sich auf Bruno beziehen, sondern vor allem die Stellen, an denen das Streichquartett erklingt. Je nach Einsatz steht das Streichquartett in unterschiedlicher Beziehung zu Bruno:

1. Einsatz (00:08:21 – 00:09:24):
Erste Bildeinstellung auf Bruno.
2. Einsatz (00:20:13 – 00:20:32):
Bruno wird von hinten gezeigt.

mit der die Schauspieler in einigen Action-Szenen agieren“ (Töteberg. 2002, S. 46f.), gilt auch für Rabens Musik: Die handwerkliche Unbeholfenheit dieser Musik ist unüberhörbar. Als Fassbinder die ersten Muster sah, fand er das Ergebnis „>ungeheuer schön< – der Fassbinder-Stil war geboren“, schreibt Töteberg (Töteberg.2002, S.46). Trotz handwerklicher Schwächen ist auch Rabens Musik „ungeheuer schön“ – der Raben-Stil ist geboren.

⁴⁷⁵Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁴⁷⁶Im Interview ist *Uli Lommel* abgedruckt, während im Vorspann zum Film *Ulli Lommel* steht.

⁴⁷⁷Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

3. Einsatz (00:32:48 – 00:33:11):
Bruno wird von vorne gezeigt.
4. Einsatz (00:51:58 – 00:53:01):
Telefonat Joanna, in dem sie Bruno an die Polizei verrät.
5. Einsatz: (00:59:24 – 00:59:44): Bruno und Franz sitzen im Auto und Franz stellt Bruno Fragen.⁴⁷⁸
6. Einsatz (01:03:59 – 01:04:57):
Bruno, Franz und Joanna planen den Banküberfall.
7. Einsatz (01:23:50- 01:24:43 - zugleich das Filmende):
Franz und Joanna sitzen im Auto und sind auf der Flucht.

Von den sieben Streichquartettstellen sind nur der erste und der vierte Einsatz dissonant, alle anderen Einsätze entsprechen dem klassisch – romantischen Klangbild. Ausgehend vom melancholischen Charakter dieser Musik – auch in den beiden dissonanten Einsätzen –, der noch dazu von dem, dem Chanson del Encinas zugrunde liegenden Text *Ay, triste que vengo vencido de amor*⁴⁷⁹ untermauert wird, scheint es doch verwunderlich, wenn Raben im lässigen „Verführer“ und „Verlocker“ Bruno den Reinhold sieht.

Fassbinders Zeichnung des Bruno hingegen hat durchaus Parallelen zu Reinhold, auch das Verhältnis von Bruno und Franz in *Liebe ist kälter als der Tod* ist von Döblins *Berlin Alexanderplatz* beeinflusst⁴⁸⁰. In Rabens Musik ist jedoch eine solche Parallele nicht spürbar. Sie knüpft nirgendwo an den „ausgesprochen komplexe(n) Charakter“⁴⁸¹ des Reinhold an. Bruno bleibt ausschließlich der französische Alain-Delon-Typ,⁴⁸² der gut gekleidete, charmante und unwiderstehliche, zugleich aber auch abgebrühte Ganove. Wenn Rabens Absicht darin besteht, mit der Musik in Bruno eine Parallele zur Figur des Reinhold in Döblins *Berlin Alexanderplatz* zu ziehen, scheint es ihm nicht geüht.

⁴⁷⁸Franz: „Immer wieder die gleichen Fragen: Wo warst du gestern um sechs? Mit wem warst du im Bett. Warum hast du die Kellnerin erschossen. Wo hast du die Pistole versteckt? Sind sie zu Hause gewesen? Ziemlich gefährlich, sich mit dem Wagen vor die Kripo zu stellen.“

In: Rainer Werner Fassbinder: *Die Kinofilme 1*. Hrsg.: Michael Töteberg. München 1987 (Strasse 46). Die Titel in Verbindung mit den Zahlen bezeichnen die jeweilige Filmszene.

⁴⁷⁹Frei ins Deutsche übersetzt: „Oh wie traurig, komme ich, um die Liebe zu überwinden“.

⁴⁸⁰Genau wie Bruno für Franz auf den ersten Blick ein neuer Freund zu sein scheint, so ist auch Reinhold für Franz Biberkopf auf den ersten Blick ein neuer Freund. Als Biberkopf jedoch bemerkt, dass er von Reinhold nur benutzt wird, versucht er das freundschaftliche Verhältnis zu Reinhold zu beenden. Dieser macht Biberkopf durch Geschenke allmählich gefügig, sodass Biberkopf ihm hörig wird und sich auf einen Handel mit Prostituierten einlässt. Unter dem Vorwand, Gemüse zu verkaufen, will Reinhold Biberkopf eines Tages dazu bringen, für einen Raubzug Schmiere zu stehen. Dieser weigert sich, worauf sich Reinhold an ihm rächt und ihn vor ein fahrendes Auto stößt.

⁴⁸¹Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993.

⁴⁸²Als Referenz für *Liebe ist kälter als der Tod* diente Fassbinder der Film *Der eiskalte Engel* (Originaltitel: *Le Samourai*) in der Regie von Jean-Pierre Melville, 1967. In dem französischen Krimi nach einem Roman von Goan McLeod spielt Alain Delon den Kleinganoven Jef Costello.

Erinnert man sich an Rabens Zitat,

*„I was then allowed to commence my own musical story. It did not necessarily coincide with that of Fassbinder. On the contrary, in my score, my viewpoint was often completely opposite to that of the director.“*⁴⁸³

ist klar, dass das nicht der Fall ist.

Demzufolge muß Rabens Streichquartett musikdramaturgisch anderweitig fungieren. Bringt man die Melancholie des Streichquartetts und die Anzahl der Einsätze, Rabens Erklärung, es basiere auf del Encinas Chanson sowie die, von Döblin in der Figur des Franz Biberkopf angelegte Typencharakterisierung⁴⁸⁴ mit der ersten musikalischen Zeichnung von Franz (00:10:23) zusammen, macht das Streichquartett plötzlich Sinn:

Indem Raben Franz eine Vokalise zuordnet, die fast wörtlich auf den sieben Melodietakten von *Ay, triste que vengo vencido de amor, maguera pastor!* basiert, wird deutlich: Bruno kann musikalisch nur eine Art zweite Franz-Figur sein. Bruno und Franz sind in der Musik zwei Seiten einer Medaille.

Damit trägt Raben zu einer neuen Sichtweise auf die Figur des Bruno bei.

Während Fassbinder in seiner filmischen Erzählweise den Reinhold zeigt, kehrt Raben in seiner Musik den Verlierertyp Franz im vermeintlichen „Winner“ Bruno hervor: Alle Streichquartetteinsätze stehen ebenso in Zusammenhang mit Franz - auch wenn dieser im Bild nicht zu sehen ist. Zugleich stehen sie aber auch für die tragische Seite des Bruno. Letztendlich wird der Gangster Bruno von der Polizei erschossen und steht wie Franz auf der Verliererseite. Nicht anders verhält es sich bei den Gitarrenduos: Dass es sich bei Franz und Bruno auch hier um zwei Seiten einer Medaille handelt, verdeutlichen die beiden Einsätze:

1. Einsatz (00:23:56 – 00:25:15 - die Sequenz beginnt bereits in 00:21:59): Zu sehen ist die von Jean-Marie Straub zur Verfügung gestellte Fahrt durch die Landsberger Straße⁴⁸⁵ (München) aus dem Film *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*. Bruno fährt die Landsberger Straße entlang, auf der Suche nach Joanna.
2. Einsatz (01:09:52 – 01:10:48): Bruno ist auf dem Weg, einen von Franz ermordeten Freier Joannas zu verscharren. Während der Autofahrt hört er Radio. Die Gitarrenmusik kommt aus dem Radio.

In diesen beiden Situationen, wird musikalisch deutlich, dass Bruno und Franz unausweichlich aneinander gekoppelt sind: Im ersten Einsatz des Gitarrenduos

⁴⁸³Butstraen. 2003, S.67.

⁴⁸⁴Anm.: Fassbinder überträgt Döblins Typencharakterisierung auf viele seiner tragischen Protagonisten. Dies ist ein Prinzip, das sich quer durch sein gesamtes Filmschaffen zieht.

⁴⁸⁵Die Landsberger Straße war in den 1960er Jahren und Anfang der 1970er Jahre der Münchner Straßenstrich.

ist es Joanna, die zwischen den beiden - als Bindeglied – steht, im zweiten Einsatz ist es der Umstand, dass Bruno einen Fehler von Franz – den von ihm begangenen Mord – ausbügeln muss und die Leiche beseitigt.

Beide Musikeinsätze sind *extradiegetisch*, wobei nur der erste Einsatz aus dem *off* kommt. Der zweite Musikeinsatz – die Gitarrenmusik kommt aus dem Autoradio – ist zwar im *on*, dennoch hat sie ebenfalls eine *extradiegetische* Funktion. Ausschließlich *extradiegetisch* sind auch sämtliche Streichquartetteinsätze.

Bis auf ein Zitat aus *Der Rosenkavalier* von Richard Strauss beruht Rabens musikdramaturgisches Konzept darauf, ausschließlich neu komponierte Musik im Film zu verwenden. *Liebe ist kälter als der Tod* ist einer der wenigen Filme, in denen Raben bei im Bild sichtbaren Tonquellen darauf verzichtet, auf bereits existierende Musik, die in Beziehung zu der gezeigten Tonquelle steht, zurückzugreifen.⁴⁸⁶ Demzufolge lässt er auch während Brunos Autofahrt (01:09:52 – 01:10:48) aus dem Radio das Gitarrenduo spielen. Das Gitarrenduo ist in zweierlei Hinsicht von Bedeutung für den Film:

- a) Im Gitarrenduo wird die Beziehung von Franz und Bruno, bzw. Protagonist und Antagonist erneut deutlich, also der Umstand, dass beide ohne den anderen nicht können, und der zuvor mit zwei Seiten einer Medaille“ umschrieben ist.

Vielleicht meint Raben diesen Umstand, wenn er auf Karbans Frage, wem er denn die beiden Gitarren zugeordnet habe, unglücklich formuliert, dass sie Uli Lommel, als Gegenspieler von Franz (Rainer Werner Fassbinder) zugeordnet sind. Was so nur zur Hälfte stimmt, da die Gitarrenduos auch Franz miteinschliessen, genauso wie sich das Streichquartett stets auf beide und ihr Verhältnis zueinander bezieht. Dass sich Raben an dieser Stelle missverständlich ausdrückt, liegt sicher auch daran, dass in den beiden Einstellungen jeweils nur Bruno zu sehen ist. Trotzdem ist Franz in beiden Filmsequenzen – wenn auch nicht im Bild sichtbar - anwesend: In der nächtlichen Fahrt durch die Landsberger Straße ist Bruno auf der Suche nach Franz Freundin Joanna. In der zweiten Autofahrt schafft Bruno den zuvor von Franz ermordeten Freier Joannas weg.

- b) Die Gitarrenmusik erklingt jeweils während der zwei relativ langen – Autofahrten und erhält daher eine stark gliedernde, *syntaktische* Funktion.

Neben den für Streichquartett und Gitarrenduo komponierten Musiken, verwendet Raben auch die menschliche Stimme als Instrument.

⁴⁸⁶Bei im Film sichtbaren Tonquellen, z.B. Plattenspieler (*Martha*), Musicbox (*Angst essen Seele auf*), Live-Gesang (*Mutter Küsters Fahrt zum Himmel*) etc., greift Raben hauptsächlich auf bereits existierende Musik (vor allem Schlager und klassische Musik) zurück, die er im Zusammenhang mit dem Bild *semantisch-konnotativ* einsetzt.

Raben, der in *Liebe ist kälter als der Tod* selbst als Schauspieler mitwirkt⁴⁸⁷ und einen der Kleinganoven des Verbrechersyndikats mimt, summt in 00:10:23 frei im Tempo eine Vokalise, die fast wörtlich auf den sieben Melodietakten von *Ay, triste que vengo vencido de amor, maguera pastor!* basiert und die beiläufig aus dem *off* erklingt. In der Einstellung sind einige Kleinganoven zu sehen– u.a. auch Franz und Bruno –, wie sie sich im Gefängnis des Verbrechersyndikats gerade schlafen gelegt haben. Die Vokalise leitet über in die nächste Szene (Ende: 00:11:13), in der Franz das erste Mal direkt Kontakt mit Bruno aufnimmt:

Franz: „*Wie heißtn du?*“

Bruno: *Bruno.*

Franz: *Ich heiß Franz. Von wo bistn du?*

Bruno: *Aus ner Kleinstadt.*

Franz: *Ich bin aus München. Habn Mädchen da, die hab ich lieb.*⁴⁸⁸

Im Unterschied zu den Streichquartett- und Gitarreneinsätzen, die ausschließlich Franz und Bruno zugeordnet sind, bezieht das Summen in dieser Szene musikalisch auch die Kleinganoven mit ein, die sich wie Franz und Bruno - eingesperrt im Gefängnis - in derselben Situation befinden und quasi im selben Boot sitzen. Ebenso wie später in *Katzelmacher*, ist der Dialog von Franz und Bruno exemplarisch für die Charaktere in Fassbinders Filmen und Theaterstücken. Fassbinder führt hier in wenigen Sätzen Franz als Verlierertypen ein. Er fühlt sich von der Welt allein gelassen und ist auf der Suche nach einem Lebenssinn bzw. auf der Suche nach dem kleinen Glück.

Das Summen, als musikalische Signatur, greift Raben immer wieder im weiteren Verlauf des Films auf. Vom Gesang dominiert ist auch die vierminütige Sequenz (00:54:54 – 00:58:54). Bruno geht mit Joanna durch den Supermarkt, Joanna kauft noch kurz vor der Kasse Delikatessen. In dieser Szene fehlen jegliche Realgeräusche und aus dem *off* klingt eine elektronisch verfremdete Phrase aus Richard Strauss Oper *Der Rosenkavalier*.⁴⁸⁹ Die durch die Musik geradezu surreal anmutende Atmosphäre, die dabei entsteht, lässt die Vermutung zu, dass es sich bei dieser Szene um eine Traumsequenz handeln könnte.⁴⁹⁰ Dafür sprechen nicht zuletzt auch die vorhergehende und die nachfolgende Szene. So spielt die Szene vor der Supermarktsequenz in Franz Wohnung. Im Drehbuch schreibt Fassbinder:

⁴⁸⁷Raben wirkt vor allem in den Theaterstücken aus der Zeit des *Action-Theater* und des *antiteater* mit. Neben seiner Produzententätigkeit in den frühen Fassbinderfilmen, übernimmt auch die eine oder andere kleine Rolle, wie z.B. auch in *Warum läuft Herr R. Amok?* (1969).

⁴⁸⁸Fassbinder. 1987 (Syndikats-Gefängnis 5-7).

⁴⁸⁹Dies ist die erste Stelle, an der Raben elektronische Musik in seinen Filmmusiken verwendet. Weitere Ausführungen dazu finden sich im Abschnitt *found footage*.

⁴⁹⁰Im Drehbuch ist zwar nichts dergleichen erwähnt – so heißt es darin: „*Bruno und Joanna gehen durch den Supermarkt bis zur Kasse. Dazu eine Phrase aus Richard Strauss` >Rosenkavalier< mit elektronischen Geräuschen. Joanna kauft Delikatessen.*“ In: Fassbinder 1987 (Supermarkt 43). Aufgrund der filmischen Umsetzung - gerade in Verbindung mit der musikalischen Gestaltung - ist es jedoch nicht ausgeschlossen, dass es sich dabei um eine Traumsequenz handeln könnte. (Es war durchaus üblich, dass Fassbinder vom Drehbuch abwich, wenn es der Film erforderte.)

„Bruno liegt auf dem Bett mit der Pistole in der Hand. Im Off wird an der Tür gesperrt. Er zielt mit der Pistole zur Tür. Lässt die Pistole wieder sinken. Joanna kommt herein, macht die Tür zu. (Anm.: Drehbuchanweisung).

Joanna: *Er* (Anm.: Franz) *sitzt auf der Kripo wegen dem Türken.*

Sie zieht ihren Mantel aus, hängt ihn an den Türgriff, schaut zu Bruno. (Anm.: Drehbuchanweisung).

Joanna: *Spätestens morgen um zehn müssen sie ihn rauslassen, wenn er nicht gesteht. Er verträgt nicht viel.*

Bruno liegt auf dem Bett und rührt sich nicht. Joanna kommt ins Bild, zieht sich ganz aus und legt sich auf den Bauch neben Bruno, der sie kaum wahrnimmt.“ (Anm.: Drehbuchanweisung).⁴⁹¹

Zu, der Supermarktsequenz folgenden Szene, die vor dem Polizeipräsidium spielt, vermerkt Fassbinder:

„Bruno sitzt in einer gestohlenen Caravelle vor dem Präsidium und wartet. Franz kommt heraus, macht seine Jacke zu. Er entdeckt Bruno.“⁴⁹²

So kann Brunos „*kaum Wahrnehmen*“ – gemeint ist die Szene in Franz Wohnung – als Abtauchen in die Traumsequenz im Supermarkt gedeutet werden. Ebenso ist es möglich, dass sich die Supermarktszene in seinem Kopf abspielt, während er vor dem Präsidium auf Franz wartet. Demnach endet sie, als Franz ihn entdeckt.

Betrachtet man nochmal die Funktion von Streichquartett und Gitarrenduo, lässt sich feststellen, dass Raben damit die Protagonisten Bruno und Franz sowie ihre Beziehung zueinander musikalisch charakterisiert. Die Streichquartettmusik ist demnach *extradiegetisch* verwendet. Das Gitarrenduo hingegen fungiert in seiner musikalischen Funktion einerseits als *extradiegetische* Musik, zugleich ist sie aber auch ein den Film gliederndes, *syntaktisches* Moment. Während der Gitarrenmusik gibt es keinen Originalton bzw. keine Originalgeräusche. Gezeigt wird nur die Autofahrt, die innerhalb der filmischen Dramaturgie ebenfalls eine gliedernde Funktion hat.

6.2.4. *found footage*⁴⁹³

In der Musik zu *Liebe ist kälter als der Tod* verwendet Raben zum einen historische – also wörtliche Zitate aus der Musikgeschichte -, zum anderen

⁴⁹¹Fassbinder. 1987 (Franz`Wohnung 41-42).

⁴⁹²Fassbinder. 1987 (Vor dem Präsidium 44-45).

⁴⁹³*found footage* steht in dieser Arbeit für die Verwendung von bereits existierendem, also „gefundenem“ Material. Eine detaillierte Begriffserklärung erfolgt in der Analyse von *Katzelmacher* anhand des *Sehnsuchtswalzers* (D 783/7) von Franz Schubert.

greift er auch auf stilistische Zitate zurück. Im Zentrum steht jedoch die Technik des historischen Zitierens und die damit verbundene Verarbeitung innerhalb originär für den Film komponierter Musik.

Wie bereits im Abschnitt *Materialanalyse* ausgeführt, ist das Ausgangsmaterial für Rabens Neukompositionen in *Liebe ist kälter als der Tod* das *soggetto* von Juan del Encinas Chanson *Ay, triste que vengo vencido de amor, maguera pastor!* I Es bildet die Grundlage für Rabens Streichquartett. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine Bearbeitung bzw. ein Arrangement für Streichquartett, sondern um eine Neukomposition, in der das ursprüngliche *soggetto* nur noch in der Gestalt eines *soggetto cavato* vorhanden ist und ohne Information des Komponisten Raben nur schwerlich zu entziffern wäre. Das Gitarrenduo hingegen ist zum einen stark vom Jazz und der Populärmusik geprägt, was vor allem am Gitarrensound liegt. Raben verwendet zwei *clean* gespielte, mit einem leichten *Chorus*⁴⁹⁴ Effekt modifizierte E-Gitarren. Die Aufteilung der Parts ist gut zu hören: Die eine Gitarre übernimmt die – für Raben typisch melancholische – Melodie, die andere Gitarre ist für die Begleitung zuständig. Obwohl die Begleitung einen deutlichen Rhythmus aufweist, bricht Raben diesen ständig. Um dies zu erreichen, knüpft Raben an die barocke Fortspinnungstechnik⁴⁹⁵ an, indem er das Thema nicht klar beibehält, sondern ständig variiert und damit den melodischen Fluss vorantreibt. Er setzt damit die im Bild gezeigte Autofahrt musikalisch durchaus gekonnt und konsequent um: Genau wie das Auto ständig fährt, in Bewegung bleibt und Häuser bzw. Landschaft vorbeiziehen, so spinnt sich auch die Musik ständig fort. Während Raben also im Streichquartett auf ein wörtliches Zitat zurückgreift, basiert das Gitarrenduo auf zwei Stilziten:

- a) Vom Gitarrensound abgeleitete Anklänge an Jazz und Populärmusik.
- b) In puncto Melodik und Harmonik eine Bezugnahme auf die barocke Fortspinnungstechnik.

Das markanteste Beispiel für Rabens Umgang mit *found footage* ist das Zitat aus *Der Rosenkavalier* von Richard Strauss. Dazu schreibt Joe Hembus:

„Dass er (Anm.: Fassbinder) der *Sinnlichkeit mehr Bedeutung beimisst als Straub*⁴⁹⁶, wird besonders deutlich in den komischen Szenen des Films, in der Kaufhaus-Sequenz etwa, in der die drei Helden (Anm.: Bruno, Franz, Joanna) das Personal so durcheinanderbringen, dass sie drei Sonnenbrillen klauen können, die Komik des sarkastischen Schelmenstücks, die dann mit der erhabenen und melancholischen Grazie, zu der nur die Musik aus dem >Rosenkavalier< passt, variiert wird in dem Lebensmittel-Klau-Spaziergang

⁴⁹⁴Unter *Chorus* versteht man einen ähnlichen Effekt, wie er vom *tremolo* beim Akkordeon erzeugt wird: Der Gitarrenton wird mit zusätzlichen Tönen angereichert, so dass leichte Schwebungen entstehen. Der Gitarrensound klingt damit fetter und der Zuhörer bekommt den Eindruck, dass mehrere Gitarren das gleiche spielen.

⁴⁹⁵Motivisches bzw. thematisches Material wird ständig verändert weitergesponnen. Dadurch werden wörtliche Wiederholungen vermieden und das tradierte *Varietas* Prinzip beibehalten.

⁴⁹⁶Hembus bezieht sich damit auf Straubs puristische Filmsprache, an der sich Fassbinder in *Liebe ist kälter als der Tod* orientiert.

durch einen Supermarkt, eine der schönsten Sequenzen der ganzen Filmgeschichte.⁴⁹⁷

Hembus Statement ist zweifellos ein Argument, warum Raben und Fassbinder gerade aus *Der Rosenkavalier* zitieren: Es ist das kavalierhafte und charmante Benehmen, das Bruno auszeichnet und ihn damit vom rüppelhaften Charakter Franzens unterscheidet. Trotzdem übertreibt Hembus etwas mit seiner Behauptung, nur die Musik aus *Der Rosenkavalier* würde an dieser Stelle passen. Die Figur des Octavian aus *Der Rosenkavalier* mit Bruno in Verbindung zu bringen, bleibt doch etwas an den Haaren herangezogen. Parallelen zwischen dem klassischen *Cherubin* – Charakter und dem Charakter Brunos sind nur marginal vorhanden. Wenn es Raben und Fassbinder um eben diesen *Cherubin* – Charakter gegangen sein sollte, hätten sie ebenso Mozarts *Le nozze die Figaro* zitieren können, was keinen Unterschied gemacht hätte, ja vielleicht sogar eindeutiger gewesen wäre.

Besonders an der Supermarkt-Szene ist die elektronische Verfremdung des Zitats aus *Der Rosenkavalier*. Dass die elektronische Verfremdung nicht bloßer Selbstzweck bzw. bloße Effekthascherei ist, dafür gibt es zwei Gründe:

- a) Wie bereits im Abschnitt *Filmmusikanalyse* erklärt, ist es durchaus möglich, dass die elektronische Verfremdung des *Rosenkavaliers* für eine surreale Traumsequenz steht.
- b) Zum anderen kann es ebenso sein, dass sich Fassbinder und Raben des für den Rezipienten nur schwer nachvollziehbaren Bezugs zu *Der Rosenkavalier* bewusst sind und daher auf einen elektronischen Verfremdungseffekt zurückgreifen, um der Stelle inhaltlich und musikalisch Nachdruck zu verleihen.

Beide Erklärungen scheinen plausibel. Mit der elektronischen Bearbeitung von *Der Rosenkavalier* verwendet Raben zum ersten Mal elektronische Musik in seinen Filmmusiken. Damit macht er deutlich, dass er auf der Höhe der Zeit ist und auch die neueste Technik in seine Musik integrieren kann. Wesentliche Anregungen erhält Raben dazu von Gottfried Hüngsberg. Hüngsberg, der in *Liebe ist kälter als der Tod* neben seiner Tätigkeit als Tonmann auch als Schauspieler – in der Rolle eines Polizisten – mitwirkt, wird in den künftigen Filmen Fassbinders zunehmend für die elektronischen Parts zuständig sein.⁴⁹⁸

⁴⁹⁷Robert Fischer / Joe Hembus: *Der Neue Deutsche Film 1960- 1980*. München 1981. Zit. in: [http:// www.fassbinder-foundation.de](http://www.fassbinder-foundation.de).

⁴⁹⁸Gottfried Hüngsberg (*1948) ist mit der österreichischen Schriftstellerin Elfriede Jelinek verheiratet. Für Ton zeichnet er sich neben *Liebe ist kälter als der Tod* auch in *Katzelmacher* (1969) und *Götter der Pest* (1969) verantwortlich. Wesentliche Beiträge liefert er zu den Filmmusiken zu *Welt am Draht* (1973), *La Paloma* (1974) sowie *Schatten der Engel* (1975).

6.2.5. Zusammenfassung

In *Liebe ist kälter als der Tod* tritt Raben nicht nur zum ersten Mal als Filmkomponist in Erscheinung, sondern ist nebenbei auch noch für die Produktionsleitung⁴⁹⁹ verantwortlich. Zugleich ist es in der Zusammenarbeit mit dem Komponisten Holger Münzer⁵⁰⁰ - Münzer erarbeitet u.a. die elektronische Verfremdung der Stelle aus *Der Rosenkavalier* - auch die erste Filmmusik, die Raben nicht allein schreibt – was für zukünftige Filme die Ausnahme bleiben wird. Davon ausgenommen ist lediglich die Zusammenarbeit mit Gottfried Hüngsberg im Bereich der elektronischen Musik.

In *Liebe ist kälter als der Tod* wird deutlich, wo Rabens musikästhetischer Ansatz liegt: Im, der Postmoderne verschriebenen Zitieren bereits vorhandener Musik. *Liebe ist kälter als der Tod* macht auch deutlich, wie wichtig ihm eine subtil ausgearbeitete Musikdramaturgie ist, die durchaus die Freiheit hat, von der Sichtweise des Regisseurs abzuweichen. Nicht zuletzt zeigt *Liebe ist kälter als der Tod* einen gelungenen sparsamen Umgang mit den musikalischen Mitteln: Musik soll ausschließlich an den Stellen im Film erklingen, wo sie etwas ausdrücken kann, was Sprache und Bild nicht können.

⁴⁹⁹Raben wird als Wil Rabenbauer aufgeführt.

⁵⁰⁰Holger Münzer (*1939) studierte Violine, Klavier und Komposition (bei Wolfgang Fortner) in Freiburg / Breisgau. Er schrieb diverse Film- und Theatermusiken u.a. für Rosa von Praunheim und Edgar Reitz. Besonders pikant ist die Tatsache, dass Münzer für Robert van Ackerens Film *Die Venusfalle* (1988) die Musik schrieb, einspielte und auch ablieferte, dafür aber nie bezahlt wurde und auch nicht im Abspann als Komponist genannt ist. Anstelle von Holger Münzer wird hingegen Peer Raben als Filmkomponist genannt. Münzer schreibt dazu auf seiner Homepage – ohne Verweis auf Raben: „*Schriftlichen Vertrag erhalten van (sic!) Robert van Ackeren. Musik komponiert und 14 Tage einstudiert mit Musikgruppe. Studioaufnahmen gemacht und Tonband abgeliefert, wurde im Film verwendet. nach (sic!) 4 Wochen Bezahlung angemahnt: >Oh das überweisen wir sofort...< nach (sic!) 8 Wochen Bezahlung zum 2.Mal angemahnt: >Ist das Geld noch nicht angekommen? Wir überprüfen das sofort!< nach (sic!) 12 Wochen Bezahlung zum 3. Mal angemahnt: >Da muß (sic!) ein Fehler vorliegen! Wir regeln das umgehend!< nach (sic!) 16 Wochen Bezahlung zum 4. Mal angemahnt: Firma wurde aufgelöst, Robert van Ackeren und seine Firma unbekannt. Keine Meldung an die GEMA. Die >Venusfalle< hat einen Preis erhalten. Ich habe mein Geld nicht erhalten. Mein Name wurde im Abspann nicht erwähnt – Robert van Ackeren: eine Vertragsfalle.“ Siehe dazu die Homepage von Holger Münzer: [http // www.holger-muenzer.de](http://www.holger-muenzer.de) (Gefunden am 23.2.2011).*

6.3. *Katzelmacher* (1969)

„Eigentlich hätte dies ein Stück über ältere Leute werden müssen. Aber es sollte am >antiteater< realisiert werden. Jetzt sind sie alle jung.“ (Rainer Werner Fassbinder)⁵⁰¹

6.3.1. Kurzbeschreibung

Katzelmacher, eine abwertende Bezeichnung für südländische Gastarbeiter, die Frauen schwängern, spielt 1969 in einem Münchner Vorort. Dort lebt eine Gruppe junger Erwachsener, die ihre Freizeit damit verbringt, in den Tag hineinzuleben und unmotiviert in der Gegend rumzuhängen. Alle Mitglieder haben, ohne großes Aufsehen zu machen, untereinander ein Verhältnis: Marie (Hanna Schygulla) ist mit Erich (Hans Hirschmüller) liiert, Helga (Lilith Ungerer) mit Paul (Rudolf Waldemar Brem) und Elisabeth (Irm Hermann) mit Peter (Peter Moland). Zur Gruppe gehören auch Rosy (Elga Sorbas), die für Geld mit Franz (Harry Baer) schläft, gelegentlich auch mit Peter, um sich ihren Traum, die Schauspielschule zu besuchen und Schauspielerin zu werden, finanzieren zu können. Dann sind da noch Gunda (Doris Mattes), die von der Gruppe ständig gehänselt wird, weil sie irgendwie keinen Mann abkriegt; und der schwule Klaus (Hannes Gromball), der sich ab und an ungezwungen mit Paul trifft. Die Gruppe trifft sich regelmäßig in einem Vorhof, um auf einem Geländer herumsitzen, die Zeit totzuschlagen, sich anzuöden, oder um in einer Kneipe Karten zu spielen, manchmal alle, manchmal nur einzelne. Obwohl Marie, Helga und Elisabeth von ihren Freunden oft brutal behandelt und tyrannisiert werden, geben sie sich der Illusion hin, eine glückliche Beziehung zu führen. Währenddessen reden Erich, Paul und Peter immerzu von krummen Geschäften, um endlich an Geld zu kommen.

Als der griechische Gastarbeiter Jorgos (Rainer Werner Fassbinder) auftaucht und sich zur Untermiete bei Elisabeth einquartiert – er teilt sich mit Peter ein Zimmer –, schlägt die Langeweile der Gruppe in Aggressivität und Ausländerfeindlichkeit um. Als Gunda in gekränkter Eitelkeit, weil Jorgos sie abweist, das Gerücht in die Welt setzt, er habe sie vergewaltigt, worauf Marie sich zunehmend für ihn zu interessieren beginnt, eskaliert die Situation: Erich, Peter und Franz schlagen Jorgos zusammen.⁵⁰² In der Schlusszene schwärmt Marie Gunda vor, Jorgos werde sie im Sommer mit nach Griechenland nehmen. *Katzelmacher* ist Fassbinders zweiter Spielfilm und der erste seiner Trilogie der bürgerlichen Filme, dem im selben Jahr *Warum läuft Herr R. Amok?* und ein Jahr später *Rio das Mortes* folgen. Jedoch sind es nicht die Filme, die bürgerlich sind, sondern das Milieu, das sie kritisieren. Fassbinders Film basiert auf seinem gleichnamigen Theaterstück von 1968. Es wurde vor seiner Verfilmung zusammen mit Jean-Marie Straubs Inszenierung von Ferdinand

⁵⁰¹Rainer Werner Fassbinder: *Sämtliche Stücke*. Frankfurt / Main 1991, S.64.

⁵⁰²Fassbinder schreibt in einer Programmnotiz: „...erst als Jorgos, >ein Griech aus Griechenland<, in ihre Welt einbricht und mit seinem >nix verstehn< Xenophobie, Potenzneid, Aggression dem Fremden gegenüber, kurz: das faschistoide Syndrom auslöst, werden die Männer munter, rafften sich auf und schlagen ihn zusammen. >Eine Ordnung muss wieder her.<“ In: Christian Braad Thomsen: *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines masslosen Genies*. Kopenhagen 1991, S. 109.

Bruckners *Krankheit der Jugend*, 1968 im Münchner *Action-Theater* uraufgeführt.⁵⁰³

Neben der Neubesetzung fügt Fassbinder für die Verfilmung im August 1969 auch neue Szenen hinzu. So hat das erste Filmdrittel keinerlei Entsprechung mit dem Theaterstück⁵⁰⁴. Im Vordergrund steht die bestehende, bisweilen hierarchisch organisierte Ordnung innerhalb der Gruppe, sowie das wechselseitige System von gegenseitiger Kontrolle und Ausbeutung. Das wirkt sich vor allem auf die Frauenfiguren Marie, Helga und Elisabeth aus, die sich in einem freiwilligen Abhängigkeitsverhältnis, einer *selbstverschuldeten Unmündigkeit* (bezugnehmend auf Kants Artikel in der Berlinischen Monatszeitschrift 1784) zu ihren Freunden Erich, Paul und Peter befinden. Der Film zeigt, dass das Auftauchen des Gastarbeiters Jorgos Anlass und nicht Ursache für die Aggressivität ist:

„So habe ich den Schwerpunkt auf kleinbürgerlich-proletarische Normen abgestellt, auf den täglichen Leerlauf von Klischeevorstellungen, geprägt von Wunsch- und Wohlstandsmoral, von >Bild< – Zeitungserkenntnissen und >gesundem Volksempfinden<.“⁵⁰⁵

Katzelmacher wird in neun Tagen im August 1969 in München gedreht. Die Uraufführung findet am 8. Oktober 1969 auf der Mannheimer Filmwoche statt, Kinostart ist am 22. November 1969.⁵⁰⁶ Fassbinder widmet sowohl das Theaterstück, als auch den Film Marieluise Fleißer, von deren kryptischem Dialogstil er wesentlich beeinflusst ist⁵⁰⁷. Er setzt dem Film das Motto voraus: „Es ist besser neue Fehler zu machen als die alten bis zur allgemeinen Bewusstlosigkeit zu konstituieren.“⁵⁰⁸

⁵⁰³Regie: Rainer Werner Fassbinder/ Peer Raben. Es spielen Hanna Schygulla, Rainer Werner Fassbinder, Irm Hermann, Kristin Peterson, Rudolf Waldemar Brem, Peer Raben, Doris Mattes, Ingrid Caven, Gunther Kräã und Jörg Schmitt. Erstdruck von *Katzelmacher* in: Rainer Werner Fassbinder: *Antiteater*. Frankfurt / Main 1970.

⁵⁰⁴Im Gegensatz zum Film dauert die Bühneninszenierung nur 40 Minuten. Sie unterscheidet sich auch darin, dass Jorgos im Theaterstück klare christusartige Züge hat, die von einem ins Perverse getriebenen liturgischen Passionscharakter geprägt sind.

⁵⁰⁵Statement für die Mannheimer Filmwoche, Oktober 1969. Das Drehbuch ist abgedruckt in: Rainer Werner Fassbinder: *Die Kinofilme 1*. Hrsg.: Michael Töteberg. München 1987.

⁵⁰⁶Fischer. 2004, S.627.

⁵⁰⁷Fassbinder, der mit seiner Inszenierung *Zum Beispiel Ingolstadt*, eine Adaption von *Pioniere in Ingolstadt*, eine Renaissance von Marieluise Fleißer Stücken auslöst, entwickelt aus ihrer kryptischen und aphoristischen Sprache seinen für ihn typischen stilisierten Sprachstil. Dieser besteht hauptsächlich aus meist einsilbigen Worten, einfachen Sätzen und kleinbürgerlichen Redensarten in einer stilisiert kunstvollen Mélange aus bayerischem Dialekt und Schriftdeutsch. Exemplarisch dafür ist ein Dialog zwischen Gunda und Helga: Gunda: „Das hat mal sein müssen, weil der hier rumläuft wie wenn er hergehört.“ Helga: „Und anschauen tut er einen wie am Markt.“ In: Fassbinder. 1991, S.88.

⁵⁰⁸Zitat von Yaak Karsunke (*1934), deutscher Schriftsteller und Schauspieler. Seit den frühen 1970er Jahren verband Karsunke eine enge Freundschaft mit Fassbinder. Er spielte u.a. in den Filmen *Liebe ist kälter als der Tod* und *Götter der Pest* (beide 1969).

6.3.2. Materialanalyse

In *Katzelmacher* verwendet Raben ausschließlich Ausschnitte aus dem *Walzer Nr. 7*, dem *Sehnsuchtswalzer* von Franz Schubert, aus *Sechzehn Deutsche Walzer und zwei Ecossaissen für Klavier* op. 33 (D 783), die er selbst auf dem Klavier spielt.

The image shows a musical score for Franz Schubert's 'Walzer Nr. 7, Sehnsuchtswalzer'. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Nº 7.' and starts with a piano (*p*) dynamic. It features a treble clef with a melody and a bass clef with a bass line. Above the first measure of the treble staff, there is a circled number '(9)'. The second system starts with a circled number '(17) (25)' above the first measure. This system includes dynamic markings for *f* (forte), *fz* (forzando), and *p* (piano). The score is in 3/4 time and B-flat major.

NB 2: Franz Schubert: *Walzer Nr. 7, Sehnsuchtswalzer* aus *Sechzehn Deutsche Walzer und zwei Ecossaissen für Klavier* op. 33 (D 783).⁵⁰⁹

6.3.3. Filmmusikanalyse

Rabens Musikkonzept besteht darin, zwei inhaltliche Ebenen gleichzeitig einzubeziehen. Zum einen ist das eine realistische Ebene, zum anderen eine psychogrammatistische, die das Innenleben der Figuren deutlich macht. Das Konzept zeigt, wie sehr Rabens Herangehensweise und musikalisch dramaturgisches Denken vom Theater und seiner Erfahrung als Schauspieler und Theatermacher geprägt sind. Unter anderem ist es dieses Denken, das die Zusammenarbeit von Fassbinder und Raben so fruchtbar werden lässt. So sagt Fassbinder zum Verhältnis zwischen seiner Theater- und Filmarbeit:

*„Ich habe im Theater so inszeniert, als wäre es Film, und habe dann die Filme so gedreht, als wär's Theater, das hab ich ziemlich stur gemacht.“*⁵¹⁰

Selbiges gilt auch für Raben. Für ihn gibt es keinen Unterschied bzgl. Theater- oder Filmmusik.⁵¹¹

Musikalisch knüpft er, ebenso wie Fassbinder auf inhaltlicher Ebene, an das kritische Volksstück an. In der musikalisch konzeptuellen Kombination von

⁵⁰⁹[http://imslp.org/wiki/18_German_Dances_and_Ecossaisses,_D.783_\(Schubert,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/18_German_Dances_and_Ecossaisses,_D.783_(Schubert,_Franz)), (Gefunden am 16.8.2011). Alle Taktzahlen sind nachträglich vom Autor eingefügt. Die Taktzahlen (9) und (25) geben jeweils den ersten Takt des wiederholten Achttakters an.

⁵¹⁰Thomsen. 1991, S.71.

⁵¹¹In unseren regelmäßigen Sitzungen diskutierten wir sowohl über seine Filmmusiken, als auch seine Theatermusiken. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. nicht dokumentiert. Schwarzach 2005 – 2006).

realistischer und psychogrammatischer Ebene nimmt Raben Bezug auf Ödön von Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Horváths Stück, geschrieben Ende der 1920er Jahre in der Zeit katastrophaler Arbeitslosigkeit und der Weltwirtschaftskrise, ist ein Schlüsselwerk der modernen kritischen Volksstückliteratur. Vor allem in der Funktion des Klaviers wird die Parallele zu Horváth offensichtlich. So heißt es in Szene II von *Geschichten aus dem Wiener Wald*:

„(...) ab und zu lauscht er (Anm.: Oskar), denn im zweiten Stock spielt jemand auf einem ausgeleihten Klavier die >Geschichten aus dem Wiener Wald< von Johann Strauß.“⁵¹²

Während Raben formuliert:

„Die Musik sollte zwar eine realistische Ausgangsebene haben, so, dass man sagen könnte, das Klavier hört man aus einem offenen Fenster im Hinterhof (...).“⁵¹³

Diesen von Horváth gewünschten gebrochenen Charakter des Klavierspiels, hat auch die Interpretation von Schuberts *Sehnsuchtswalzer* in *Katzelmacher*. Peer Rabens dilettantisches Klavierspiel – sein eigentliches Instrument ist die Gitarre – vermittelt auf subtile Art eine schmerzlich verhaltene Poesie, die der bildlichen Kargheit im Film entspricht. Die radikal statische Bildsprache, die sich dadurch auszeichnet, dass sich die Kamera während des ganzen Films so gut wie nie bewegt und immer frontal auf die agierenden Figuren gerichtet ist, wird durch das Fehlen von Musik noch verstärkt. Die Statik wird nur unterbrochen, wenn die Figuren eine Strasse hinunterspazieren. Dann fährt die Kamera im gleichen Tempo vor ihnen her und dazu erklingt der *Sehnsuchtswalzer*.

Während bei Horváth das Klavierspiel und ebenso die anderen Musikeinsätze für die Alltagsverlogenheit, die gespielte Höflichkeit und die Scheinheiligkeit der trügerischen Idylle der Kleinbürgermentalität und der Wiener Gemütlichkeit stehen, hinter deren Fassade sich Exzesse der Gemeinheit und Bösartigkeit verbergen, ist der Schubertwalzer in *Katzelmacher* Ausdruck für die Sehnsucht der Figuren, die Enge der eigenen Welt zu verlassen. Wie Horváths Figuren, entstammen auch Fassbinders Protagonisten dem biedereren und konservativen kleinbürgerlichen Milieu, jedoch steht das Klavier hier stellvertretend für eine gehobene bürgerliche Mittelschicht, die scheinbar unerreichbar bleibt.

Insgesamt erklingt der 32 taktige *Sehnsuchtswalzer* achtmal, wobei er nie vollständig gespielt wird. Sieben Einsätze erfolgen immer dann, wenn Figuren paarweise die Strasse hinunterspazieren. Der Ablauf von Ein- und Ausstieg der Musik ist in jedem der sieben Einsätze identisch: Zuerst erfolgt der Bildwechsel und im neuen Bild setzt die Musik leise und weich ein. Mit dem Ende der Szene reißt die Musik auf den Bildschnitt abrupt ab. Den achten und letzten Musikeinsatz bildet die Abspannmusik. Hier setzt die Musik bereits im Ende der Schlussequenz weich ein und schafft einen Übergang zwischen dieser und

⁵¹²Ödön von Horváth: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hrsg.: Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke. Frankfurt / Main 2001, S. 16.

⁵¹³Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993.

dem Abspann. Marie erzählt Gunda von ihren Plänen, im Sommerurlaub mit Jorgos nach Griechenland zu fahren. Gunda äußert jedoch Bedenken, da dieser doch Frau und Familie in Griechenland habe:

Gunda: „*Und seine Frau?*“

Marie: *Das macht nix. In Griechenland ist alles anders wie da.*⁵¹⁴

Im Gegensatz zum inhaltlich offenen Schluss, setzt die Abspannmusik einen klaren Schluss. So entspricht das Setzen der Tonika in Takt 16 des *Sehnsuchtswalzers* formal dem Ende der Filmlaufzeit.

Fassbinders Film endet damit, dass die Hauptfiguren keinen richtigen Ausweg aus ihrem klaustrophobisch kleinbürgerlichen Milieu finden, es bleibt bei formulierten Träumen. Während Erich und Paul zum Militär wollen, um sich in einem streng hierarchischen System ihre Sehnsüchte per Drill aus dem Kopf schlagen und sich in ihrer Persönlichkeit brechen zu lassen,

Erich: „*Und im März geh ich zur Bundeswehr. Weil das ist besser wie da arbeiten.*“

Paul: *Ich wird schon auch müssen.*

Erich: *Da gibt es keine Frage. Ich möcht in ein U-Boot, weil das is was anderes wie auf dem Land.*

Paul: *Da musst hin, wo sie dich hintun.*

Erich: *Ist auch egal eigentlich, wo man hinkommt.*⁵¹⁵

träumt Marie ihren naiven Traum vom glücklichen Leben in einem anderen Land, in dem nur die Liebe zählt:

Marie: „*In Griechenland ist alles anders wie da.*“⁵¹⁶

Mit dem letzten Einsatz des *Sehnsuchtswalzers* lässt Raben die Seifenblase der scheinbaren Idylle endgültig platzen, indem er erstmalig zwei Szenen musikalisch zusammenfasst und den Eindruck erweckt, die herbeigewünschte Idylle habe sich schließlich doch manifestiert.

Die Abfolge der Einsätze sieht demnach wie folgt aus:

1. Einsatz (00:18:33 – 00:19:22):
(*Marie und Helga*)
Der Walzer beginnt mit einem *fade in* zu Takt 3 und reißt in Takt 23 / Schlag 1 auf den Bildschnitt ab.
2. Einsatz (00:25:09 – 00:26:02):
(*Elisabeth und Peter*)
Der Walzer beginnt mit einem *fade in* zu Takt 3 und reißt in Takt 23 / Schlag 1 auf den Bildschnitt ab.

⁵¹⁴Fassbinder. 1991, S.92.

⁵¹⁵Fassbinder. 1991, S.91.

⁵¹⁶Fassbinder. 1991, S.92.

3. Einsatz (00:31:40 – 00:32:27):
(*Helga und Gunda*)
Der Walzer beginnt mit einem *fade in* in Takt 2 und reißt in Takt 21 / Schlag 3 auf den Bildschnitt ab.
4. Einsatz (00:48:55 – 00:49:26):
(*Marie und Helga*)
Der Walzer beginnt von vorne und reißt in Takt 14 / Schlag 2 auf den Bildschnitt ab.
5. Einsatz (00:58:33 – 00:59:22):
(*Helga und Gunda*)
Der Walzer beginnt von vorne und reißt in Takt 20 / Schlag 2 auf den Bildschnitt ab.
6. Einsatz (01:06:55 – 01:07:42):
(*Marie und Jorgos*)
Der Walzer beginnt mit einem *fade in* in Takt 5 und reißt in Takt 24 / Schlag 1 auf den Bildschnitt ab.
7. Einsatz (01:17:18 – 01:18:03):
(*Marie und Gunda*)
Der Walzer beginnt mit einem *fade in* in Takt 3 und reißt in Takt 21/ Schlag 3 auf den Bildschnitt ab.
8. Abspannmusik (01:24:54 – 01:25:29):
Der Walzer beginnt mit einem *fade in* zu Takt 3 und endet in Takt 16 / Schlag 1.

Die streng formale filmische Abfolge von Statik (die inhaltlich nüchterne Erzählung mit ihrer tableauhaften unbewegten Kameraeinstellung, ohne Musik) und Bewegung (die Einschübe, wenn die Personen paarweise zum Klavierspiel die Strasse hinunterspazieren) entspricht der klassischen Rondoform in der Abfolge *Refrain – Couplet – Refrain* etc.

Demnach bilden die kurzen intimen Episoden, in denen die Figuren die Strasse hinunterschlendern, zusammen mit dem dazu erklingenden *Sehnsuchtswalzer* jeweils einen *Refrain*. Daraus resultiert folgende filmisch musikalische Gesamtanlage:

A B (entspricht dem *Refrain*) C B D B E B F B G B H B I
Abspannmusik

Auch wenn das Klavierspiel eine realistische Ausgangsebene hat, man also durchaus sagen kann, es wäre - wie bei Horváth - aus einem offenen Fenster zu hören, überwiegt doch der psychogrammatrische Aspekt: Insofern, als dass der *Sehnsuchtswalzer*, der als klassisch - romantische Musik einer anderen Gesellschaftsschicht zuzuordnen ist, die Sehnsucht der Figuren, die eigene Enge des kleinbürgerlichen Milieus zu verlassen, zum Ausdruck bringt. Auf narrativer

Ebene ist die Musik daher kommentierend, interpretierend und kommt aus dem *off* hinzu, sie wird daher *extradiegetisch* verwendet.

Ihre Semantisierung betreffend ist die Musik *semantisch-konnotativ*: Durch das regelmäßige Wiederkehren des *Sehnsuchtswalzers* erschließt sich das Sehnsuchtsmoment der Figuren. Ihre vorrangige Funktion hat Rabens Musik jedoch in der *syntaktischen* Gliederung. Sie trägt wesentlich zur zuvor erläuterten filmischen Rondoartigen Dramaturgie bei, indem sie die Einstellungen mit den die Strasse hinunterspazierenden Figuren formal und narrativ zu einem audio-visuellen Ganzen komplettiert.

6.3.4. *found footage*

Das folgende Unterkapitel beschäftigt sich mit dem Terminus *found footage* bei Fassbinder und Raben.

Das gesamte Spektrum an bereits existierender Musik, das in den Filmen verwendet wird, wird in dieser Arbeit als *found footage* bezeichnet. Ihm ist – wie in Kapitel 6.1. *zur analytischen Vorgehensweise* bereits erklärt – jeweils ein eigenes Kapitel gewidmet.

*footage*⁵¹⁷, der englische Fachausdruck für Filmmaterial, leitet sich vom Längenmaß für den Film ab, dem „foot“. *found footage* ist ein Terminus, der ursprünglich in der Filmwissenschaft verwendet wird und der Filme bezeichnet, die entweder zum Teil, oder zur Gänze aus bereits existierendem, fremdem, vorgefundenem Filmmaterial bestehen. Der Begriff, der schon seit längerem für das künstlerische Verfahren der Filmmontage in der Filmavantgarde steht, hat seit den 1980er Jahren zunehmend an Bedeutung gewonnen, und ist ebenso wie das Zitat, der Ästhetik einer postmodernen Kunstauffassung verpflichtet. Von großer Bedeutung ist der Begriff vor allem für die progressiven österreichischen Filmemacher⁵¹⁸, die nicht zuletzt mit *found footage* Filmen international Anerkennung finden.

Während für die klassische Filmavantgarde – ganz besonders Kurt Kren⁵¹⁹ – das Material als spezifische Eigenschaft des Mediums Film im Vordergrund steht, wendet sich die jüngere Generation auch dem Inhaltlichen zu: Ganz

⁵¹⁷Da sich allgemein eine Kleinschreibweise von *found footage* durchgesetzt hat, wird der Terminus auch in dieser Arbeit klein geschrieben.

⁵¹⁸Das österreichische Avantgarde-Kino beginnt in den 1950er Jahren mit den Filmexperimenten von Peter Kubelka, der in mühseliger Handarbeit, „maßgeschneiderte Filme, in denen Sekundenbruchteile sich auf der Leinwand zu funkeln den Protuberanzen fügen“ erstellt. (Siehe: Vorwort von Peter Tscherkassky: *Secondhand-Kino.>Recycling Film History<* – *Filmavantgarde made in A.* auf der Innenklappe der DVD *Recycling Film History*. Der österreichische Film. Edition Der Standard / 11). Es folgen wegweisende Filmemacher wie Kurt Kren, Peter Weibel und Valie Export in den 1960er Jahren.

⁵¹⁹Exemplarisch sind die beiden Filme von Kurt Kren *Bäume im Herbst* (1960) und *Grün-Rot* (1968).

gezielt wird existentes Filmmaterial ausgesucht, das nicht nur formal, sondern auch inhaltlich das jeweilige Filmprojekt prägt.⁵²⁰

Da sich der Terminus *found footage* in jüngster Zeit auch in der bildenden und darstellenden Kunst sowie in der Musik durchzusetzen beginnt⁵²¹, ist es sinnvoll, ihn auch in dieser Arbeit zu verwenden, nicht zuletzt, weil das Schlagwort für die Postmoderne schlechthin, das *Zitat*, seit den späten 1970er Jahren nur noch eine von vielen Möglichkeiten im Umgang mit bereits existierendem Material ist.

Rabens reges Interesse am kreativen Spiel mit bereits Existierendem fällt bei Fassbinder auf fruchtbaren Boden. Auch er zeigt eine besondere Vorliebe für *found footage*, nicht nur was die Verwendung von bereits existierender Musik in seinen Filmen und Theaterstücken betrifft. Ein wichtiges ästhetisches Mittel ist das Zitieren von Filmen, Theaterstücken, Prosa und philosophischen Schriften.

So bekennt Fassbinder im Programmheft zur Uraufführung von *Blut am Hals der Katze*⁵²²: „*Alles in Einzelteile zerlegen und neu zusammensetzen, das müsste schön sein.*“⁵²³

Bereits in seinen frühen Theatertexten kopiert er Stile anderer Autoren, kompiliert und collagiert literarisches Material versatzstückartig und montiert Szenen und Dialoge. Auch in seinen Filmen geschieht das mannigfaltig und subtil. Die Palette reicht dabei von der Nutzung fremder Texte oder Textpassagen⁵²⁴, Stilzitenen,⁵²⁵ Subtexten⁵²⁶, die sich aus dem inhaltlichen

⁵²⁰Z.B. die *Film ist*. Reihe von Gustav Deutsch. Diese Reihe widmet sich in unterschiedlichen Filmen der Phänomenologie des Mediums Film, die sich auch in den Filmtiteln widerspiegelt: z.B. *Bewegung und Zeit / Licht und Dunkelheit/ Material*.

⁵²¹In der bildenden Kunst ist es vor allem die *appropriation art* mit ihren wichtigsten Vertretern wie Jeff Koons, Paul Mc Carthy und Elaine Sturtevant. In der darstellenden Kunst sind dies u.a. die Inszenierungen des Berliner Regisseurs Ulrich Rasche. So basiert seine Arbeit *This is not a love song* (Wiener Festwochen, 2007) auf der Verknüpfung von Texten aus *Liebe als Passion* von Niklas Luhmann und Liedfragmenten aus *Winterreise* von Franz Schubert und *Dichterliebe* von Robert Schumann. Verwiesen sei zudem auf die Arbeiten des österreichischen Komponisten Bernhard Lang, der beeinflusst vom österreichischen Filmemacher Martin Arnold und der Publikation *Differenz und Wiederholung* des französischen Philosophen Gilles Deleuze, sich intensiv mit dem aus der DJ-Kultur populär gewordenen *loop*- Verfahren auseinandersetzt. Zentral ist Langs Werkzyklus *Differenz und Wiederholung / DW*, in dem er eine eigene *loop*- Ästhetik entwickelt, unter Verwendung von *found footage*.

⁵²²Die Uraufführung fand am 20.3.1971 an den Städtischen Bühnen Nürnberg statt.

⁵²³Aus dem Programmheft zur Uraufführung. Zit. in: Töteberg. 1989, S.20.

⁵²⁴In *Angst essen Seele auf* (1973) und *Der amerikanische Soldat* (1970) ist es die Textzeile „*Das Glück ist nicht immer lustig*“ aus Jean-Luc Godard: *Vivre sa vie/ Die Geschichte der Nana S.* (1962)

⁵²⁵So stehen *Liebe ist kälter als der Tod* (1969) und *Der amerikanische Soldat* (1970) in der Tradition des US-Gangsterfilm-Genres, während Fassbinders melodramatische Filme sehr vom Werk des amerikanischen Filmemachers Douglas Sirk beeinflusst sind.

⁵²⁶*Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972) trägt die Widmung: „*Gewidmet dem, der hier Marlene wurde*“. Irm Hermann, die im Film eine stumme geradezu hörige Sekretärin und Bedienstete spielt, scheint auf den ersten Blick die Widmungsträgerin zu sein, war ihre Beziehung zu Fassbinder doch von einer extremen Abhängigkeit von ihm gekennzeichnet. Wahrscheinlich trifft jedoch die Vermutung zu, dass Fassbinder den Film Peer Raben gewidmet hat. Wie kaum einem anderen des *antiteater*- Kollektivs war Fassbinder so

Kontext erschließen, oder den vielen mit Widmungen versehenen Filmen, bis hin zur Verwendung ganzer Sequenzen aus anderen Filmen⁵²⁷.

Peer Rabens Vorliebe im Umgang mit verschiedenstem musikalischen Material und sein Wissen darum sind eng mit seinem künstlerischen Werdegang verbunden: Zum einen das musikwissenschaftliche und theaterwissenschaftliche Studium u.a. bei Thrasybulos Georgiades⁵²⁸ an der Ludwig-Maximilians-Universität München, zum anderen die Schauspielausbildung am Münchner Zinner-Studio. Seine Interessen liegen gleichermaßen in der Theorie und in der Praxis. In den Kursen und Seminaren von Georgiades, zweifelsohne einer der wichtigsten Musikwissenschaftler und Musiktheoretiker des 20. Jahrhunderts, bekommt Raben Einblick in die liturgische Musik, vor allem aber prägen sie sein musikästhetisches Denken und sein Verständnis von der Verbindung von Musik und Sprache. Insbesondere sind dies die Erkenntnisse, die Georgiades in seinen Forschungen zur rhythmusbildenden Funktion der Sprache betreibt. In den theaterwissenschaftlichen Vorlesungen und der daraus resultierenden Beschäftigung mit theatralen Phänomenen von der Antike bis in die Gegenwart erwirbt Raben zudem profunde Kenntnisse im Bereich der dramatischen Literatur.

Parallel zu den universitären Studien absolviert er am 1957 von Ellen Zinner gegründeten Zinner-Studio eine Schauspielausbildung, die ihm das für den Schauspielerberuf nötige Rüstzeug vermittelt: Rollenstudium, Sprecherziehung, Stimmtraining und Bewegung. Was seine musikwissenschaftlichen und theaterwissenschaftlichen Betätigungen betrifft, betreibt er ein klassisches *Studium generale* im Sinne des humanistischen Bildungserbes, indem er zusätzlich Vorlesungen in anderen Disziplinen besucht, jedoch ohne sein Studium abzuschließen. Generell ist sein breites Interesse für unterschiedlichste künstlerische Disziplinen stark geprägt von seiner Schulzeit am musisch - humanistischen Gymnasium in Straubing, wo er erstmals die antiken Dramatiker Aischylos, Sophokles und Euripides, aber auch Shakespeare, die französischen und deutschen Klassiker Corneille, Racine, Molière und Lessing, Goethe, Schiller liest, sowie die Grundlagen in Harmonielehre und im Orgelspiel erlernt. Was mit der ersten Bekanntschaft mit dramatischer Literatur in Straubing beginnt, wird sich später in den Engagements als Schauspieler in Wuppertal weiter vertiefen.

verbunden, wie Raben. So führten beide nicht nur gemeinsam Regie während der *Action-Theater* und *antiteater* Zeit, sondern Raben war auch bei den frühen Filmprojekten von der Entstehung bis zur Postproduktion dabei – als Schauspieler, Produzent, Schnitt-Assistent. Vor allem steht dafür die langjährige und kontinuierliche Zusammenarbeit zwischen Regisseur Fassbinder und Komponist Raben, die vergleichbar mit den Regisseur-Komponist-Konstellationen Greenaway/ Nyman, Leone/Morricone oder Fellini/ Rota ist.

⁵²⁷In *Liebe ist kälter als der Tod* (1969) stellt Jean-Marie Straub eine Filmsequenz aus seinem Film *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (1968) zur Verfügung, die eine Autofahrt über die Landsberger Strasse im nächtlichen München zeigt. Die Verwendung dieser Einstellung aus Straubs Film, in dem Fassbinder neben Hanna Schygulla und Irm Hermann die Rolle des Zuhälters spielt, zeigt seine Faszination von Straubs rigoroser Inszenierungsarbeit.

⁵²⁸Thrasybulos Georgiades (1907- 1977), griechischer Musikwissenschaftler, Pianist und Bauingenieur, lehrte von 1956 bis zu seiner Emeritierung 1972 Musikwissenschaften an der Ludwig-Maximilians-Universität in München.

Aufgrund des breiten Wissens in unterschiedlichen künstlerischen Sparten und der Beschäftigung mit geisteswissenschaftlich- philosophischen Disziplinen, ist es nur konsequent, dass sein Verständnis von Theater- und Filmkomposition keineswegs Dienstleistung sein kann. Für ihn ist Musik in Theater und Film nicht bloße Begleitung und Unterstützung der Grundstimmung, sondern vielmehr versucht sie eine dialektische Balance aus ästhetischer Autonomie und funktionaler Bindung innerhalb der audio-visuellen Dramaturgie herzustellen. Diese Musikauffassung, die Hanns Eislers Definition von *Angewandter Musik* entspricht, sieht sich vielmehr im Grenzbereich der Kunstmusik positioniert und beharrt daher auf ihren künstlerisch-kulturellen Ansprüchen. Für Raben, der dem Filmkomponist eine Sonderstellung im Bereich der Kunstmusik einräumt⁵²⁹, ist es daher selbstverständlich,

„(...) in Fällen, wo die angezielte Musikwirkung dies ermöglichen sollte, als musikalisches Ausgangsmaterial eine Musik mit gefestigter Wesensstärke (z.B. durch das Zitieren einer großen klassischen Musik oder einer >natürlich gewachsenen< Folkloremusik) zu verwenden.“⁵³⁰

Zitieren als ästhetisches Mittel – in dieser Auffassung besteht eine gewisse Verwandtschaft zu Bernd Alois Zimmermann.

Der für Zimmermann typische Komponierstil, die *pluralistische Komposition*, ist geprägt von der Kombination und Überlagerung diverser musikalischer Schichten mit heterogenem musikalischen Material aus verschiedensten Epochen und Genres. So verwendet Zimmermann gleichermaßen historische oder Stilizitate aus der Musik des Mittelalters, des Barock und der Klassik, bis hin zu Jazz und Popsongs. Für Zimmermann liegt die Legitimierung dieses Verfahrens in einem besonderen Zeitbegriff.

„Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind, wie wir wissen, lediglich an ihrer Erscheinung als kosmische Zeit an den Vorgang der Sukzession gebunden. In unserer geistigen Wirklichkeit existiert diese Sukzession jedoch nicht, was eine realere Wirklichkeit besitzt als die uns wohlvertraute Uhr, die ja im Grunde nichts anderes anzeigt, als dass es keine Gegenwart im strengeren Sinne gibt. Die Zeit biegt sich zu einer Kugelgestalt zusammen. Aus dieser Vorstellung (...) habe ich meine (...) pluralistische Kompositionstechnik entwickelt, die der Vielschichtigkeit unserer Wirklichkeit Rechnung trägt.“⁵³¹

Das daraus resultierende künstlerische Verfahren der Collage und Montage, das Norbert Jürgen Schneider als *„eine Eigenheit seines (Anm.: Rabens) Stils“⁵³²* bezeichnet, trägt strukturalistische Wesenszüge und ist von einem stark rationalen Zugang geprägt: Durch das Kombinieren von bereits existierendem musikalischen Material, aus einem inhaltlich und subtextlich legitimierten

⁵²⁹Aus den von Peer Raben handschriftlich verfassten Gedanken und Notizen.. Diese sind unter dem Titel *für Michael Bauer* gesammelt im Anhang 9.1. abgedruckt.

⁵³⁰Ebda.

⁵³¹Zit. in: *Harenberg Komponistenlexikon*. Hrsg.: Klaus Stübler / Christine Wolf. Mannheim 2004, S. 1048.

⁵³²Schneider. 1986, S.328.

Kontext heraus – der durchaus außermusikalisch sein kann – entsteht etwas Neues.⁵³³ So schreibt Butstraen in *Moving Music*:

*„Peer Raben makes no attempt to hide his extensive knowledge of classical music. However, just as he combined two great figures like Sophocles and Bertolt Brecht in his stage directing, he unites the work of Richard Strauss and Prokofiev, who do not actually go together, in what he describes as his best work. Strauss provides the >essence< and Prokofiev the structure.“*⁵³⁴

Dass dieses Denken in Filmmusikkreisen nur selten Zustimmung findet, um nicht zu sagen bisweilen sogar auf empörte Ablehnung stößt, zeigt folgende Episode auf dem Flandern Filmfestival in Gent 1989:

*„Raben still remembers every detail of the discussion he had with a fellow member of the jury, Stanley Myers, on awarding a prize to Michael Haneke’s >Der siebente Kontinent< in 1989. Raben wanted to the film to receive an award because of the wonderful way in which Haneke had used a theme from a violin concerto by Alban Berg. Myers found the film too destructive and depressing! Georges Delerue, who just happened to be at the festival, was angry because the jury planed to award Alban Berg rather than a composer of film music. This represented a deathblow to their profession! In the end, Toru Takemitsu was awarded the prize for the best music for >Black Rain<, and Haneke for the best use of music!“*⁵³⁵

Für das Arbeiten mit *found footage*, spielt gewiss auch Peer Rabens praktische Erfahrung als Theatermusiker eine gewisse Rolle. Bereits in Fassbinders ersten Inszenierungen am *Action-Theater* übernimmt Raben die Aufgabe des Musikdramaturgen bzw. des Musikers:

*„Es wurde für die Stücke natürlich Musik gebraucht. Mal hat man irgendeine Platte genommen, mal habe ich ein Gitarren- oder ein Klavierstück geschrieben. In dem Sinne, dass man sozusagen richtig als Komponist für ein Stück tätig wurde, war es eigentlich nicht geplant. Es richtete sich einfach so nach Tagesbedarf.“*⁵³⁶

In der Zeit des *antiteater*, als die Fassbinder-Kommune gemeinsam in einer Villa in Feldkirchen bei München wohnt, ist es vor allem Franz Schuberts Walzer Nr. 7, der *Sehnsuchtswalzer* aus *Sechzehn Deutsche Walzer und zwei Ecosaisen für Klavier* op.33 (D783), den Raben häufig auf dem Klavier spielt, und der auch in der Theaterinszenierung von *Katzelmacher* verwendet wird.

Neben der Tatsache, dass Fassbinder durch das viele Hören mit dem Stück sehr vertraut ist, entspricht Franz Schubert seinem ambivalentem Verhältnis zur bürgerlichen Gesellschaft: Zum einen die Abscheu und Angst vor der kleinbürgerlichen Mentalität und die damit verbundene Abgrenzung mittels künstlerischer Kritik, zum anderen die gleichzeitige Sehnsucht nach

⁵³³Das wird auch immer wieder in den folgenden Analysen zu sehen sein.

⁵³⁴Butstraen. Tiel 2003, S.68f.

⁵³⁵Butstraen. 2003, S.71.

⁵³⁶Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

Zugehörigkeit. Dieses verklärte romantische Bild vom unglücklichen Künstler erfüllt wohl kein Komponist in dem Grad wie Franz Schubert: Angesichts der zunehmenden Unvereinbarkeit seiner Lehrerstelle mit dem Komponieren, gab Schubert diese auf und nahm dafür ein Leben in ständiger finanzieller Not und unter ärmlichen Verhältnissen in Kauf. Alle diese Assoziationen impliziert der *Sehnsuchtswalzer* in komprimierter Form.

6.3.5. Zusammenfassung

Die musikalische Substanz in *Katzelmacher* ist Schuberts *Sehnsuchtswalzer*, der einerseits eine realistische Ebene und andererseits eine psychogrammmatische Ebene – die das Innenleben der Figuren offen legt – repräsentiert. Die vorangegangene Analyse zeigt, dass der Schubertwalzer in seiner Verwendung als *found footage* jeder originär neu komponierter Musik gleichwertig gegenübersteht: Sowohl auf inhaltlicher und formaler, als auch auf subtextlicher Ebene. Zugleich ist der *Sehnsuchtswalzer* in seiner einfachen, von Terzen und Sexten geprägten Liedmelodik und – harmonik paradigmatisch für Peer Rabens musikalische Sprache. Nichtzuletzt ist Schuberts *Sehnsuchtswalzer* auch Synonym für das ambivalente Verhältnis Fassbinders zur bürgerlichen Gesellschaft:

Zum einen die Abscheu und Angst vor der kleinbürgerlichen Mentalität - „das sog. *Volkstümliche – heutzutage ein furchtbares Wort*“⁵³⁷ -, zum anderen die gleichzeitige Sehnsucht nach Zugehörigkeit – in Form des Klavierspiels als solches, das „den Anspruch, die gehobene Gesellschaftsschicht zu skizzieren“⁵³⁸, hat.

⁵³⁷Ebda.

⁵³⁸Ebda.

6.4. Bolwieser (1976/ 1977)

„Der Faschismus wird siegen.“⁵³⁹

6.4.1. Kurzbeschreibung

In der oberbayerischen Kleinstadt Werburg lebt der Bahnhofsvorstand Xaver Ferdinand Maria Bolwieser (Kurt Raab) mit seiner Frau Hanni (Elisabeth Trissenaar). Hanni, die Tochter eines Brauereibesitzers hat etwas Geld auf der Bank und gemäß ihrem Stand gewisse Ansprüche. Zudem ist sie mit ihren Mitte Dreißig eine adrette junge Frau, die sich ihrer Ausstrahlung durchaus bewusst ist und damit kokettiert. Bolwieser, der in sexueller Abhängigkeit von Hanni lebt, ist ihr standesgemäß unterlegen, er unterwirft sich ihren Befehlen und versucht ihre Wünsche so gut wie möglich zu erfüllen. Trotzdem fühlt er sich glücklich und hat das Gefühl, in einer scheinbar ebenbürtigen und harmonischen Ehe zu leben. Als Hanni mit dem Metzger und Gastwirt Merkl (Bernhard Helfrich), dem sie Geld leiht, ein Verhältnis anfängt, akzeptiert Bolwieser das stillschweigend. Je dreister Hannis Verhalten wird, desto unterwürfiger und gutgläubiger wird Bolwieser – er will die Realität nicht wahrhaben. Da Klatsch und Tratsch in der Kleinstadt immer mehr zunehmen, leistet Bolwieser vor Gericht schließlich sogar einen Meineid, um Hannis Ehre zu retten. Als sich Hanni einen neuen Liebhaber, den Friseur Schafftaler (Udo Kier) sucht und zugleich von Merkl das geliehene Geld zurückfordert, rächt sich dieser und zeigt Bolwieser an. Bolwieser bekennt sich schuldig und sitzt vier Jahre im Gefängnis ab, wo er auch in die Scheidung einwilligt. Nach seiner Entlassung findet Bolwieser Unterkunft bei einem Fährmann (Gerhard Zwerenz) und flüchtet somit aus einer von gesellschaftlichen Normen bestimmten Welt, der er zum Opfer gefallen ist, und die allmählich in den Strudel des Nationalsozialismus gerät.

Bolwieser nach Oskar Maria Grafts Roman *Die Ehe des Herrn Bolwieser* von 1931, ist ebenso wie *Despair – eine Reise ins Licht* nach Vladimir Nabokov und *Berlin Alexanderplatz* nach Alfred Döblin die Verfilmung einer bereits existierenden literarischen Vorlage. Allen Vorlagen gemeinsam ist die Tatsache, dass es sich dabei um Romane von Exilautoren handelt. Für Fassbinder, der bisweilen den Traum von der Emigration in die USA hegt, ist es daher naheliegend, die Stoffe von Döblin, Graf und Nabokov⁵⁴⁰ zu verfilmen. Zugleich befindet sich Fassbinder Ende der 1970er Jahre in einer persönlichen Identitätskrise, die nicht zuletzt von der von politischen und gesellschaftlichen Ereignissen geschüttelten BRD, geprägt ist. Der „Deutsche Herbst“ ist für ihn die unvermeidliche Konsequenz der immer noch nicht aufgearbeiteten Zeit des Dritten Reiches. Die drei Romane spielen in Deutschland kurz vor der

⁵³⁹Textzitat aus *Der Müll, die Stadt und der Tod* (Das Theaterstück wurde 1975 geschrieben. Eine Aufführung kam jedoch zu Fassbinders Lebzeiten nie zustande, da ihm vorgeworfen wurde, das Stück enthalte anitsemische Tendenzen.) Einige der Hauptpersonen rufen aus purer Verzweiflung: „Der Faschismus wird siegen.“

⁵⁴⁰Alfred Döblin floh 1933 vor den Nationalsozialisten nach Zürich und dann nach Paris. 1940 ging er zuerst nach Lissabon, bevor er dann in die USA emigrierte. Oskar Maria Graf floh 1938 vor den Nationalsozialisten über die Niederlande in die USA. Um der Oktoberrevolution zu entkommen, floh die Familie Nabokov 1917 zuerst nach Jalta, bevor sie über London, wie viele andere russische Exilanten, nach Berlin gelangte. 1940 ging die Familie in die USA.

Machtergreifung und sind gekennzeichnet vom Verfall einer vermeintlich vorhandenen deutschen Identität.⁵⁴¹

Fassbinder dreht *Bolwieser* in 40 Tagen, von Oktober bis Dezember 1976, als Auftragsproduktion für das ZDF. Der Film wird am 31. Juli 1977 als Zweiteiler im ZDF ausgestrahlt. Eine von Fassbinder autorisierte Kinofassung ist aus juristischen Gründen erst seit 1983 verfügbar, daher läuft der Film erst am 10. Juni 1983 in den deutschen Kinos an.⁵⁴²

6.4.2. Materialanalyse

Die Musik zu *Bolwieser* ist ebenso wie in *Angst vor der Angst*⁵⁴³ für grosses Orchester komponiert, wobei hier Cembalo und Orgel hinzukommen, zwei Instrumente die den spezifischen Orchesterklang nicht nur farblich bereichern, sondern ihm ein ganz eigenes Charakteristikum verleihen. Im Vergleich zu früheren Filmmusiken ist die musikalische Textur wesentlich vielschichtiger, sperriger und auch komplexer. Peer Rabens typische von Terzen und Sexten geprägte Melodik wird des Öfteren mit einer nicht mehr funktionsharmonisch gebundenen Harmonik konfrontiert, woraus sich bisweilen polytonale und frei tonale Klanggebilde ergeben. Während er bei *Angst vor der Angst* mehr an impressionistischen Klangmustern interessiert ist, beschäftigt er sich in *Bolwieser* „mit erweiterten tonalen Klängen (...) im Bartókschen Sinne.“⁵⁴⁴ Eine grosse Rolle spielt wiederum die Verwendung von Zitaten, die jedoch in *Bolwieser* im Vergleich zu früheren Filmen viel subtiler mit dem musikalischen Text verwoben sind und sich weitestgehend auf Stilzitate beschränken. Thematisch vermeidet Raben ausgedehnte, in sich geschlossene und wiedererkennbare Themen und arbeitet dafür mit Motiven, die mal länger und bisweilen auch nur fragmentarischer Natur sind, die nur selten Tendenz zu einer Themenbildung aufweisen.

Als Referenz für die folgenden Betrachtungen dient die *Symphonische Suite*, die Raben aus seiner Filmmusik zu *Bolwieser* zusammengestellt hat und die in einer Einspielung des Münchner Kurt- Graunke - Orchesters aus dem Jahre 1977 vorliegt.⁵⁴⁵

Wirft man einen ersten Blick in die handschriftlich notierte Partitur, so fällt auf, dass Raben die als konzertant konzipierte Suite mit Zeitangaben in bestimmten Takten versieht. So überschreibt er Teil I mit *andante* (ohne konkrete Metronomzahl) und fügt in Takt 6⁵⁴⁶ die Zeitangabe 12“ hinzu (Notenkatalog: Partiturausschnitt 1⁵⁴⁷, S. 274).

⁵⁴¹Thomsen. 1991, S. 292.

⁵⁴²Fischer. 2004, S. 642.

⁵⁴³*Angst vor der Angst* (1975).

⁵⁴⁴Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993.

⁵⁴⁵*Fassbinder / Peer Raben*. 3 CD-Box, herausgegeben von Alhambra AG 1993.

⁵⁴⁶In der Partitur sind keine Taktzahlen vorhanden.

⁵⁴⁷Partiturausschnitt wird im weiteren Verlauf der Arbeit durch das Kürzel PA ersetzt.

Dieses Verfahren, das sich konsequent durch die Partitur zieht, zeigt, dass Raben, auch in der Arbeit als Komponist von absoluter Musik, seine eigentliche Verwurzelung in Film und Theater hat.

Während der heutige Filmkomponist meistens mit Spezialsoftware wie z.B. *Logic Pro (Apple)* oder *Cubase (Steinberg) frame* - genau auf das Bild komponiert, ist es bis Ende der 1980er Jahre noch weit verbreitet, die Länge der einzelnen Bildsequenzen mit Hilfe des Time-Code oder gar mit der Stoppuhr zu messen und dementsprechend die Musik zu komponieren.⁵⁴⁸ Die Dauern⁵⁴⁹ der einzelnen Musikpassagen werden dann in der Partitur vermerkt und dienen als Orientierung, vor allem für den Dirigenten⁵⁵⁰, der später im Studio zu den jeweiligen Filmabschnitten dirigieren muss.

Eben dieses Vermerken von Notizen ist auch in der Partitur von Peer Raben der Fall. Neben den Zeitangaben finden sich ebenso Anmerkungen, die die zu diesem Zeitpunkt bereits abgeschlossenen Aufnahmen der Filmmusik im Studio betreffen. So vermerkt Raben z.B. auf der ersten Partiturseite rechts oben in Klammern (Notenkatalog: PA 1, S. 274):

1 = bis B
1a = bis Ende ohne A-B
37 = 1-5 Va/Vc 14"

Mit 1, 1a und 37 bezeichnet er die einzelnen nummerierten Filmmusik- *cues*⁵⁵¹. A und B stehen für die entsprechenden Unterteilungen in der Partitur. 1-5 bedeutet die Takte 1 bis 5, Va/Vc ist die Abkürzung für Viola / Violoncello und 14" ist die Zeitangabe, die angibt, wie lang die Passage dauern soll. Ähnliche Anmerkungen verwendet Raben in der Partitur immer wieder.

Die Zeitangaben in / lauten wie folgt (Notenkatalog: PA 1 – PA 7, S. 274 – S. 280):

Takte 1-6: 12`` (Dauer: 12``)
Takte 7-13: 30`` (Dauer: 18``)
Takte 14-24: 48`` (Dauer: 18``)
Takte 25- 47 (ohne Angabe der Dauer)

Auch wenn Raben seine *Bolwieser* - Suite als *absolute Musik* betrachtet, so ändert das nichts daran, dass es sich bei der Suite um eine Kompilierung zentraler Musikstellen aus dem Film handelt. Da die einzelnen Musikstellen zu wenig Kontur haben, wird auf die Bezeichnung *Satz* bewusst verzichtet. Eine

⁵⁴⁸ Ein ziemlich exaktes Verfahren bietet auch die folgende Formel: $60 / \text{Tempo} \times \text{Taktanzahl} \times \text{Schläge pro Takt} = \text{Dauer}$. Das heißt, dass beispielsweise ein $\frac{4}{4}$ Takt im Tempo: $\text{♩} = 60$ genau 4 Sekunden dauert. Um dieses Verfahren anzuwenden, ist es jedoch nötig, eine exakte Metronomzahl anzugeben.

⁵⁴⁹ Die Dauern dürften ziemlich exakt sein.

⁵⁵⁰ Bei den meisten Filmmusikaufnahmen dirigierte Raben selbst.

⁵⁵¹ Ein *cue* ist ein mehr oder weniger langer Musikabschnitt, der unter einer bestimmten Bildsequenz im Film erkingt.

formale Geschlossenheit, wie es in Suiten in der Regel der Fall ist, ist hier nicht in genügendem Masse vorhanden.⁵⁵²

I, also Teil I der Suite ist mit zwei Flöten, Harfe, Cembalo, Orgel und chorisch besetztem Streichquartett (zwei Violinen / Viola / Violoncello) instrumentiert⁵⁵³ (Notenkatalog: PA 1, S. 274).

Auffallend ist die Kohärenz schaffende Funktion der Viola in den Takten 1- 24. Als Mittelstimmenpedal erklingt ein durchgehend in \downarrow , portato zu spielendes c^{\cdot} . Nach 5 Takten Einleitung, gespielt von Viola und Violoncello, sowie von der in Takt 5 einsetzenden Harfe, (Notenkatalog: PA 1, S. 274) wächst aus einem zweitaktigen Motiv ein einfaches achttaktiges, aber durchaus prägnantes Thema, wie es in *Bolwieser* nur selten vorkommt (Notenkatalog: PA 1 / PA 2, S. 274 / S. 275). Das Thema wird von den Violinen I und II im pizzicato gespielt und ist in seiner Schlichtheit und Melancholie ganz typisch für Rabens Feingefühl, innerhalb weniger Takte das für Fassbinders Filme so typisch melodramatische Moment musikalisch zu etablieren. Die Melodieführung in den Violinen ist zweistimmig, wobei die Violinen II die Hauptstimme eine Terz tiefer spielen. Dieser, in der Volksmusik verwurzelten Melodieführung, die ganz entscheidend für Rabens Personalstil ist und seine Musik unverkennbar macht, hat in *Bolwieser* zusätzliche Bedeutung: Hier steht sie für die trügerische Idylle, die Scheinharmonie einer kleinbürgerlichen Gesellschaft. Das gilt auch für die dem achttaktigen Thema zugrunde liegende Harmonik: Sie ist sehr einfach gehalten, durch ihre Schlichtheit und Klarheit sehr markant:

I Cm | Fm | Fm6 | Cm | Ab(maj7) | Fm6 (no3) | G7 (no3) | Cm |⁵⁵⁴
(Notenkatalog: PA 1 / PA 2, S. 274 / S. 275)

Mit ihrem Einsatz in Takt 5 verstärkt die Harfe das Mittelstimmenpedal in der Viola durch ein leicht variiertes – sich pyramidenartig von unten nach oben bzw. von oben nach unten auf- und abbauendes - Ostinato, das auf den Tönen c , c^{\cdot} , $c^{\cdot\cdot}$ und $c^{\cdot\cdot\cdot}$ basiert (Notenkatalog: PA 1, S. 274). Der Pedalcharakter wird durch die in Takt 13 einsetzende Orgel auf den Tönen $c^{\cdot\cdot}$ (Takt 13) und $c^{\cdot\cdot\cdot}$ (Takt 15) noch intensiviert (Notenkatalog: PA 2, S. 275). Ab Takt 14 doppelt das Cembalo die Melodielinie von Violine I und Violine II, wodurch der mechanische und nüchterne Charakter der Melodik noch mehr zum Tragen kommt (Notenkatalog: PA 2, S. 275).

An dieser Stelle sei gesagt, dass Rabens Musik zu *Bolwieser* einige typische Merkmale seiner Kompositionstechnik aufweist: Sie ist im Allgemeinen sehr schlicht und funktioniert oft nach dem Prinzip der Stimmverdoppelung. Klangfarbliche Nuancierungen sind für ihn nur sekundär von Bedeutung,

⁵⁵²Was jedoch nicht in allen konzertanten Suiten der Fall ist. So sind z.B. die Suiten zu *Lili Marleen* und *Querelle* sehrwohl formal geschlossen.

⁵⁵³Wie so oft in Rabens Partituren, entspricht auch in *Bolwieser* die Instrumentenanordnung nicht der Norm. In vielen seiner Partituren erfolgt die Anordnung der Instrumente gemäß ihrer Funktion von oben nach unten: Melodieinstrumente – Harmonieinstrumente – Bassinstrumente – Rhythmusinstrumente – zusätzliche Instrumente: eine Partituranordnung, die eher in der populären Musik zu finden ist.

⁵⁵⁴Die fehlenden Terzen im *Fm6* und im *G7* resultieren aus dem Mittelstimmenpedal in Viola und Harfe.

ebenso wenig eine „klassische“ Stimmführung. Gerade die daraus resultierenden Stimmführungsfehler – im akademischen Sinne - sind jedoch eines der charakteristischen Merkmale seines Personalstils. U.a. sind Stimmführung, die einfachen Stimmverdoppelungen ein deutliches Indiz dafür, dass seine Kenntnisse im Bereich der Instrumentation vor allem auf autodidaktischen Studien beruhen, die durch seine musikwissenschaftlichen Erfahrungen ergänzt werden.

Dass es ihm jedoch nicht zum Nachteil gereicht, kein klassisches Kompositionsstudium absolviert zu haben, zeigt die musikalische Entwicklung ab Takt 21 (Notenkatalog: PA 3ff, S. 276ff). Raben kompensiert dies durch eine Art kreatives *trial and error* Verfahren, das immer wieder in seinen Partituren zu beobachten ist. Es beruht auf einem plötzlichen Abreißen von melodischen Gesten oder eigenwilligen Melodiefortführungen in Zusammenhang mit ungewöhnlichen, auf den ersten Blick scheinbar harmonisch und funktional unlogischen Akkordverbindungen.

So wechselt er in Takt 21 / Schlag 2 unvermittelt nach *F-Dur*, das beim erstmaligen Hören im Kontext völlig unschlüssig scheint, noch dazu, weil es in Takt 23 sofort wieder nach *C-Moll* zurückspringt, das in Takt 25 abrupt abreißt. In Takt 26 beginnt ein kurzer, zehn Takte umfassender Abschnitt, der mit *etwas schneller* überschrieben ist. Klanglich wird die einfache Melodie vor allem von in Terzen und Sexten geführten Flöten – erneut ein direkter Bezug zur Volksmusik – dominiert. Die Begleitung basiert auf tremolierenden Violinen I und Violoncelli sowie einer flächigen Orgel. Anhand der Orgelstimme in den Takten 30 - 35 wird deutlich, wie konsequent Raben seine kompositorischen Studien im Lauf seiner Karriere als Film- und Theaterkomponist vorangetrieben hat und dabei auch nicht die Entwicklungen in der *Neuen Musik* außer Acht gelassen hat (Notenkatalog: PA 4 / PA 5, S. 277 / S. 278).

So notiert Raben in Takt 30 für die linke Hand einen Klang, bestehend aus der Oktave *G- g*, die er mit *fis* - als chromatische *Nebentoneinstellung*⁵⁵⁵ - anreichert. Mit der rechten Hand soll der Spieler aus einer Glissandobewegung heraus einen Cluster greifen, der sich aus den fünf höchsten Tönen der Orgel zusammensetzt. Raben notiert den Cluster in der gängigen Notation, wie sie seit Henry Cowell verwendet wird, als schwarzen Balken.

⁵⁵⁵Mit dem Terminus *Nebentoneinstellung* bezeichnet Norbert Jürgen Schneider kleine und große Sekunden, übermäßige Quartan, kleine und große Septimen, die Akkorden hinzugefügt werden. Dadurch verschärft sich der Klang und die Akkorde werden zunehmend als Klang wahrgenommen. Komponisten wie George Enescu und Béla Bartók verwenden sehr oft *Nebentoneinstellungen*. Norbert Jürgen Schneider: *Harmonik nach 1900: Klangfindung und Klangstruktur*. In: *Der musikalische Satz*. Hrsg.: Walter Salmen und Norbert J. Schneider. Innsbruck / Neu-Rum 1987, S.192.

NB 3: Chromatische *Nebentoneinstellung* und *Cluster* (Takt 30). *Bolwieser*, 1. Satz, Takte 24 – 30 (Autograph von Peer Raben).

Harmonisch beginnt die Melodie in Takt 26 in *E-Moll* (eingefärbt vom *a* in den Violinen I sowie von der Sexte *d* und *h* in der Orgel) und endet auf dem Akkord *D7* (*no3*) in Takt 35. Interessant ist, dass Raben auch hier wieder das Prinzip der Kohärenz aus den ersten 24 Takten anwendet. Während es zuvor die Violinen waren, sind es nun die Violinen I und die Violoncelli. Ab Takt 35 / Schlag 2 bis Satzende (Takt 47) übernehmen die Violinen I die Melodie. Durch die Hinzunahme von Violinen II und gezupften Violoncelli in Takt 36 (beide Sektionen fungieren bis Takt 38 als Pedal) kündigt er den in Takt 39 durch Hinzunahme der Violinen den nun kompletten Streichersatz an. Ab Takt 43 dünnt sich dieser wieder aus, bevor er schließlich im *morendo* endet. Bezüglich des *morendo* wendet Raben einen Kunstgriff an: So führt das Pedal *D* in der linken Hand der Orgel bereits in den Takten 39 – 43 unmerklich auf das Ende des ersten Teils hin. Erst rückwirkend wird dies als erste Ankündigung des *morendo* wahrgenommen (Notenkatalog: PA 4 – PA 7, S. 277 – S. 280).

Die Takte 43 bis 47 haben in diesem Zusammenhang durchaus die Funktion eines kurzen Nachspiels, was sich in der melodischen und harmonischen Beruhigung des Satzes zeigt. So suggerieren die triolisch absteigenden Quart - Quint - Brechungen in den ersten Violinen und die triolisch aufsteigenden Quint - Quart - Brechungen im oberen System des Cembalo eine gewisse Archaik, die typisch für Rabens Musik ist (Notenkatalog: PA 7, S. 280).

Neben der Verwendung von Terzen und Sexten innerhalb melodischer Strukturen, spielen auch die leeren Intervalle - Quart, Quinten und Oktaven - eine entscheidende Rolle in Rabens Musik. Sie prägen wesentlich den Klang seiner Filmmusiken. Wie bereits oben erwähnt, missachtet Raben dabei konsequent die Regeln der klassischen Stimmführung, indem er meistens auf die Grundstellung von Akkorden zurückgreift. Damit wird deutlich, dass Rabens Ausgangspunkt in seinem harmonisch-satztechnischen Denken stets sein Hauptinstrument, die Gitarre ist. Die ausschließliche Verwendung von Grundstellungen geht auf die für die Gitarre idiomatische Technik der *Barré*-Griffe zurück. Durch das gleichmäßige Verschieben der Akkorde über das Griffbrett, entstehen laufend Quint- und Oktavparallelen. Raben überträgt diese Technik eins zu eins auf seine Kompositionen. Dabei spielt es für ihn keine Rolle, ob es sich um Stücke für Klavier, Akkordeon oder Werke für größere Besetzung handelt. Was zuerst auf mangelndem handwerklichem Rüstzeug beruht, wird später wesentlich zum spezifischen Klang der Rabenschen Musik beitragen.

Da er dieses Verfahren bereits in seinen ersten Musiken am *Action-Theater* und dem späteren *antiteater* anwendet – Raben spielt meistens selbst auf der Gitarre –, liegt die Vermutung nahe, dass er sich ziemlich schnell dieses Verfahren bewusst war und es ist durchaus möglich, dass er es in der Folge dezidiert als Markenzeichen seiner Musik ausgebaut hat: Was zuerst als Manko erscheint, wird zukünftig gezielt verwendet und ins Positive verkehrt.

Während die meisten Filmmusiken, die Raben bisher zu den Fassbinderfilmen geschrieben hat, im wesentlichen auf einem klar erkennbaren tonalem Zentrum basieren, komponiert er in *Bolwieser* zum ersten Mal bitonal. So endet der erste Satz der *Bolwieser* Suite in einer Klangschiichtung, basierend auf den Harmonien *D-Moll* und *G-Dur* (ohne Terz), die durch ein *bisbigliando*⁵⁵⁶ aus den höchsten drei Tönen in der Harfe farblich ergänzt wird und die fehlende Tonalität dadurch zusätzlich betont werden soll (Notenkatalog: PA 7, S. 280).

Ein besonderes Augenmerk gilt Rabens artikulatorischer Zeichensetzung. Auf den ersten Blick scheint diese willkürlich, unsystematisch und in sich nicht konsequent. Dies wäre bestimmt nicht von der Hand zu weisen, wenn da nicht Rabens große Liebe zur Musik des Barock und der Frühklassik wäre.⁵⁵⁷ Dies

⁵⁵⁶ *Bisbigliando* ist eine spezielle Harfenspieltechnik. Der Terminus *bisbigliando* wird dann verwendet, wenn ein Ton auf zwei benachbarten Saiten tremoliert wird. Der höchste Ton auf der Harfe ist $g^{'''}$ (gespielt auf der *Ges* – Saite, dementsprechend mit dem Pedal um eine Stufe höher getreten). Um ein *bisbigliando* zu erzeugen, muß das $g^{'''}$ auch auf der benachbarten Saite gespielt werden, was in diesem Fall nicht möglich ist. Bereits mit der benachbarten Saite ist kein *bisbigliando* mehr möglich, da die *Fes* – Saite – mit dem Pedal um zwei Stufen getreten – nur $fis^{'''}$ ergibt. Was Raben an dieser Stelle möchte, ist in der Praxis daher nicht umsetzbar. Seine Kenntnis in puncto Spieltechnik beschränkt sich darauf, dass er spezielle instrumentenspezifische Spieltechniken in der Theorie kennt, jedoch nicht genug Erfahrung hat, sie in der Praxis richtig anzuwenden. Wenn Raben hier von *bisbigliando* spricht, meint er an dieser Stelle wahrscheinlich ein tremolo mit den Tönen $g^{'''}$, $fis^{'''}$ und $f^{'''}$. Was in diesem Zusammenhang durchaus Sinn macht, da er damit den gewünschten Effekt, eine eindeutige Tonalität zu verschleiern, erreicht.

⁵⁵⁷ Raben erzählt von seiner Vorliebe für barocke und frühklassische Musik in einem Gespräch, das ich mit ihm im Dezember 2005 in seiner Wohnung in Schwarzach führte (nicht dokumentiert). Ein Blick auf seine CD- und Schallplattensammlung, sowie auf seine umfassende Bibliothek komplettieren dies. Neben Schallplatten- Einspielungen barocker Musik z.B. von *Armide* (1686) von Jean-Baptiste Lully, Arcangelo Corellis *Concerto grosso op.6 Nr.12* (ca. 1713), oder *L'estro armonico* (ca. 1711) von Antonio Vivaldi, finden sich musikwissenschaftliche Standardwerke zur historischen Aufführungspraxis, u.a. *Musik als Klangrede* von Nikolaus Harnoncourt. (Nikolaus Harnoncourt: *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Salzburg und Wien 1982.) und *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart* (Ders.: *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Salzburg 1984.). Auch wenn Harnoncourts wichtige Publikationen zur Historischen Aufführungspraxis erst Anfang der 1980er Jahre – also einige Jahre später, nachdem die Dreharbeiten zu *Bolwieser* längst abgeschlossen waren – erschienen sind, ist davon auszugehen, dass Peer Raben bereits während der Dreharbeiten von *Bolwieser* dessen Feldforschungen von Beginn an verfolgte, nicht zuletzt auch bedingt durch die Tatsache, dass Harnoncourt in Jean-Marie Straubs Film *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967, nach *Carl Philipp Emanuel Bach* und *Johann Sebastian Bach*) die Rolle des Leopold von Anhalt-Köthen spielte. Neben Harnoncourts Sekundärliteratur findet sich in Rabens Bibliothek auch Primärliteratur u.a. von Daniel Gottlob Türk: *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*. Faksimile mit einem Nachwort. Hrsg.: Bernhard Billeter. Hilversum 1966.; was keinen Zweifel zulässt, dass er über gewisse Kenntnisse der *Alten Musik* verfügte. Dass Raben über Harnoncourts Beschäftigung mit historischer Aufführungspraxis Erkenntnisse gehabt haben dürfte, zeigt

lässt die Vermutung zu, dass er durchaus mit der artikulatorischen Zeichensetzung im Barock vertraut war. In den ersten beiden Takten verlangt Raben, dass das in \downarrow durchgehende c' in den Violen im portato bzw. louré zu spielen ist. Die entsprechende Notation nimmt er aber nur in den ersten beiden Takten vor:



NB 4: Portato bzw. louré zu spielende Phrase. *Bolwieser*, 1. Satz, Takte 1 – 2 (Autograph von Peer Raben).

In den folgenden 22 Takten verzichtet er hingegen auf diese Spielangabe. (Notenkatalog: PA 1 – PA 3, S. 274 – S. 276). Nun ist dies erstmal nicht ungewöhnlich, da diese Praxis heutzutage Gang und Gäbe ist, mit dem einzigen Unterschied, dass in den heutigen Partituren mit dem Vermerk *sim.* (*simile*) eindeutig festgelegt wird, dass die zuvor verlangte Artikulation bzw. Phrasierung über die folgenden Takte mit derselben Spielfigur, beibehalten wird. Dem ist jedoch keinesfalls so in der barocken und frühromantischen Musik. Rabens vorgeschriebene artikulatorische Zeichensetzung lässt daher auf gewisse Kenntnisse in barocker Bogenstrichtechnik und Notation schließen.⁵⁵⁸

Raben ist sich in diesem Detail eher selbstgefällig: Da sich das fehlende *sim.* nicht auf den Klang auswirkt, ist es sicher nicht falsch den Begriff *Augenmusik* zu verwenden.⁵⁵⁹

Der zweite Teil der *Bolwieser* Suite, II ist mit *schwungvoll* überschrieben und enthält wie der erste Satz Zeitangaben und praktische Hinweise zu den *cues* (Notenkatalog: PA 8, S. 281):

Ila ohne 3/4-Teil

Raben notiert folgende Zeitangaben (Notenkatalog: PA 8 – PA 13, S. 281 – S. 286):

Takte 1-14: 26`` (Dauer: 26``)
 Takte 15-17: 36`` (Dauer: 10``)
 Takte 18-25: 48`` (Dauer: 12``)
 Takte 26-44: 1`20`` (Dauer: 32``)

auch der Umstand, dass er Jean-Marie Straub 1968 am *Action-Theater* persönlich kennen lernte: Unter Straubs Regie kam am 7.4.1968 *Krankheit der Jugend* von Ferdinand Bruckner zur Aufführung (Töteberg. 2002,S.35), und im Rahmen des Probenprozesses dürfte auch die Zusammenarbeit zwischen Straub und Harnoncourt während der Dreharbeiten zu *Die Chronik der Anna Magdalena Bach* thematisiert worden sein.

⁵⁵⁸Seine Kenntnisse zieht Raben aus dem Studium von Faksimiles barocker Partituren. In einem Gespräch vom Frühling 2005 (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. nicht dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

⁵⁵⁹*Augenmusik* ist ein Terminus, der in der Regel abwertend für Partituren *Neuer Musik* verwendet wird, die den graphischen Aspekt bzw. das Notenbild in den Vordergrund stellen.

Takte 45-48: 1`37`` (Dauer: 17``)

Zur Besetzung bestehend aus 2 Flöten, chorisch besetztem Streichquartett, Harfe, Cembalo, Orgel, nimmt Raben in // noch Klavier und E-Bass hinzu. Dass er anstelle eines Kontrabasses, auf einen E-Bass zurückgreift, liegt in erster Linie am Zeitgeschmack der 1970er Jahre. Raben integriert in seine Filmmusiken oft auch Stilelemente aus der U-Musik, indem er entweder populäre Musikstile miteinfließen lässt, oder auf Instrumente, wie sie in Combos gängig sind, zurückgreift. Dabei handelt es sich vor allem um Saxophon, E-Gitarre, Orgel und E-Bass, die er konsequent einsetzt. Eine besondere Bedeutung fällt in diesem Zusammenhang dem Saxophon zu. Neben Melodik und Harmonik, sorgt insbesondere der weiche Saxophonsound maßgeblich für den Wiedererkennungswert seiner Musik.⁵⁶⁰ Im Gegensatz zu anderen deutschen Filmkomponisten, wie Martin Böttcher oder Gert Wilden, ist die Verwendung dieser Instrumente aber nicht automatisch an instrumenten- oder stiltypische Spielweisen gekoppelt: Verwendet Raben eine Orgel, so muss sie demnach keineswegs rockig oder jazzig klingen. Es ist der ungewohnte Umgang mit einem für die Populärmusik typischen Instrument, der zu differenzierten Klangfarben führt und der Musik einen gewissen Grad an Abstraktheit verleiht, die sich wiederum in der Distanz zum Bildgeschehen niederschlägt. Besonders deutlich zeigt dies der Cluster der rechten Hand der Orgel im ersten Teil der Suite, in den Takten 30ff (Notenkatalog: PA 4f, S. 277f).

Wenn Raben in // eine für den E-Bass typische Basslinie komponiert, so liegt das nicht an der Affinität des E-Basses zur Pop- und Jazzmusik. Vielmehr sind es die Gesamtanlage dieses kurzen, 48 Takte umfassenden Abschnitts sowie die künstlerische Absicht, was die Musik an dieser Stelle aussagen soll. Die Gesamtanlage lässt sich in vier Abschnitte untergliedern:

- Abschnitt 1: Takte 1-12
- Abschnitt 2: Takte 13-30
- Abschnitt 3: Takte 31-44
- Abschnitt 4: Takte 45-48

Mit den ersten zwölf Takten in *G-Dur* suggeriert Raben, dass es sich bei // um ein volkstümlich geprägtes Stück handelt, was sich jedoch ab Takt 13 als völlig falsch herausstellt (Notenkatalog: PA 8f, S. 281f). Der melodische Duktus hat einleitenden Charakter und verweist in seiner kitschigen, volkstümlich bayerischen Art auf die Scheinwelt, in der sich *Bolwieser* eingenistet hat. Mit Zynismus und jeglichem Fehlen an Empathie führt Raben die Figur *Bolwieser* vor, wenn er die naiv heimelige Melodie den Flöten zuteilt. Die Begleitung der Streicher und eine der Tanzmusik entlehnte E-Bassfigur tun ihr Übriges dazu. Mit der zusätzlichen Tempo- und Gestusangabe *schwungvoll* lässt sich nicht von der Hand weisen, dass diese zwölf Takte eine prägnant formulierte Abrechnung Peer Rabens mit dem deutschen Heimatfilmgenre sind. Klassisch endet die Einleitung auf der Dominante, bevor die vorgetäuschte musikalische Idylle allmählich zu verschwimmen beginnt und ihr im wahrsten Sinne des

⁵⁶⁰Ein Paradebeispiel dafür ist *Blues for Franz* aus dem Film *Die dritte Generation* (1978/1979).

Wortes der Boden unter den Füßen weggezogen wird. Raben erreicht dies, indem er eine in ♩ geführte absteigende chromatische Sextenbewegung in den Violinen I und II unerwartet in einen *Eb-Moll* Akkord überführt (Notenkatalog: PA 9, S. 282). Gleichzeitig übernimmt in Takt 16 das Violoncello mit der Terz Ges die Bassfunktion, da die E-Basslinie bereits in Takt 15 endet und von der Orgel abgelöst wird.

Aufschlußreich sind die Takte 16-20 (Notenkatalog: PA 9f, S. 282f), da sie Wesentliches von Peer Rabens musikalischem Vokabular beinhalten und viel über seine melodisch-harmonische Vorgehensweise verraten, wie sie seit *Bolwieser* in vielen seiner folgenden Filmmusiken – nicht nur für Fassbinder - zu beobachten ist: Die häufige Verwendung von so genannten *mobilen Stufen*, insbesondere von *mobilen Terzen* und *mobilen Sexten*.

Wenn Raben sich gegenüber Thomas Karban äußert, dass er sich in *Bolwieser* sehr mit „erweiterten tonalen“⁵⁶¹ Akkordgebilden auseinandersetzt, so ist es naheliegend, dass er in diesem Zusammenhang auch auf Bartóks Musik gestoßen ist. Das betrifft jedoch nicht so sehr die Bartókschen Akkordanleihen, wie Raben sie als besonders markant und neu für seine eigene Musiksprache empfindet, sondern vielmehr die melodischen Eigentümlichkeiten, wie sie bei Bartók zu finden sind. Für Bartók, ebenso wie für Raben, ist die Volksmusik eine musikalische Muttersprache, mit der beide Komponisten von Kindesbeinen an vertraut sind: Während Bartók einen wissenschaftlichen und heuristischen Ansatz pflegt und schon früh beginnt, nicht nur ungarische, sondern auch rumänische, slowakische und bulgarische Volkslieder akribisch zu sammeln und zu transkribieren, beschränkt sich Rabens Kontakt mit der Volksmusik auf das gemeinschaftliche Musizieren in der Schule, sowie im Familien- und Bekanntenkreis in seiner Heimatgemeinde Viechtafell im Bayerischen Wald. Das volksmusikantische Musizieren auf höherem Niveau praktiziert er erstmals während seiner Gymnasialzeit als Internatsschüler in Straubing, wo er auch zweimal an Fortbildungskursen in Landshut teilnimmt, in deren Mittelpunkt der gregorianische Choral und seine Umsetzung in die Praxis stehen.⁵⁶² Laut seiner Aussage müssen das gemeinsame Singen von Psalmen und die theoretischen Einblicke in die Gregorianik einen enormen Eindruck bei ihm hinterlassen haben.⁵⁶³

Da die Grundlage der Gregorianik auf dem Hexachord-System des Guido von Arezzo beruht, also der Einteilung in:

- a) *hexachordum naturale*
- b) *hexachordum durum* (mit dem *Si-becarré* = *B-quadratum* = quadratisches B = H)

⁵⁶¹Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993.

⁵⁶²Im Gespräch vom 19.3.2006 über seine Kindheit, Jugend und Schulzeit. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. auf Cassette dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

⁵⁶³Ebda.

c) *hexachordum molle* (mit dem *Si-bemoll* = *B-rotundum* = rundes B = B)⁵⁶⁴

wo *Si-becarré* und *Si-bemoll* in den Chormelodien durchaus variabel sind, also in ein und derselben Melodie gleichzeitig vorkommen können, ist ihm dieses System der gleichzeitigen Verwendung von Dur und Moll durchaus geläufig.

Was Bartók also über die Erforschung der osteuropäischen Volksmusik kennen lernt, beruht bei Raben auf seinen musikalischen Erfahrungen in der niederbayerischen Volksmusiktradition und insbesondere dem Zugang zur musikalischen Welt des mittelalterlichen Gregorianischen Chorals, den er später in den musikwissenschaftlichen Vorlesungen bei Thrasybulos Georgiades in München noch vertiefen wird. Als Raben Mitte der 1970er Jahre *Herzog Blaubarts Burg* hört, beginnt er sich intensiv mit der Musik Bartóks auseinanderzusetzen⁵⁶⁵, insbesondere mit *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, wo Bartók diese Technik geradezu exemplarisch vorführt.⁵⁶⁶

Exkurs: Bartóks Verwendung der mobilen Stufen

Anhand eines Themas aus dem ersten Satz von Bartóks erstem Streichquartett (1908), das er 30 Jahre später auch im ersten Satz der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* verwenden wird, soll das Prinzip der *mobilen Stufen* kurz erläutert werden. Dem Thema liegt eine alte ungarische Volksweise zugrunde, deren Intervalle bis auf Grundton, Quinte, große Sexte und kleine Septime, gänzlich mobil sind. Durch die häufige Verwendung der hochalterierten Quarte bzw. tiefalterierten Quinte entsteht die für Osteuropa klanglich so charakteristische *akustische Skala*, die später wiederum zur Grundlage u.a. für Skrjabins *Mystischen Akkord*⁵⁶⁷⁵⁶⁸ sowie für

⁵⁶⁴Vgl. Stefan Klöckner: *Handbuch Gregorianik. Einführung in Geschichte, Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals*. Regensburg 2009. Da in der Quadratnotation von Neumen die Bezeichnungen *B-quadratum* und *B-rotundum* geläufiger sind, sind sie an dieser Stelle ergänzend hinzugefügt.

⁵⁶⁵Im Gespräch vom 26.3.2006. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. auf Cassette dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

⁵⁶⁶Ohne Raben etwas zu unterstellen, ist davon auszugehen, dass seine musiktheoretischen Kenntnisse für eine detaillierte Werkanalyse nicht gereicht haben dürften. Deshalb sei an dieser Stelle kurz auf die Takte 204ff. der Partitur verwiesen: Bartók setzt hier das zuvor diatonische Fugenthema in Sextakkorden aus, zugleich schafft er die Rückkehr zur Chromatik mittels einer kontrapunktischen Engführung des Themas, was wiederum eine Verdichtung auf Halbtöne bewirkt. Bartók kombiniert an dieser Stelle auf gekonnte Weise Kunst- und Volksmusik.

⁵⁶⁷Alexander Nikolajewitsch Skrjabin (1872 - 1915) : *Prométhée. Le Poème du Feu* (1909/1910).

⁵⁶⁸Dieter Nowka: *Europäische Kompositionsgeschichte. Material, Verfahren, Komposition*. Landsberg / Lech 1999, S. 629.

die Melodik und Harmonik in Olivier Messiaens *Technique de mon langage musical*⁵⁶⁹ wird.



NB 5: Béla Bartók: Ungarische Volksweise *Steh`Kamerad*.⁵⁷⁰

Exemplarisch für Peer Rabens Umgang mit *mobilen Stufen* sind in II die Takte 16-20 der Klavierstimme (Notenkatalog: PA9f, S. 282f). Über der leeren Quinte es und b in der linken Hand verläuft eine in *mobilen Stufen* geführte Sextenbewegung in der rechten Hand. Durch die in linker und rechter Hand synchrone Rhythmik und die von der Orgel gedoppelten leeren Quinten, entsteht ein Bordun, der in Verbindung mit den *mobilen Sexten* in der rechten Hand des Klaviers eine harmonische Vielfarbigkeit von ganz eigenem Reiz entstehen lässt. Obwohl sich die Passage, wie aus der Partitur ersichtlich, zweifelsohne in *Eb- Moll* bewegt, bleibt sie harmonisch aufgrund der *mobilen Sexten* konstant in der Schweben. Es entsteht der Eindruck eines gleichmäßigen Hin – und Herwechsels, das durchaus Assoziationen an die Technik des *Inside – Outside – Improvisierens* im Jazz hervorruft:



NB 6: *Mobile Sexten*. Bolwieser, 2. Satz, Takte 17 – 20 (Autograph von Peer Raben).

Dieses Hin- und Herwechseln erinnert sehr an Bartóks II. *Skizze Schaukel*⁵⁷¹, in der im wahrsten Sinne des Wortes zwischen *E-Moll* und *Ab-Dur* „geschaukelt“ wird. Während sich Raben in den Takten 16-20 auf *mobile Sexten* in der rechten Hand der Klavierstimme beschränkt und die Bitonalität in Verbindung mit der leeren Quinte es und b entsteht, verteilt Bartók die Bewegung auf beide

⁵⁶⁹Vgl. Olivier Messiaen (1908-1992): *Technique de mon langage musical*. Paris 1944.

⁵⁷⁰Nowka. 1999, S. 629 sowie Fußnote 10 auf S. 854. Zit. in: Béla Bartók: *Ethnomusikologische Schriften* (Das Erscheinungsdatum geht aus Nowkas Publikation nicht hervor).

⁵⁷¹Gemeint ist die 2.Skizze *Schaukel* mit der Spielanweisung *Comodo* aus den *Sieben Skizzen für Klavier solo*, op. 9b (1908/1909).

Hände, indem die rechte Hand in *E-Moll* und die linke Hand in *Ab-Dur* spielt und der Klaviersatz vor allem von *mobilen Terzen* dominiert wird.⁵⁷² Komplexere bitonale Strukturen finden sich bei Peer Raben z.B. in den Takten 25-27:

The image shows a musical score for Peer Raben's *Bolwieser*, 2. Satz, Takte 25-32. The score is written for piano and features complex bitonal structures. The right hand is in E minor and the left hand is in Ab major. The score includes dynamic markings like 'auf bel.', 'f. bel.', and 'immer steigend', and a tempo marking 'accelerando'.

NB 7: Bitonale Strukturen bei Peer Raben (Takte 25 – 27). *Bolwieser*, 2. Satz, Takte 25 – 32 (Autograph von Peer Raben).

Im Cembalo überlagern sich die Akkorde *D-Dur*⁵⁷³ in der rechten Hand und *Bb-Dur* (mit Terz im Bass und fehlender Quinte) in der linken Hand,⁵⁷⁴ während das Violoncello eine solistisch geführte Linie in *Eb-Moll* spielt und die Harfe die beiden übereinandergelagerten Harmonien *Bb – Dur* und *Eb – Moll* von unten nach oben arpeggiert (Notenkatalog: PA 11, S. 284).

Wenn Raben sich im Gespräch mit Thomas Karban vor allem auf den Einfluss von Béla Bartók beruft, so beschränkt sich dies ausschließlich auf den melodischen und harmonischen Bereich. Kompositorisch handwerklich greift er zusätzlich auf Techniken von Komponisten nach 1945, wie John Cage und Witold Lutoslawski zurück. So bedient sich Raben in *III* in den Takten 82-84 Lutoslawskis Technik des *aleatorischen Kontrapunkts*.⁵⁷⁵ (Notenkatalog: PA

⁵⁷² Dass Bartók sich in seinen bitonalen Versuchen damals auf Richard Strauss bezogen und gewissermaßen dessen Oper *Elektra* (1909) Referenz erwiesen haben könnte, sei hier nur am Rande vermerkt.

⁵⁷³ Anstelle von *fis* notiert Raben *ges*.

⁵⁷⁴ Die Aufteilung auf rechte und linke Hand im Cembalo könnte auch als ein *Bb+* voicing aufgefasst werden, da es in Bezug auf das an dieser Stelle vorhandene *Es-Moll* Umfeld funktionsharmonisch durchaus Sinn machen würde. Im Gesamtkontext dominieren jedoch Bi- und Polytonalität, deswegen empfiehlt es sich, auf einen funktionsharmonischen Zugang weitgehend zu verzichten.

⁵⁷⁵ Unter einem *aleatorischen Kontrapunkt* versteht Lutoslawski die Improvisation mit einem fest vorgeschriebenen Material, das normalerweise in Klammern notiert wird. Dabei muss es sich nicht notwendigerweise um Tonmaterial handeln. Ebenso können Spieltechniken, Dynamik und rhythmische Strukturen vorgegeben werden. Dies lässt eine enorme Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeiten und Komplexitätsgraden zu. Lutoslawski verwendete das Komponieren mit dem kontrollierten Zufall erstmals in seinen Orchesterwerken *Jeux Vénétiens* (1961) und *Trois poèmes d'Henri Michaux* (1963). Auch wenn das Konzept des *aleatorischen Kontrapunkts* erstmals in der Musik Witold Lutoslawskis auftaucht und von ihm auch so bezeichnet und kategorisiert wird: „Die Anwendung dieser Technik führt zu einer eigentümlichen Lockerung der zeitlichen Beziehungen zwischen den Klängen, aus denen sich der betreffende Ausschnitt zusammen setzt“, ist es vor allem Krzysztof

19f, S. 292f). Die ersten und zweiten Violinen sollen mit dem in den Takten 82-84 vorgegebenen Tonmaterial im pizzicato frei improvisieren – Raben schreibt als Spielanweisung *mit Tönen individuell improvisieren* und gibt als einzige Temporichtlinie *rubato* an, Dynamikangaben fehlen.

NB 8: Aleatorischer Kontrapunkt bei Peer Raben. *Bolwieser*, 3. Satz, Takte 82-84 (Autograph von Peer Raben).

Die Aufteilung der Töne auf die Takte sieht folgendermaßen aus:

Violine I

Takt 82: 5 Töne

Takt 83: 6 Töne

Takt 84: 10 Töne (4 + 6)

Violine II

Takt 82: 5 Töne

Takt 83: 7 Töne

Takt 84: 7 Töne, 5 $\frac{z}{-}$ -Pausen (1 + 5 $\frac{z}{-}$ -Pausen+ 6)

In den ersten Violinen dominieren Terzen, Quarten und Septimen sowie in Takt 84 eine aus sechs Tönen bestehende, diatonisch aufsteigende Phrase. In den zweiten Violinen dominieren Sekunden und Septimen, sowie in Takt 84 eine aus sechs Tönen bestehende diatonisch absteigende Phrase. Neben Tonmaterial, Spielanweisung und Temporichtlinie legt er als weiteren Richtwert mit $\frac{z}{-}$ die Dauer der einzelnen Takte fest. Analog zum freien Spiel der Violinen, bleibt es dem Organisten überlassen, die vorgeschriebenen Töne frei im jeweiligen Takt zu platzieren.

Auch in puncto Notation bedient sich Raben eines zeitgenössischen Schriftbilds: In den Violinen notiert er ausschließlich schwarze Notenköpfe und verzichtet auf Tondauern, was auf Kenntnisse in der Musik der amerikanischen Avantgarde eines John Cage und besonders Morton Feldman⁵⁷⁶ schließen lässt. In der Orgelstimme notiert Raben in Takt 82 leere, mit Ligaturen versehene Notenköpfe und in den Takten 83 und 84 die in der Mensuralnotation verwendete *Brevis* – ein Notenwert von zwei Ganzen –, womit er deutlich

Penderecki, der die Technik in *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1964) allgemein bekannt macht.

⁵⁷⁶Morton Feldman ist einer der ersten Komponisten, der diese Art von Notation populär gemacht hat, u.a. in seinen *Last pieces* für Klavier (1959).

macht, dass die Töne jeweils als lange Liegetöne aufzufassen und zu spielen sind. Irritierend ist die Wahl der Schreibweise in der Violoncellostimme. Hier verlangt Raben eine exakt gespielte Melodie, die er auch dementsprechend notiert. Obwohl als Taktart ein $\frac{4}{4}$ definiert ist, hält sich Raben nicht an die Vorgabe. So entspricht keiner der Takte einem $\frac{4}{4}$:

Takt 82 entspricht einem $\frac{8}{4}$

Takt 83 entspricht einem $\frac{7}{4}$

Takt 84 entspricht einem $\frac{8}{4}$

Für diese Notationsweise gibt es keine vernünftige Erklärung, sie ist unsinnig, noch dazu, dass er den Takten nicht die entsprechenden Taktangaben voranstellt. Dass Rabens Schreibweise auf eine bestimmte metrische Struktur und Betonungsordnung zielt, ist nicht von der Hand zu weisen, jedoch macht sie mit der in Violinen und Orgel verwendeten aleatorischen Schreibweise keinen Sinn, vielmehr verkompliziert sie eine korrekte Umsetzung. Es bestätigt sich daher auch in der Notationsweise, dass Raben mit den aktuellen Techniken zwar vertraut ist, jedoch wie auf dem Gebiet der Instrumentation, der Stimmführung und der Satztechnik, auf keine akademisch geschulte Kompositionsausbildung zurückgreifen kann. Das hat zur Folge, dass man sich dem Eindruck eines – wenn auch auf hohem Niveau - gewissen Dilettantismus nicht verwehren kann.

6.4.3. Filmmusikanalyse

Die musikdramaturgischen Konzepte und die daraus resultierenden musikalisch - stilistischen Umsetzungen von Peer Raben zeigen allgemein ein breites Spektrum. Neben Einflüssen aus Schlager und der populären Musik, bewegt sich seine originär komponierte Musik stilistisch zwischen einfacher, zum Teil in der Volksmusik verwurzelter Liedharmonik, kammermusikalischen, bisweilen auch sinfonisch – orchestralen Anklängen, bis hin zu durchkomponierten, melodramatisch groß angelegten Filmmusiken im Gestus der Hollywood-Epen, ein Charakteristikum, das vor allem seit *Bolwieser* viele seiner Filmmusiken kennzeichnet. Dabei bedient sich Raben auch zeitgenössischer Techniken, wie Aleatorik, freier Tonalität sowie Bi- und Polytonalität. Ein weiteres Merkmal seiner Musik ist neben dem Hang zum Melodramatischen, das Prinzip der Collage, das nicht nur in der Postproduktion im schnittartigen Zusammensetzen einzelner Musikpassagen verwendet wird⁵⁷⁷, sondern auch Grundlage längerer Abschnitte innerhalb groß angelegter originären Kompositionen und Songs ist. Nicht zuletzt ist es Peer Raben zu verdanken, dass Fassbinder das Melodram

⁵⁷⁷Beispielhaft dafür ist die Musikcollage im Epilog aus *Berlin Alexanderplatz* (1979/1980). Der Epilog ist eine filmisch und musikalisch surreale Montage aus Motiven und Szenen der vorhergehenden Teile, die das Innenleben Franz Biberkopfs und sein allmähliches Abdriften ins Wahnsinnige zeigt. Mit dem Epilog ergänzt Fassbinder Döblins Romanvorlage.

für sich entdeckt und daraus entscheidende Impulse für sein filmisches Oeuvre zieht:

„In der ganz frühen Zeit hab ich ihm geraten, sich doch einmal Filme von Douglas Sirk anzuschauen. Die haben wir dann diskutiert. Es war eine Geburtsstunde. Wir dachten, ein Melodram von einem so hohen Grad an Künstlichkeit zu erreichen, das müssten wir auch schaffen.“⁵⁷⁸

Schneider liegt also völlig richtig mit seiner Beobachtung, dass die Ästhetik der Collage und des Melodrams, „des Sprechens und Spielens auf dem künstlichen Teppich einer musikgezeugten Emotion“⁵⁷⁹, Fassbinders und Rabens Verständnis von Film als Kunst entspricht.⁵⁸⁰ Vielmehr noch, indem sie durch die Verbindung von Collage und Melodram die bisweilen schon als anachronistisch, wenn nicht sogar als obsolet geltende Gattung des amerikanischen Melodrams weiterentwickeln.⁵⁸¹

So ist es nicht verwunderlich, dass das, was in der Analyse des musikalischen Materials von *Bolwieser* als kompositorisches *trial and error* Verfahren bezeichnet wird, wie selbstverständlich im künstlerisch ästhetischen Prinzip von Collage und Montage mündet. Was innerhalb der Komposition im Kleinen – der Mikroform – partiell erfolgt, wird auch auf das Große – die Makroform –, die Gesamtanlage der Musik im Film übertragen.

So ist bereits im ersten Musikeinsatz das musikalische Konzept für den ganzen Film enthalten. Mit dem abrupten Abreißen des eröffnenden Themas – das zentralste in *Bolwieser* – in Takt 21 und dem damit einhergehenden, völlig unerwarteten Wechsel nach *F-Dur* im selben Takt (Notenkatalog: PA 3, S. 276), stellt Raben sein Collageprinzip vor. Ebenso schnell führt er auch in die komplexe polytonale Musiksprache ein: Bereits nach etwa 27 Minuten sind alle motivisch-thematischen Fragmente präsentiert, dasselbe gilt auch für die Instrumentation und die gebrochenen volksmusikalischen Allusionen. Bevor auf die Verbindung von Bild und Musik näher eingegangen wird, soll eine Aufstellung der *cues*⁵⁸² bis Minute 27 einen Überblick geben:

- M1 (00:01:31): Takte 1-21: Zentrales Thema
- (00:02:15): Takt 21: Wechsel nach *F-Dur*
- (00:02:23): Takt 26: Volksmusikalische Flötenmelodie mit anschließender Brechung durch den Orgelcluster in Takt 30
- (00:02:53): Ende

⁵⁷⁸Schneider. 1990, S.187.

⁵⁷⁹Ebda.

⁵⁸⁰Ebda.

⁵⁸¹Schneider. 1990, S.188. Wenn Schneider in seinem Absatz diese „filmgeschichtliche Leistung“ Fassbinder zuschreibt, schmälert das in keinsten Weise Rabens künstlerischen Beitrag.

⁵⁸²In folgender Auflistung werden die Musikeinsätze bzw. *cues* mit M abgekürzt.

Im zweiten Musikeinsatz komponiert Raben eine Akkordsequenz mit markanter absteigender Basslinie, die er 1981 in *Lola* wieder verwendet und dort in der *Serenade out of tune*⁵⁸³ verarbeitet.

- M2 (00:03:24): Themenfragment
(00:03:42): Bitonale Brechung
(00:04:36): *Serenade out of tune* - Sequenz
(00:04:55): Ende
- M3 (00:05:20): Weitere Themenfragmente und Wiederkehr des zentralen Themas aus M1
(00:08:09): Ende
- M4 (00:09:26): Eine im martellato traktierte Zither
(00:09:38): Ende
- M5 (00:10:10): Wolfgang Amadeus Mozart: *Menuett*, KV 334⁵⁸⁴
(Grammophoneinspielung)
(00:11:40): Fortspinnung des Menuett-Rhythmus mit gleichzeitigem Überkippen ins Atonale
(00:11:49): Ende
- M6 (00:13:44): Bayerisch - volkstümliche Tanzmusik⁵⁸⁵
(00:16:00): Ende
- M7 (00:16:08): Traditioneller oberbayerischer Schuhplattler
(00:16:35): Hinzukommen einer dissonanten Eintrübung
(00:17:15): Ende
- M8 (00:18:19): Sekretär Mangst pfeift *Un di, felice, eterea*⁵⁸⁶ aus *La Traviata* von Giuseppe Verdi
(00:18:34): Themenfragmente
(00:20:46): Ende
- M9 (00:24:50): Themenfragmente, die als solche fast nicht mehr erkennbar sind und allmählich in Klangatmosphäre übergehen
(00:26:50): Ende

Bereits in den ersten neun *cues* - nach nicht ganz 27 Minuten - steckt Raben alle Parameter seiner musikalischen Gesamtanlage ab: Themenfragmente, Bi-

⁵⁸³Diese markante Akkordfolge wird in der weiteren Analyse von *Bolwieser* als *Serenade out of tune* -Sequenz bezeichnet.

⁵⁸⁴Fischer. 2004, S.641.

⁵⁸⁵Neben traditionellen Instrumenten wie Hackbrett, Zither, Gitarre und Akkordeon, nimmt Raben die bereits zuvor häufig verwendete Orgel hinzu. *Volkstümlich* ist die negative Konnotation von *volksmusikalisch* und impliziert eine sehr starke Kitschkomponente.

⁵⁸⁶Auf die Funktion des Duettts *Un di, felice, eterea* von Alfredo und Violetta aus dem 1. Akt von Giuseppe Verdis Oper *La Traviata* wird in folgendem Abschnitt noch näher eingegangen.

bzw. Polytonalität, Instrumentation, historische Zitate, Stilzitate, Collage und Montage.

In den folgenden *cues* wird die in M9 einsetzende Zerstäubung der Themenfragmente in immer kleiner werdende Partikel, fortgesetzt, bis sie jegliche Kontur verlieren und schließlich nur noch als Klangatmosphäre präsent sind. Mit Ausnahme der *Serenade out of tune* - Sequenz in Minute 30 führt Raben diese Entwicklung konsequent weiter.

Was das Verhältnis von Bild und Musik betrifft, folgt Raben kompromisslos seiner Grundüberzeugung von Musik im Film, ergo der Maxime, dass Musik sich ihre Autonomie bewahrt und die Geschichte aus ihrer Sicht erzählt, völlig unabhängig von den Intentionen des Regisseurs. Nur so ist eine Vielschichtigkeit gewährleistet, die vor allem für das Melodram unabdingbar ist. Geradezu exemplarisch ist die Musik zu *Bolwieser*. Schneider zitiert Raben:

„Am wichtigsten scheint mir, dass die Musik erzählt. Das geht von der Haltung des Films sowieso aus, es wird sehr stark in Form eines Romans erzählt. Auch die filmische Art ist nicht die dramatische, sondern die erzählende Haltung, es fehlt eigentlich der Erzähler (...). >Und dann passierte Herrn Bolwieser das und das<, - fast so eine Funktion hat die Musik, die immer so mitgeht, als Kommentar.“⁵⁸⁷

Im selben Atemzug, in dem Schneider Raben, der oben deutlich von *„Musik (...) als Kommentar“* spricht, zitiert, spricht er dessen Musik das Kommentierende aber wieder ab:

„Musik im Film wurde als Schicht verstanden, die nicht unbedingt kommentierend oder autonom sein soll (...).“⁵⁸⁸

Das ist doch etwas verwunderlich, noch dazu, wenn er ein paar Sätze weiter Rabens Auffassung von Musik als Erzähler im Allgemeinen und anhand von *Bolwieser*, Musik als Erzähler im Besonderen, wieder rehabilitiert.⁵⁸⁹

Schneider ist Rabens Künstlichkeit in der Musik ebenso fern, wie Fassbinders Künstlichkeit im Film:

„Meine Ansicht ist immer die gewesen, dass je schöner und je gemachter und inszenierter und hingetrimmter Filme sind, umso freier und umso befreiender sind sie.“⁵⁹⁰

Wenn Raben daher von *„Musik (...) als Kommentar“* spricht, kann es für Schneider nur eine Erklärung geben: Die Musik zu *Bolwieser* fungiert als *„emotionssteigernder Erzähler“⁵⁹¹*

⁵⁸⁷ Schneider. 1990, S.188.

⁵⁸⁸ Ebd.

⁵⁸⁹ Ebd.

⁵⁹⁰ Ebd.

⁵⁹¹ Ebd.

Damit urteilt er - der leider gängigen Auffassung von Filmmusik und vieler Filmmusikkomponisten entsprechend, indem er die Musik zum „intensivierenden Mitarbeiter“⁵⁹² degradiert, dessen Aufgabe im Wesentlichen darin besteht, Gefühle und Stimmungen zu transportieren.

Schneider kann Raben nur völlig falsch verstehen, weil er dessen Credo von Filmmusik als *Angewandte Musik* übersieht.

Rabens audio-visuelles Konzept in *Bolwieser*, das der Musik die Rolle des Erzählers zuspricht, läßt sich gut nachvollziehen. Das häufige Wechseln, sich gegenseitig Durchdringen und nicht klar voneinander Differenzierbare der Erzählperspektiven macht die Musik bisweilen sehr komplex, was sich wiederum positiv auf die von Oskar Maria Graf und Rainer Werner Fassbinder vielschichtig gezeichneten Figuren auswirkt. Die Entscheidung, Musik als Erzähler fungieren zu lassen, erweist sich in *Bolwieser* als ideal, da der Verfilmung ein epischer Stoff zugrunde liegt, und epische Prosa vor allem von der richtigen Erzählstruktur lebt. In seinem Musikkonzept changiert Raben gekonnt zwischen *auktorialer* und *personaler* Erzählperspektive. Bevor dies im folgenden Abschnitt anhand zweier Beispiele erläutert wird, soll eine kurze Zusammenfassung einen Überblick über die wichtigsten Merkmale der zwei Erzählperspektiven geben.⁵⁹³

Auktoriale Erzählperspektive:

- a) Der Erzähler steht außerhalb der fiktionalen Welt der Figuren – er erzählt von der Außenperspektive und gehört daher selbst nicht zur Geschichte.
- b) Der Erzähler hat jederzeit Einblick in die Innen- und Außensicht der Figuren – ist allwissend.
- c) Der Erzähler kann auch kommentierend das Geschehen begleiten und jederzeit Vorausdeutungen und Rückwendungen in der Geschichte machen. Er hat daher eine überlegene Distanz zum Erzählten.

Personale Erzählperspektive:

- a) Der Erzähler bleibt im Hintergrund, ist scheinbar abwesend. Das Geschehen wird aus der Sicht der Figur wahrgenommen – der so genannten Reflektorfigur oder persona.
- b) Die Erzählung erfolgt vorwiegend aus der Innensicht der Person.

⁵⁹²Ebda.

⁵⁹³Der Überblick orientiert sich am *typologischen Modell der Erzählsituationen* des österreichischen Literaturwissenschaftlers Franz Karl Stanzel (*1923). Vgl. Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen, 1995. http://de.wikipedia.org/wiki/Typologisches_Modell_der_Erz%C3%A4hlsituationen (Gefunden am 12.5.11).

- c) Vorausschauen und Rückwendung ist – im Gegensatz zur auktorialen Erzählperspektive – nicht möglich.

Gleich zu Beginn des ersten Musikeinsatzes M1 (00:01:31) fungiert die Musik als auktorialer Erzähler. Fassbinder verzichtet im Vorspann gänzlich auf Musik und Ton, und lässt den Fließtext über ein Standbild, das Bolwieser und seine Frau in stürmischer Umarmung zeigt, einblenden. Mit Ende des Vorspanns löst sich das Standbild in Bewegung auf - der Film beginnt: Es wird sofort ersichtlich, dass es sich im Standbild nicht um eine stürmische Umarmung, sondern vielmehr um Bolwiesers Verlangen nach seiner Frau Hanni handelt. Nach wenigen Sekunden setzt in 00:01:31 die Musik mit dem für den Film zentralen Thema ein.

Mit dem plötzlichen Innehalten Bolwiesers, von dem sich Hanni mittlerweile gelöst hat, und der gerade beim Krawattebinden ist, erfolgt nach 20 Takten der unerwartete Sprung nach *F-Dur* (00:02:15), der zugleich einen Wechsel in die *personale Erzählperspektive* mit sich bringt: Die Einstellung zeigt einen nachdenklichen Bolwieser, dessen Innensicht die Musik von da an widerspiegelt. Musikalisch wird die *personale Erzählperspektive* mit der bitonalen Brechung der heimeligen Flötenmelodie (00:02:23) fortgeführt und bis *cue* Ende (00:02:53) beibehalten. Die Kompositionstechnik aus Collage und Montage – nur wenige Takte umfassende Themenfragmente, schnelles Hinzufügen bzw. Wegnehmen von Instrumenten sowie abrupt wechselnde Harmonik, ermöglicht es Raben, blitzschnell und innerhalb weniger Takte die Erzählsituationen zu wechseln und - analog zur Filmkamera – neue Perspektiven und Einstellungen zu erzeugen.

Ein zweites Beispiel: Im fast nahtlos an M1 anknüpfenden *cue* M2 wird erneut Bolwiesers unstillbares Verlangen nach Hanni gezeigt. Sie weist ihn ab und schickt ihn stattdessen ins Wirtshaus, aus dem er spät in der Nacht betrunken zurückkehrt. Die Musik setzt mit einem neuen Themenfragment ein (00:03:24) und nimmt mit Ausnahme weniger Sekunden die Position des *auktorialen Erzählers* ein. Nur für einen Moment, wenn die Kamera Bolwiesers Sekretär Mangst in Nahaufnahme und GroßEinstellung zeigt (00:04:36), wird die Musik zum *personalen Erzähler*. Sie zeigt für einen kurzen Augenblick, was in Mangst vorgeht, als er den völlig betrunkenen Bolwieser aus dem Zug aussteigen sieht. Gleichzeitig setzt die angedeutete *Serenade out of tune* - Sequenz ein. Mangst weiß um Bolwiesers Abhängigkeit von Hanni und um dessen Situation. Da es nur noch eine Frage der Zeit scheint, wann Bolwiesers krampfhaft aufrechterhaltene Idylle zusammenbricht, spekuliert Mangst bereits auf dessen Posten als neuer Bahnhofsvorstand – *Serenade out of tune* als musikalische Metapher für Bolwiesers Leben, dass langsam aber sicher aus dem Lot gerät. Im Gegensatz zu M1 kehrt die Musik hier den Perspektivwechsel nicht so deutlich hervor - die *Serenade out of tune* - Sequenz bleibt Allusion und verschwindet sofort wieder im musikalischen Fluss. Dass der Perspektivwechsel in M2 dennoch wahrgenommen wird, liegt vor allem am geschickten Zusammenspiel von Bild und Musik: Würde kein Bildschnitt auf Mangst erfolgen, und sich die Bildsequenz ausschließlich auf das Verhältnis Bolwieser und Hanni konzentrieren, würde dementsprechend auch die Musik die Funktion des *auktorialen Erzählers* beibehalten, daran könnten auch die

Anklänge der *Serenade out of tune* nichts ändern. Erst mit dem Schnitt und der Großeinstellung auf Mangst wird eine neue Erzählsituation eingeführt. Der Perspektivwechsel ist also keineswegs an die *Serenade out of tune* - Sequenz gekoppelt, sondern erklärt sich ausschließlich über den Bildschnitt auf Mangst. Mit der nächsten Einstellung auf Bolwieser wird die Musik sofort wieder zum *auktorialen Erzähler*, der sie bis zum Ende des *cues* (00:04:55) bleibt.

Aufgrund der zuvor erläuterten Erzählperspektiven (*auktorialer Erzähler*, *personaler Erzähler*), erklärt es sich von selbst, dass die Musik in *Bolwieser*, bis auf wenige Ausnahmen, *extradiegetisch* ist. *Semantisch-denotative* bzw. *semantisch-konnotative* Aspekte sind sekundär und spielen ausschließlich im Zusammenhang mit *found footage* eine Rolle.

6.4.4. *found footage*

Neben wörtlich verwendeten historischen Zitaten wie dem *Menuett KV 334* von Wolfgang Amadeus Mozart und dem vierten Satz *Urlicht* aus Gustav Mahlers 2. Sinfonie⁵⁹⁴⁵⁹⁵, verwendet Raben auch stilistische Zitate aus der bayerischen Volksmusik und der bayerisch volkstümlichen Musik, schwülstige Anklänge, die den Friseur Schafftaler charakterisieren, sowie Zitate, die als solche nur schwer erkennbar sind, weil sie eher aus dem Kontext heraus, subkutan – als Subtext – funktionieren.

So wird in M7 ein *semantisch-denotativ* verwendeter, traditioneller oberbayerischer Schuhplattler nach 27 Sekunden dissonant eingetrübt und erfährt damit eine *semantisch-konnotative* inhaltliche Aufladung:

M7 (00:16:08): Traditioneller oberbayerischer Schuhplattler
(*semantisch- denotativ*)

(00:16:35): Hinzukommen einer dissonanten Eintrübung
(*semantisch- konnotativ*)

(00:17:15): Ende

Gastwirt Merkl veranstaltet einen Ball, auf dem Hanni Ballkönigin wird. Parallel zu einem Schuhplattler von Oberförster Windegger und einem Mädchen aus dem Dorf, setzt die für einen Schuhplattler traditionelle Tanzmusik ein. Als Merkl sich zu Bolwieser und Hanni, die der Tanzeinlage beiwohnen, hinzugesellt (00:16:35), beginnt die Musik allmählich ins dissonante abzudriften. Erst mit der Kameraeinstellung auf die Hände von Bolwieser, Hanni und Merkl (00:16:47), erklärt sich die Situation: Hanni und Merkl, der hinter ihr steht,

⁵⁹⁴Fischer. 2004, S.641.

⁵⁹⁵Der vierte Satz ist mit *Urlicht* (aus *Des Knaben Wunderhorn*) überschrieben. Mahler sagt über diesen Satz: „*Das >Urlicht< ist das Fragen und Ringen der Seele um Gott und um die eigene göttliche Existenz über dieses Leben hinaus.*“ In: Natalie Bauer-Lechner: *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Leipzig 1923. Im Kontext von Bolwieser steht *Urlicht* daher für Bolwiesers eigenes Ringen mit sich selbst, seinem Verhältnis zu Hanni und seinem Verhältnis zur gesellschaftlichen Umwelt.

streicheln sich gegenseitig. Während die Musik zu Beginn des *cues* ausschließlich *semantisch-denotativ* ist, sie nur als Begleitmusik – im *on* - für den Schuhplattler fungiert, wird sie mit der Überblendung auf die Hände von Bolwieser, Hanni und Merkl plötzlich *semantisch-konnotativ*. Die Musik zum Schuhplattler wird zum Deckmantel für Hannis heimliches Verhältnis zu Merkl. Sie fungiert im wahrsten Sinne des Wortes hinter Bolwiesers Rücken statt, der völlig ahnungslos ist. Gleichzeitig zeigt die Musik mit der dissonanten Eintrübung⁵⁹⁶ die Fratze der Verlogenheit eines bigotten Kleinbürgertums in einer scheinbar vorhandenen ländlichen Idylle.

Dem Subtext verhaftet ist das Pfeifen von Sekretär Mangst in M8 (00:18:19 – 00:18:34). Die Einstellung zeigt Mangst, wie er auf dem Bahnsteig patrouilliert und dabei en passant *Un di, felice, eterea* aus Giuseppe Verdis Oper *La Traviata* pfeift. Als er am Fenster von Bolwiesers Büro vorbeikommt, bekommt er ein Gespräch zwischen Bolwieser und Hanni mit: Sie müsse schnell zu Merkl, um mit ihm über die Zinsen für das ihm geliehene Geld zu sprechen. Obwohl im Bild nur Bolwieser und Hanni zu sehen sind, bleibt Mangst durch sein Pfeifen, das leise im Hintergrund zu hören ist weiterhin präsent, bis es allmählich in der darauf folgenden Musik verklingt (00:18:34):

M8 (00:18:19): Sekretär Mangst pfeift *Un di, felice, eterea* aus *La Traviata* von Giuseppe Verdi
(00:18:34): Themenfragmente
(00:20:46): Ende

M8 ist ein gutes Beispiel für ein bis ins Detail durchdachtes Musikkonzept. Es zeigt, dass selbst ein - beim ersten Hören - unscheinbares Pfeifen eine inhaltliche Bedeutung hat und keineswegs beliebig ist. Für Raben steht es außer Frage, dass jeder Ton, ob er im *on* oder im *off* erklingt, musikdramaturgisch begründet sein muss. Im Duett *Un di, felice, etera* von Alfredo und Violetta aus dem 1. Akt von *La Traviata* gesteht Alfredo Violetta seine Liebe, worauf sie ihm erklärt, dass sie unfähig sei zu lieben und es nicht verstände, mit starken Gefühlen umzugehen.

Alfredos alter ego ist Bolwieser, der Hanni liebt und ihr noch dazu hörig ist. Nicht bloß, dass Hanni seine Liebe nicht erwidert, sie betrügt ihn auch noch. Mangst Pfeifen von *Un di, felice, etera* ist daher ein bitterböser, geradezu zynischer Kommentar und außerdem ein Kunstgriff, in dem Raben die beiden Erzählebenen des *auktorialen Erzählers* und des *personalen Erzählers* miteinander verknüpft. Mit dem Bildschnitt auf den beiläufig dahin pfeifenden Mangst (00:18:19) gibt die Musik einen nachträglichen Kommentar zur vorhergehenden Szene, in der Bolwieser und Hanni stürmisch übereinander herfallen – als *auktorialer Erzähler*, der zugleich vorausdeutet. Mit dem Pfeifen wird Mangst aber auch zur Reflektorfigur, zur *persona*, die der *personalen Erzählweise* entsprechend, das Geschehen aus der Sicht der im Bild sichtbaren Figur wahrnimmt. Im Gegensatz zur Schuhplattler-Musik in M7, ist *Un di, felice, eterea* gleich zu Beginn der Einstellung *semantisch – konnotativ* konnotiert: Hanni wird Bolwiesers Liebe nie erwidern.

⁵⁹⁶Die dissonante Eintrübung ist durchaus als Palimpsest zu verstehen, das in seiner kompositorischen Umsetzung bisweilen spektralistische Züge annimmt.

6.4.5. Zusammenfassung

Mit der Filmmusik zu *Bolwieser* legt Peer Raben eine komplexe und vielschichtige Partitur vor, die neben den Musiken zu *Angst vor der Angst* (1975), *Despair – Eine Reise ins Licht* (1977), *Lili Marleen* (1980) und *Lola* (1981), zu seinen reifsten Werken gehört. Das liegt in kompositorischer Hinsicht an der an Bartók orientierten Melodik und Harmonik, mit den dissonanten Einfärbungen und der erstmals verwendeten freien, Bi- und Polytonalität, den kurzen Themenfragmenten, die flexibel miteinander collagiert und montiert werden können. Formal knüpft Raben in *Bolwieser* ans klassische Hollywood-Melodram an, dessen Möglichkeiten mittels Collage und Montage neu ausgelotet und erweitert werden. Rabens große Leistung in *Bolwieser* besteht jedoch vor allem in der gekonnten Verbindung unterschiedlicher Erzählsituationen:

Die Musik schlüpft sowohl in die Rolle des *auktorialen Erzählers*, als auch des *personalen Erzählers* und ist im Wesentlichen nicht Personen zugeordnet, sondern agiert stets übergeordnet. Damit gelingt Raben eine differenzierte und nuancenreiche Erzählweise, die in geschickter Verbindung von *found footage* – in Form von historischen und stilistischen Zitaten, barocken Artikulationstechniken, Elementen aus der Volksmusik und der Unterhaltungsmusik – noch subtiler wird und sich in kongenialer Weise mit dem Bild verbindet.

6.5. Die Ehe der Maria Braun (1978)

„Also, >Maria Braun< zum Beispiel ist ein Stoff gewesen, den hatte ich vier Jahre im Kopf, bis ich ihn so machen konnte, wie ich ihn dann gemacht hab.“ (Rainer Werner Fassbinder)⁵⁹⁷

6.5.1. Kurzbeschreibung

Zusammen mit *Lola* (1981) und *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (1981) ist *Die Ehe der Maria Braun* Teil von Fassbinders *BRD-Trilogie*⁵⁹⁸, Filme, in denen er sich kritisch mit der Nachkriegszeit und den 1950er Jahren des Wirtschaftswunders und der Ära Adenauer auseinandersetzt. Gemeinsam mit *Lili Marleen* (1980) gehören diese Filme sicher zu Fassbinders bedeutendsten Filmen. Wie in vielen seiner Filme, steht die Frau und ihre gesellschaftliche Situation im Mittelpunkt der Handlung.⁵⁹⁹ Ganz besonders gilt dies für die Filme der *BRD-Trilogie*. So sind die Frauen für Wolfram Schütte „*Seismographen der Gesellschaft*“⁶⁰⁰, und Achim Haag sieht im jeweiligen Frauenportrait eine „*Schlüsselikone patriarchalischer Gesellschaftsstruktur*“. Haag versteht Fassbinders Frauen auch als „*Träger individueller Liebes- und Glücksansprüche, die in einer von Männern dominierten Gesellschaft unrealisierbar bleiben müssen.*“⁶⁰¹

Deutschland im Zweiten Weltkrieg: Maria (Hanna Schygulla) heiratet Hermann Braun (Klaus Löwitsch), mit dem sie nur kurze Zeit verbringen kann, bevor er zur Front muss. Nach Kriegsende sucht sie nach Hermann. Als sich jegliche Hoffnung auf seine Rückkehr zerschlagen hat, lässt sie ihn offiziell für tot erklären. Wie viele andere Frauen auch, geht sie ein Verhältnis mit einem amerikanischen GI ein, dem schwarzen Besatzungssoldaten Bill (George Byrd). Als Hermann plötzlich in der Tür steht und die beiden überrascht, wie sie gerade miteinander ins Bett gehen wollen, bringt Maria als Beweis für ihre Liebe zu Hermann Bill um, worauf Hermann im Gegenzug den Mord auf sich nimmt und für Maria ins Gefängnis geht. Auf einer Zugfahrt lernt Maria den französischen Industriellen Oswald (Ivan Desny) kennen, dessen persönliche Referentin sie schon bald wird und der ihr schließlich verfällt. Obwohl Oswald weiß, dass Maria Hermann nach wie vor liebt und eisern für eine gemeinsame Zukunft mit Hermann spart, hält er an der Liaison fest. Ohne Marias Wissen besucht Oswald Hermann im Gefängnis und bietet ihm Geld dafür, dass er

⁵⁹⁷Fischer. 2004, S.465. Zit. in: Interview von Peter W. Jansen mit Rainer Werner Fassbinder am 5.1.1980 für den Südwestfunk Baden-Baden.

⁵⁹⁸*Lola*, *Die Sehnsucht der Veronika Voss* und *Die Ehe der Maria Braun* werden auch im Handel unter dem Titel *BRD-Trilogie* im 3-DVD Schuber verkauft.

⁵⁹⁹Wesentlich sind auch die Filme mit Brigitte Mira: *Angst essen Seele auf* (1973) und *Mutter Küsters` Fahrt zum Himmel* (1975). Obwohl Fassbinder immer wieder subtile Portraits unterschiedlicher Frauen zeigte, wurden diese Filme nicht immer positiv rezipiert. Thomsen schreibt: „*Dass Fassbinders Frauenfilme für große Teile der Frauenbewegung der 70er Jahre schwer zu akzeptieren waren, liegt daran, dass Fassbinder sich auch Kritik an Frauen erlaubt. (...)In einer solchen Zeit musste es provozieren, dass Fassbinder seine Frauen entsprechend der Überschrift schilderte, die er einem Essay über Hanna Schygulla gab: >Kein Star, nur ein schwacher Mensch wie wir alle<.*“ Thomsen. 1991, S.352.

⁶⁰⁰Thomsen. 1991, S. 353. Zit. in: Achim Haag: *Deine Sehnsucht kann keiner stillen. Rainer Werner Fassbinders Berlin Alexanderplatz*. 1992, S.64. Haag zitiert darin Schütte in Filmbuch 1982.

⁶⁰¹Thomsen. 1991, S. 353. Zit. in: Haag. 1992, S.63.

nach der Entlassung ins Ausland gehe und erst nach Oswalds Tod wieder zurückkehre, worauf Hermann einwilligt. Maria steigt die Karriereleiter hoch und ihr Einfluss auf Oswald und innerhalb der Firma nimmt zu, sodass sie sich bald ein Haus kaufen kann. Als nach Oswalds Tod Hermann zu ihr zurückkehrt, spüren beide, dass sie sich im Lauf der Jahre voneinander entfremdet haben. Bevor die Erkenntnis in bittere Realität umschlägt, setzt eine Gasexplosion ihrem Schicksal ein jähes Ende: Aus Unachtsamkeit sprengen sie sich mitsamt ihrem Haus und dem von Oswald vererbten Vermögen in die Luft.

Gedreht wird *Die Ehe der Maria Braun* in 35 Tagen im Zeitraum Januar bis März 1978. Nach einer Voraufführung am 22. Mai 1978 auf dem Filmmarkt in Cannes, findet die Premiere am 20. Februar 1979 auf den Filmfestspielen Berlin statt, Widmungsträger ist Peter Zadek.⁶⁰² Für das Drehbuch zeichnen sich Peter Märthesheimer und Pea Fröhlich nach einer Idee von Fassbinder verantwortlich.⁶⁰³

6.5.2. Materialanalyse

Die Musik zu *Die Ehe der Maria Braun* ist exemplarisch für Rabens Verständnis von Komposition für Theater und Film. Indem er bereits existierende Musik innerhalb eines neuen inhaltlichen Kontexts verwendet – mit gleichzeitigem Verzicht auf jegliche Form von Eklektizismus –, erfährt das musikalische Material eine neue semantische Aufladung und wird somit Teil des der Komposition zugrunde liegenden musikalischen Materials. In seiner Bedeutung ist es genau so wichtig, wie neu komponiertes Material – ergo melodische, harmonische, rhythmische und instrumentale Wendungen. Demzufolge ist es nicht verwunderlich, dass eher konservativ und traditionell denkende Komponisten wie Leonard Bernstein, der der Uraufführung auf den Berliner Filmfestspielen beiwohnte, eben dies kritisierte: Rabens kompositorische Leistung sei doch sehr gering, weil es nur wenige Stellen im Film gäbe, für die er Musik komponiert hätte.⁶⁰⁴

Tatsächlich gibt es nur vereinzelt Stellen im Film mit von Raben neu komponierter Musik. Im Wesentlichen handelt es sich dabei um musikalische *Akzente*⁶⁰⁵ bzw. musikalische Ausrufezeichen, die entscheidende Momente im Film hervorheben und in ihrer Verwendung auf den ersten Blick an gängige und bekannte Verfahrensweisen in der Filmmusik erinnern. Dass dennoch ein Unterschied besteht, wird das Unterkapitel *Filmmusikanalyse* zeigen.

Dieses Verfahren, das Raben erstmals in *Die Ehe der Maria Braun* verwendet, und das an einigen Stellen auf den ersten Blick fast übertrieben wirkt, wird er

⁶⁰²Fischer. 2004, S.644. Die genaue Widmung lautet: „Für Peter Zadek“.

⁶⁰³Ebda.

⁶⁰⁴Im Gespräch vom Herbst 2005. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. nicht dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

⁶⁰⁵Die kursive Schreibweise soll verdeutlichen, dass in dieser Arbeit unter *Akzent* ein eigenständiger musikalischer Terminus verstanden wird.

1980 in *Lili Marleen* fortführen. Dass diese *Akzente* trotzdem nie platt wirken, liegt an Rabens Instrumentation und an der Tatsache, dass die *Akzente* harmonisch bisweilen frei tonale Klanggebilde sind. Damit gelingt es ihm, selbst in einzelnen, punktuellen Momenten, seine musikalisch – vor allem seit *Bolwieser* (1976 /1977) - erweiterte Sprache deutlich zum Ausdruck zu bringen.

Rabens *Akzent*- Technik erinnert stark an den Umgang mit *Akzenten* in den Filmen von Douglas Sirk. Gleich zu Beginn des Films *Written on the Wind* (1957), gibt es einen dissonant eingefärbten *Akzent* in der Musik, als der angeschossene Kyle Hadley aus der Villa Hadley wankt und zu Boden stürzt, gleichzeitig erfolgt ein harter Schnitt auf die nächste Szene. Dem Zuschauer erschließt sich erst am Ende des Films, dass es sich dabei um eine Rückblende gehandelt hat.

Die Reihenfolge der *Akzente* in *Die Ehe der Maria Braun* sieht wie folgt aus:

1. *Akzent* (00:19:58 – 00:20:05): Maria Brauns Freundin Betti beantragt beim Arzt ein Gesundheitszeugnis, um weiterhin als Animierdame in der amerikanischen „Moonlight“- Bar arbeiten zu können. Dieser kann es ihr jedoch nicht ausstellen. Von der gesellschafts-politischen Situation völlig überfordert, hat der Arzt schon lange resigniert und ist mittlerweile Morphium abhängig. Als Betti die Praxis verlässt, zeigt die Kameraeinstellung den resignierten Arzt, während im Hintergrund Maria Braun das Sprechzimmer betritt. Der *Akzent* beendet die Szene mit Betti und leitet die neue Szene mit Maria Braun ein.
2. *Akzent* (00:22:04 – 00:22:09): Der *Akzent* fällt auf den Arzt, der sich gerade Morphium gespritzt hat und beendet die Szene.
3. *Akzent* (00:26:58 – 00:27:02): Maria Braun und der Besatzungssoldat Bill gehen im Wald spazieren. Die Szene endet wiederum mit einem musikalischen *Akzent*.
4. *Akzent* (00:40:10 – 00:40:18): Maria Braun steht vor Gericht und wird des Mordes an Bill bezichtigt. Der *Musikakzent* fällt auf einen Keraschwenk, der, das der Verhandlung beiwohnende Publikum zeigt.
5. *Akzent* (01:07:31 – 01:07:36): Maria Braun und Oswald sind in ihrem Liebesnest. Der *Akzent* fällt auf Maria Brauns Angebot, Oswalds Geliebte zu sein.
6. *Akzent* (01:13:37 – 01:13:52): Maria Braun kommt aus dem Notariat und wird dabei von Oswald heimlich aus dem Auto beobachtet. Der *Musikakzent* fällt auf den, im Auto sitzenden Oswald.
7. *Akzent* (01:20:14 – 01:20:25): Maria Brauns Mutter fällt in die Arme ihres neuen Liebhabers Wetzel. Der *Akzent* erfolgt jedoch nicht abrupt, sondern wird langsam vorbereitet (01:19:45).

8. *Akzent* (01:26:19 – 01:26:24): Maria Braun besucht ihren Mann im Gefängnis und bietet ihm ihr verdientes Geld an. Dieser lehnt jedoch ab. Der Musik*akzent* fällt auf die Kameraeinstellung, die Maria Braun zeigt, wie sie das Geld wieder in die Handtasche steckt.

9. *Akzent* (01:29:04 – 01:29:06): Oswald ruft Maria Braun an.

10. *Akzent* (01:29:30 – 01:29:35): Oswald erreicht Maria Braun nicht, stattdessen nimmt ihre Mutter den Hörer ab.

11. *Akzent* (01:30:20 – 01:30:25): Maria Braun arbeitet im Büro und bittet Oswald, sie nach Hause zu bringen. Der *Akzent* fällt auf Oswald, wie er in der Tür steht und spürt, dass Maria Braun auf Distanz zu ihm geht.

Beim 1. *Akzent* und beim 2. *Akzent* handelt es sich jeweils um frei tonale, elektronisch verfremdete Kombinationen aus Orgel- und Akkordeonklängen, die in ihrer Tonanordnung auf übermäßigen Dreiklängen basieren. Der 3. *Akzent* wird von einem *übermäßigen F-Dur* Akkord bestimmt, der über eine Dauer von vier ♩, in ♩ gleichmäßig repetiert wird. Im 4. *Akzent* führt Raben das Prinzip der ♩ - Repetition zwei Takte lang fort. Die, dem 4. *Akzent* zugrunde liegende Akkordprogression

| Gm F#m | Fm Em⁶⁰⁶ |

orchestriert er mit tremolierenden Streichern und einer ♩ - Bewegung im Klavier. Der 5. *Akzent* basiert auf einem Orgelklang, bestehend aus zwei Akkordeon, die jeweils über eine Dauer von einer ♩ in ♩ repetiert werden:

| C+ C#+ |

Im 6. und 7. *Akzent* greift Raben, im Gegensatz zu den vorherigen *Akzenten*, auf wesentlich komplexere Formen der Akkordgestaltung zurück.

So ist der 6. *Akzent* ein aus Orgel-, Akkordeon- und Streicherkombinationen frei tonal gebautes Motiv, während der 7. *Akzent* aus einer absteigenden Sequenz unterschiedlicher Akkordstrukturen – instrumentiert mit elektronischer Orgel und einem solistisch geführten Kontrabass - besteht. Der 8. *Akzent* ist eine Reminiszenz an den 3. *Akzent*, der jedoch hier auf einem *übermäßigen C-Dur* Akkord basiert. Mit dem 9. *Akzent* knüpft Raben an das Prinzip des 4. *Akzents* an. Er verteilt einen *F#-Moll* Akkord in ♩ - Repetitionen auf zwei ♩. Der 10. *Akzent* wiederum arbeitet mit einer aus unterschiedlichsten Akkordstrukturen bestehenden auf- und absteigenden Sequenz. Der letzte, 11. *Akzent* ist eine variierte Wiederholung des 8. *Akzents*: Streicher repetieren einen *übermäßigen C-Dur* Akkord über eine Dauer von vier ♩ in durchgehenden ♩.

Neben den musikalischen Ausrufezeichen in Form der zuvor erläuterten *Akzente*, gibt es auch einige Stellen im Film, für die Raben neue Musik

⁶⁰⁶Generell bietet sich die *enharmonische Verwechslung* an, da die Musikakzente in keinem funktionsharmonischen Kontext stehen.

komponiert hat. Am aufschlussreichsten ist dazu die Aufnahme der Orchestersuite *The Marriage of Maria Braun: Suite*.⁶⁰⁷ Die knapp sieben Minuten dauernde Suite zeigt, wie gering der Anteil an neu komponierter Musik in *Die Ehe der Maria Braun* ist: Neben einer, in bester Hollywoodmanier geschriebenen Fanfareneinleitung à la *20th Century Fox*,⁶⁰⁸ enthält die Suite auch Musik, die im Film nicht zu hören ist. Ob diese Musikstellen ursprünglich Teil der Filmmusik waren und nicht verwendet wurden, oder ob Raben sie ausschließlich für die Suite komponiert hat, lässt sich nicht sagen.

Nach der, etwa 28 Sekunden dauernden Einleitung, erklingen im Akkordeon die ersten vier Takte des *Deutschlandliedes*.⁶⁰⁹ Nahtlos spielen Orgel und Klavier zweimal den *4. Akzent* mit der Sequenz der vier halbtaktig absteigenden Dreiklänge *Gm F#m | Fm Em*. Der erste Satz⁶¹⁰ endet nach einer etwa einminütigen Passage, die viele für Rabens Musik charakteristische Merkmale enthält: Kryptisch und spröde, geradezu unbeholfen wirkende rhythmische und harmonische Wendungen, gepaart mit volksliedhaften Allusionen im Melos. Diesen heimelig, einlullenden Charakter erreicht Raben mittels einer einfachen in Terzen und Sexten ausgesetzten Melodie, die er mit Flöten und Streichern instrumentiert.

In 00:02:19 beginnt der zweite Satz. Eröffnet wird er mit einer variierten, dreimaligen Wiederholung des *4. Akzents*: So kommen beim zweiten Durchgang zwei Oboen hinzu und im dritten Durchgang verleiht Raben den vier Akkorden *Gm F#m | Fm Em* mit dissonanten Nebentoneinstellungen eine zusätzliche Farbe. Nach einer kurzen Generalpause beginnt in 00:02:53 ein frei tonaler, mit Streichorchester elegisch gespielter Abschnitt, der ab 00:03:19 mit einem gut einminütig dauernden, scherzoartigen, rhythmischen Teil kontrastiert wird. Dieses Scherzo ist mit seiner rhythmisch und harmonisch dissonant eingetrübten Musik durchaus als Verweis auf die erstmalig in *Bolwieser* erweiterte Tonsprache zu sehen. Gleichzeitig sind in den solistisch, konzertant geführten Passagen von Akkordeon und Klavier deutliche Anklänge an eine Konzertform erkennbar. Der zweite Satz endet ungewöhnlich mit dem einsamen Summen eines Frauenchores, der sofort Assoziationen an die Trümmerlandschaft, wie sie im Film gezeigt wird, aufkommen lässt und ein leises Singen der Trümmerfrauen imitiert.

Der dritte Satz wird durch ein im Film immer wiederkehrendes Thema eröffnet (00:04:35). Neben den zuvor analysierten *Akzenten*, ist es das einzige

⁶⁰⁷In der Einspielung des Kurt-Graunke-Orchesters auf *Fassbinder / Peer Raben*. 3 CD-Box, herausgegeben von Alhambra AG 1993.

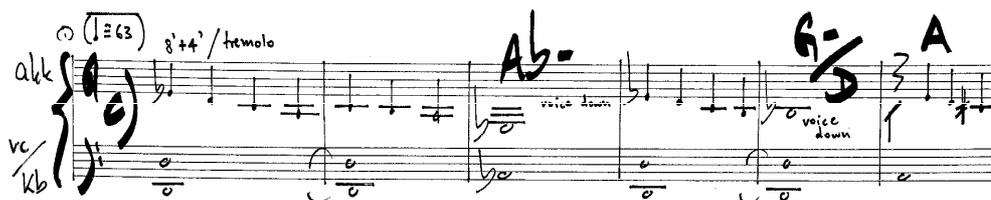
⁶⁰⁸Dass diese Einleitung keineswegs der spätromantischen Musiksprache von Hollywoods Filmmusik entspricht, sondern nur deren Gestus zitiert, erklärt sich bei Raben von selbst: So beginnt die Einleitung traditionell mit Pauken und Fanfaren sowie den üblichen Dreiklangsbrechungen, verlässt jedoch nach wenigen Takten die Tonalität und wechselt in frei tonale Klangstrukturen.

⁶⁰⁹Das *Deutschlandlied* – ebenso von einem Akkordeon gespielt – ist ein wörtliches Zitat aus dem Film. (00:15:06 – 00:15:16)

⁶¹⁰Auch wenn keine Partitur zur Suite *The Marriage of Maria Braun* existiert, liegt die Vermutung nahe, dass Raben die Suite in Sätze unterteilt. Anhand der Aufnahme sind – im Unterschied zur *Bolwieser* – Suite – deutlich satzartige Strukturen erkennbar.

prägnante Thema in *Die Ehe der Maria Braun* und mit den vielen Zitaten von musikdramaturgischer Relevanz.

Über einem Orgelpunkt von Violoncelli und Kontrabässen und begleitet von einzelnen Glockenspielschlägen, spielt das Akkordeon im langsamen Tempo ($\downarrow = \text{ca. } 63 \text{ MM}$) ein sechstaktiges melancholisches Thema, das sich durch eine lamentierende, im Wesentlichen aus kleinen und grossen Sekunden bestehende, absteigende Tonfolge auszeichnet:



NB 9: *The Marriage of Maria Braun: Suite*. Thema aus dem 3. Satz (00:04:35).⁶¹¹

Unerwartet mündet das Thema in eine von Streichertremoli aufgewühlte Passage, die in 00:05:20 endet.

Daran anschließend, erklingt unvorbereitet ein, an irische Tanzmusik⁶¹² erinnernder, völlig aus dem Kontext fallender kurzer Einschub, der wie ein Fremdkörper wirkt. Ein inhaltlich Sinn machender Konnex ist hier nicht vorhanden. Im ganzen Film gibt es keine einzige Bildsequenz, die auch nur im weitesten Sinne das Thema Irland, irische Lebensart oder irische Musik streift. Wenn überhaupt, dann könnte diese Musik noch am ehesten als Subtext für Bills Herkunft gesehen werden: Bill als GI irischer Abstammung? Auch wenn dem so wäre, so ist es für den Plot nicht groß von Bedeutung. Demnach könnte das heißen, dass diese Musik speziell für eine Bildsequenz komponiert wurde, die im Rohschnitt vielleicht vorhanden war, aber für die endgültige Filmfassung wieder verworfen wurde. Das ist jedoch eher unwahrscheinlich.

Wenn es also keine auf den Filminhalt bezogene Begründung gibt, dann muss sie in der Musik selbst liegen. Das scheint hier auch der Fall zu sein. Der Grund, warum Raben diese Musik verwendet, ist ausschließlich musikästhetischer Natur und bezieht sich auf das Denken Igor Strawinskis, der neben Gottfried Wilhelm Leibniz prägend für Rabens musikästhetisches Denken ist⁶¹³:

⁶¹¹voice down bedeutet, dass es sich bei der notierten Note um die *top note* des jeweiligen Akkordes handelt.

⁶¹²Dies liegt in erster Linie an der Verwendung von Tin-whistle und Tamburin.

⁶¹³Vgl. die Kapitel 5.2. und 5.3.

„Ich glaube, dass die Musik ihrem Wesen nach unfähig ist, auch nur irgendetwas auszudrücken: sei es nun ein Gefühl, ein Verhalten, einen psychischen Zustand, ein Naturphänomen oder dergleichen mehr. Der Ausdruck war niemals eine immanente Eigenschaft der Musik.“⁶¹⁴

In dieser Passage formuliert Strawinskij, was Raben vielleicht dazu bewogen hat, diese kurze, irisch klingende Tanzmusik in die Suite einzubauen. Ist die Musik, Strawinskij zufolge, „unfähig“, irgendetwas außer Musik selbst zu sein, muss die Idee, warum Raben diese Musik für *The Marriage of Maria Braun: Suite* komponiert hat, in der Musik per se gesucht werden. Und genau hier wird man fündig: In der musikalischen Gattung der Suite.

So war es im Barock gängige Praxis, zwischen 3. Satz (*Sarabande*) und 4. Satz (*Gigue*) einen weiteren Tanz *ad libitum* einzufügen. Daraus resultiert die im Barock häufig vorkommende fünfsätzige Suite. Und eben diese Praxis liefert die Erklärung, warum Raben diesen, aus dem Kontext gerissenen irischen Tanz einfügt.

Der vierte und letzte Satz beginnt in 00:06:06 und ist ein leicht bewegter Walzer, dessen einfaches Thema an das Thema im dritten Satz erinnert. Gespielt vom Klavier, wird es von einfachen pizzicati in den Streichern begleitet, die hin und wieder von kurzen, perkussiven, Xylophonschlägen ergänzt werden. Mit dem plötzlichen Hinzukommen einer harmonisch schiefen Ebene in den Streichern ab 00:06:41, endet die Suite abrupt in 00:06:50.

In der Suite zu *Die Ehe der Maria Braun* wird deutlich, wieviel musikalisches Material Raben für den Film komponiert haben muss bzw. für die Suite neu komponiert hat, um ein eigenständig bestehendes Werk zu schreiben. Unabhängig davon ist *The Marriage of Maria Braun: Suite* ein gutes Beispiel dafür, dass Rabens konzertante Werke nicht nur bloße Aneinanderreihung von Themen sein müssen, sondern auch durch das Hinzufügen von neu komponierter, im Film nicht vorhandener Musik, als *absolute Musik* ihre Berechtigung haben können.

6.5.3. Filmmusikanalyse

In *Die Ehe der Maria Braun* ist die *Filmmusikanalyse* ohne die Untersuchung des verwendeten musikalischen Fremdmaterials nur eingeschränkt möglich. *Filmmusikanalyse* und *found footage* müssen daher als zusammengehörig betrachtet werden. Um jedoch die anfangs methodisch eingeführte Matrix nicht zu verlassen, beschränkt sich der folgende Abschnitt ausschließlich auf einen Nachtrag zu den bereits im Unterkapitel *Materialanalyse* behandelten *Akzenten*.

⁶¹⁴Fubini. 1997 / 2007, S. 289. Zit. in: Igor Strawinskij: *Chronique de ma vie*. Paris 1930, Band II, S.116. Damit macht Strawinskij deutlich, dass er Hanslicks Kritik an einer übermäßigen Gefühlsästhetisierung von Musik durchaus ernst nimmt.

Bei diesen *Akzenten* handelt es sich keinesfalls um bloße musikalische Topoi, wie sie landläufig in der Filmmusik verwendet werden, und die zumeist illustrierende Funktion haben. In *Die Ehe der Maria Braun* fungieren die *Akzente* als inhaltlich semantische Aufladung, die untrennbar mit der Person der Maria Braun verbunden ist. Mit Ausnahme des 2., 7. und 10. *Akzents* ist Maria Braun in allen anderen, mit *Akzenten* versehenen Szenen direkt präsent. 2., 7. und 10. *Akzent* nehmen indirekt auf Maria Braun Bezug: Sowohl Maria Brauns Arzt (2. *Akzent*), der sie schon von Kindesbeinen an kennt, als auch die Mutter (7. und 10. *Akzent*), sind wichtige Bezugspersonen in ihrem Leben. Zugleich zeichnen alle elf musikalischen *Akzente* ein aufschlussreiches Psychogramm der „Mata-Hari“⁶¹⁵ des deutschen Wirtschaftswunders, einer willensstarken Frau, die entschlossen und skrupellos ihren Weg geht, „als gewissenlose Opportunistin, die sich ihren Teil vom Kuchen holen will.“⁶¹⁶; und die schlussendlich an ihrem Glauben, sich das Glück und die Liebe zu ihrem Mann erkaufen zu können, zerbricht. Die *Akzente* in *Die Ehe der Maria Braun* werden ausschließlich *extradiegetisch* verwendet, zugleich fungieren sie aber auch *syntaktisch*. Durch das Betonen, für den Verlauf des Films zentraler Einstellungen, werden die *Akzente* zu einer Art Kapitelüberschriften, die, auch, wenn nicht visuell erfahrbar, quasi als subtile akustische Schwarzblenden fungieren. Damit greift Raben auf das in Fassbinders Filmen häufig verwendete Verfahren der inhaltlichen Gliederung in Kapitel zurück.⁶¹⁷

6.5.4. *found footage*

Eine wichtige Rolle innerhalb des musikalischen Konzeptes und der Musikdramaturgie von *Die Ehe der Maria Braun* kommt der Geräuschebene und der Verwendung von historischen Zitaten zu.

Indem Leonard Bernstein den Aspekt des *found footage* völlig außer Acht lässt, wird seine Kritik am mangelnden Anteil neu komponierter Musik im Film, Rabens kompositorischer Leistung nicht gerecht. Dies liegt nicht nur darin begründet, dass Bernstein einer anderen Generation angehört, sondern vielmehr darin, dass sein Verständnis von Musik im Film vom klassisch amerikanischen Hollywoodfilm geprägt ist und sich völlig diametral entgegengesetzt zum ästhetischen Verständnis des *Neuen Deutschen Film*⁶¹⁸ verhält. Während im Hollywoodfilm Musik vorrangig als neu komponierte Instrumentalmusik verstanden wird – ein Musikverständnis, das ganz und gar in der Tradition der spätromantisch groß angelegten Orchestermusik steht und

⁶¹⁵Harald Pauli (FOCUS): DVD-Klappentext *Die Ehe der Maria Braun*. FOCUS Edition / 42. 2005.

⁶¹⁶Ebda.

⁶¹⁷Eine wesentliche Inspiration dafür ist sicher Godards *Vivre sa vie* (1962). Fassbinder verwendet das Verfahren bereits in seinen Theaterstücken und später auch in seinen Filmen u.a. in *Fontane Effi Briest* (1974), *Berlin Alexanderplatz* (1979 / 1980) sowie in *Querelle* (1982). Raben wiederum überträgt Fassbinders Technik der Kapitelüberschriften musikalisch neben *Die Ehe der Maria Braun* u.a. auf Filme wie *Katzelmacher* (1969), oder *Berlin Alexanderplatz*.

⁶¹⁸Und ebenso diametral entgegengesetzt zum ästhetischen Verständnis der *Nouvelle Vague*.

seine Wurzeln in der Musik von Erich Wolfgang Korngold hat -, schließt Musik im progressiven deutschen und französischen Film – ganz abgesehen von der intellektuellen, theoretischen und musikästhetischen Erfassung des inhaltlichen Sujets - auch die Geräuschebene mit ein – und knüpft damit an die künstlerischen Ergebnisse der *musique concrète* an.

Demzufolge existieren neben Musik im klassischen Sinne, noch andere „Töne“⁶¹⁹ auf der Tonspur - Sprache und Geräusch -, die Einzug in den Film finden und Musik werden, wenn sie bewusst und folgerichtig unter musikdramaturgischen Aspekten in Bezug zu den Bildern gesetzt werden.⁶²⁰ Die ersten Versuche bezüglich der Wirkung von „Tönen“ im Film gehen bereits auf René Clair zurück. Neben *Die dritte Generation* ist *Die Ehe der Maria Braun* der zweite wichtige Film Fassbinders, der bereits beim ersten Hören die große Bedeutung der Geräuschebene innerhalb des Film- und Musikkonzeptes erkennen lässt. Ebenso wie in *Die Dritte Generation* durchdringen sich auch in *Die Ehe der Maria Braun* Geräuschebene und Zitatebene.

So wird z.B. gleich zu Beginn des Films das *Adagio molto e cantabile* im III. Satz aus Beethovens 9. *Sinfonie* vom Lärm der niederfallenden Bomben übertönt. Raben erklärt dazu:

„Beethoven steht dafür, was zerstört wird, sprich: die deutsche Kultur geht mit Beethoven im Bombenhagel unter.“^{621 622}

In Rabens Ausführung zeigt sich deutlich, welche wichtige Rolle das intellektuelle Durchdringen des Filmsujets für die Erstellung eines schlüssigen musikdramaturgischen Konzeptes spielt. Auf Karbans Feststellung, dass Musik sehr spartanisch in *Die Ehe der Maria Braun* eingesetzt werde, erläutert Raben:

„Das war eine gewisse Absicht, denn eine grundlegende Idee für die Musik war, wie man auch musikalisch bei Null anfängt. Adorno sagte doch, dass man nach Auschwitz keine Gedichte mehr schreiben könne – so ähnlich dachte ich auch in Bezug auf die Musik.“⁶²³

Nach dem Lärm des Bombenhagels wäre Stille die logische Konsequenz. „Aber Stille allein ist im Film irgendwie keine Stille“⁶²⁴, deshalb füllt Raben diese Stille

⁶¹⁹Von *Tönen* spricht Gilles Deleuze im zweiten Band seiner Abhandlung über das Kino. (Deleuze. 1997, S.300). Er unterteilt sie dabei in drei Gruppen: Reden (was hier als Sprache bezeichnet wird), Geräusche und Musik. Für Deleuze bedeutet Musik ausschließlich originär für den Film komponierte Musik, während m.E. auch Sprache und Geräusch zu Musik werden, wenn sie musikalisch sinnvoll eingesetzt werden.

⁶²⁰Dieser Ansicht ist auch Norbert Jürgen Schneider. (Schneider. 1990, S.19).

⁶²¹Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁶²²Dieses Zerstören von Beethovens 9. *Sinfonie* entspricht dem, was Raben 1995 auf dem Musik und Film Viennale Symposium als *Musik-Shock* (sic) bezeichnet. Flinn. 2004, S.71. Zit. in: Peer Raben: *Musik-Shock*. Musik und Film Viennale Symposium. Gesellschaft für Film und Medien. Wien 28.4. – 1.5.1995. Auf den Neologismus *Musik-Shock* wird in der Filmmusikanalyse von *Lili Marleen* noch näher eingegangen.

⁶²³Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁶²⁴Ebda. Wobei in dieser Aussage durchaus die Beobachtung von John Cage mitschwingt, dass es keine absolute Stille gibt. Wenn Raben davon spricht, dass es im Film keine Stille gibt, bezieht sich das einerseits auf das Medium Film – ganz trivial: Filmrolle,

mit einem leisen Summen der Trümmerfrauen. Auch hier wird deutlich, dass sich Geräusch- und Zitatebene gegenseitig bedingen: Stille, die als Teil der Geräuschebene mit einem diffusen Summen der Trümmerfrauen zu *gefärbter Stille* wird.⁶²⁵ Rabens Versuch die historische Stunde Null mittels Zitate musikalisch umzusetzen, führt er konsequent weiter:

„Danach gibt es zunächst einmal wirklich nur Partikel, z.B. Akkordeonfetzen vom >Deutschlandlied<, das dadurch fast wie eine kleine Ruine rumsteht (später kommen aus der Musik auch so kleine Erinnerungsfetzen, die eigentlich jene Zeit repräsentieren, irgendeine Zarah-Leander-Zeile etwa oder auch >Ganz Paris träumt von der Liebe<“⁶²⁶).

Wie in anderen Musiken zu den Filmen Rainer Werner Fassbinders, nimmt auch in *Die Ehe der Maria Braun* das Akkordeon eine Sonderstellung ein. Gerade das Akkordeon eignet sich ideal für die so oft verwendete Terzen- und Sextenseeligkeit⁶²⁸, die in ihrer einfachen, dem Volkslied verhafteten Manier ein wichtiges Element innerhalb Rabens musikalischer Sprache ist. Neben solistisch eingesetzter Oboe und Trompete, sowie einfachen Streicherbesetzungen, bestimmt das Akkordeon vielfach das Klangbild der jeweiligen Filmmusik. Für Raben ist das Akkordeon Synonym für eine scheinbar heile und ungetrübte Welt einer kleinbürgerlichen Gesellschaft.⁶²⁹ So ist es auch in *Die Ehe der Maria Braun* der Fall:

„Das Akkordeon ist im Film überhaupt so eingesetzt, dass es suggeriert, man wolle mit Musik wieder Harmonie schaffen – aber das Akkordeon ist, wenn man es immer in einer bestimmten Weise benutzt, ein kläglicher Versuch, zu klingen.“

Vorfürhkamera, etc. Also die Hardware, die – einfach unvermeidbar – Geräusche von sich gibt. Andererseits knüpft er an John Cage an und setzt mit dem leisen Summen der Trümmerfrauen gleichzeitig - aus musikdramaturgischer Sicht - auch einen inhaltlichen Gegenpol zum lauten Getöse der Bomben: „Das schien mir der beste Nullpunkt für Musik. Wenn man die Musik alleine hört, ist diese Überlegung noch ein bisschen deutlicher erkennbar, aber in der Filmmischung ist es wirklich nur etwas, das man fast nur ahnt, im Grunde aber gar nicht richtig wahrnimmt.“ (Ebda.).

⁶²⁵Mit *gefärbter Stille* bzw. *gefärbter Pause* ist eine in der *Neuen Musik* gängige Formulierung gemeint, die sich auf unterschiedlichste kompositorische Unsetzungen der John Cageschen Erkenntnisse bzgl. Stille in der Musik bezieht. Z.B. in Luigi Nonos Streichquartett *Fragments – Stille, An Diotima*, oder Karlheinz Stockhausens *Klavierstück X*.

⁶²⁶Im Original heißt der Titel *I love Paris* und stammt von Cole Porter. Raben und Fassbinder verwenden im Film die Interpretation von Caterina Valente. An dieser Stelle sei vermerkt, dass *Die Ehe der Maria Braun* exemplarisch für Fassbinders Vorliebe ist, im Film auch auf Schlager zurückzugreifen. Mit der Verwendung von gezielt ausgesuchten Schlagern, gelingt es ihm nicht nur, bestimmte historische Zeiten, in denen die Filme spielen, zu zeigen, sondern auch sublim gezeichnete Gesellschaftsbilder zu zeichnen. Neben *Ganz Paris träumt von der Liebe* setzen Fassbinder und Raben noch eine ganze Reihe anderer Schlager bzw. Evergreens ein: *Moonlight Serenade* (Parish / Miller), *In the Mood* (Garland / Razaf), beide Titel interpretiert von Glenn Miller. Des weiteren *Sunrise Serenade* (Carle / Lawrence), *Capri-Fischer* (Winkler / Siegel), sowie *Nur nicht aus Liebe weinen* (Mackeben / Beckmann). (Fischer. 2004, S.644).

⁶²⁷Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁶²⁸Das liegt u.a. an den vielfältigen Möglichkeiten der Registrierung und der spezifischen, vom Tremolo bestimmten Klangfarbe, die kennzeichnend für den Akkordeonklang sind.

⁶²⁹Siehe u.a. die Musiken zu *Bolwieser*, *Lili Marleen* oder *Berlin Alexanderplatz*.

*Ich habe es auch zusätzlich ein bisschen elektro-akustisch verfremdet, damit diese Ärmlichkeit des Klanges noch stärker zum Tragen kommt.*⁶³⁰

Eine, der innerhalb Rabens Zitattechnik subtilsten und virtuosesten Stellen, wie sie vielleicht nur noch in *Lola* (1981) vorkommt, ist in 01:00:37 zu hören. Während im Hintergrund ein Klavierkonzert von Mozart zu hören ist und Oswald über das Versagen seiner Firmenpolitik spricht, setzt er sich an den Flügel und spielt exakt zu Mozarts Musik: Er spielt in die Pausen des im *off* erklingenden Mozartschen Klavierthemas, quasi als Echo, wörtlich eben dieses Thema. Mit diesem ausgeklügelten Kunstgriff verknüpft Raben die Musik im *off* mit der Musik im *on*. Mozarts Thema charakterisiert zum einen den gebildeten Unternehmer Oswald, zum anderen steht es in seiner leicht dahinplätschernden Weise für dessen Naivität und Gutgläubigkeit.⁶³¹ Raben beschreibt diesen Moment folgendermaßen:

*„Dann gibt es eine ganz interessante Szene, die zunächst ganz harmlos aussieht: er (Anm.: Oswald) spielt eine Mozartplatte und kommt auf die Idee, selber noch dazu mitzuspielen. Dabei verliert er die Synchronität. Dies ist ein Zeichen dafür, dass er die kleine Harmonie, die in seinem eigenen Thema war, verloren hat. Der Versuch, sie über Mozart noch einmal zu finden, scheitert (...).“*⁶³²

Dass diese Idee wirklich gut ist, steht ausser Frage, umso bedauerlicher ist es, dass sie sich nicht ganz einlöst, da die Absicht, den Verlust von Oswalds innerer Harmonie zu zeigen, nur vage auszumachen ist. Selbst bei mehrmaligem Anhören dieser Stelle ist eine Asynchronität, wie sie Raben beschreibt, kaum zu erkennen – das Thema ist zu gut gespielt. Zudem bleibt unklar, was Raben meint, wenn er im Interview mit Karban davon spricht, dass in der darauf folgenden Szene Oswalds Thema eindeutig dissonant sei.⁶³³

Rabens Ausgangsbasis für eine subtile Verknüpfung von Bild-, Geräusch- und Musikebene, wie es in *Die Ehe der Maria Braun* der Fall ist, liegt im Wesentlichen an der „*holzschnittartige(n) Qualität*“⁶³⁴ des Films, entspricht aber auch der Herangehensweise Fassbinders bezüglich Bild- und Tonverhältnis. Ebenso wie bei Raben, wird Fassbinders Umgang mit Bild und Ton an vielen Stellen stark vom Subtext bestimmt. So wirkt die Szene, in der Maria Braun in einem vornehmen Restaurant speist, geradezu zynisch, wenn aus dem Radio die Meldung ertönt, dass der Aufbau der Bundeswehr nun endgültig beschlossen sei und Maria Braun daraufhin vom Tisch aufsteht, um sich anschließend zu übergeben.⁶³⁵

⁶³⁰Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993.

⁶³¹Ebda.

⁶³²Ebda.

⁶³³Ebda. In der folgenden Szene liegen Oswald und Maria Braun im Bett, die Szene ist ganz ohne Musik.

⁶³⁴Ebda.

⁶³⁵Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993.

Exemplarisch, wie derartig feines semantisches Aufladen der Bildeinstellung musikalisch funktionieren kann, ist auch die Szene, in der Maria Braun ihrem Mann Hermann im Besucherraum des Gefängnisses gegenüber sitzt:

Die Szene beginnt (01:05:05), als Maria Braun ihren Mann im Gefängnis besucht und ihm von Oswald erzählt, dass sie mit ihm geschlafen hat, um ihm zuvorzukommen und damit ihre Unabhängigkeit zu bewahren. Im Hintergrund ist ein Gefängniswärter zu sehen, und Maria Braun betont, dass es ihr nichts ausmache, wenn dieser das Gespräch mitverfolge. Zu Beginn dieser Szene ist aus dem *off* das prägnante Thema (NB 9) im *pianissimo* zu hören, das in 01:05:42 endet.

Von 01:05:51 – 01:06:22 erklingt leise ein gleichmäßiges Klappern der Gefängnisschlüssel. Der anfangs der Szene in einer kurzen Einstellung gezeigte Wärter ist nun nicht mehr zu sehen, sondern nur noch im Klappern der Gefängnisschlüssel anwesend und hört das Gespräch mit. Raben greift damit gekonnt auf die Möglichkeiten der *musique concrète* zurück und erzeugt mit dem gleichmäßig rhythmischen Klappern der Schlüssel eine statische, gleichzeitig aber leicht bewegte Fläche. Raben wendet damit einen eleganten Kunstgriff an, weil er mittels des leisen Klapperns nicht nur die Aufmerksamkeit des Hörers bzw. Zuschauers auf die Musik lenkt, sondern auch dessen Gehör für den gesprochenen Text schärft, und damit die Gewichtung des Inhalts hervorhebt⁶³⁶: Im Gespräch mit Maria Braun, in dem sie Hermann offen den Grund für ihr Verhältnis mit Oswald darlegt, stellt dieser die Frage, „*ob es denn jetzt so sei, zwischen den Menschen draußen, so kalt?*“ In dieser Frage steckt Fassbinders zentrale Kritik am Deutschland der Wirtschaftswunderjahre, in dem jeder an sich selbst denkt und ihm für das eigene Wohl jedes Mittel recht ist. Eine Tatsache, an der letztendlich auch Maria Braun zerbrechen wird.

6.5.5. Zusammenfassung

Musikalisch zeichnet sich *Die Ehe der Maria Braun* durch den sparsamen Einsatz von Musik aus. Der Schwerpunkt liegt dabei weniger auf neu komponierter Musik, als vielmehr auf der gekonnten Verwendung von Zitaten in Verbindung mit Geräuschen sowie deren inhaltliche Verknüpfung zum Film. *Die Ehe der Maria Braun* ist in seiner filmischen und musikalischen Machart mustergültig für den ausgereiften Umgang mit *found footage*:

„*Der Händler auf dem Schwarzmarkt pfeift den I. Satz von Beethovens 5. Symphonie, damals als Erkennungsmelodie der BBC für ihre deutschen Sendungen jedem vertraut. (...) Der Soundtrack enthält die Signatur der Zeit: Es beginnt mit >La Paloma<, und Opa Beger summt noch das >Horst-Wessel-Lied<. Betti imitiert Zarah Leander: >Nur nicht aus Liebe weinen.< (...) Später*

⁶³⁶Diesen Kunstgriff verwendet Raben des Öfteren. So auch in seinen Schauspielmusiken, wie z.B. in *Die Nacht des Leguan* von Tennessee Williams, in der Inszenierung von Peter Zadek am Burgtheater Wien, 2002. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. nicht dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

*kommen aus der Musiktruhe die Lieder der Fuffziger - Jahre: Rudi Schuricke
singt >Capri-Fischer<.*⁶³⁷

⁶³⁷Töteberg. 2002, S.119.

6.6. *Lili Marleen* (1980)

„Aber die Frage des Films ist, ob ich als Erzähler der Frau das Recht zugestehe, durch ihre Karriere unter dem Naziregime zu überleben.“ (Rainer Werner Fassbinder)⁶³⁸

6.6.1. Kurzbeschreibung

Lili Marleen ist Fassbinders vorletzter Film, in dessen Mittelpunkt wiederum eine Frauenpersönlichkeit und deren Schicksal steht. Wie in allen seinen Frauenfilmen, so zeigt Fassbinder auch hier, dass die Protagonistin nicht den gesellschaftlichen Strukturen, gegen die sie rebelliert, entkommen kann. Sie ist so sehr von ihnen geprägt, dass eine Emanzipation unmöglich erscheint.⁶³⁹

Lili Marleen basiert auf Lale Andersens Autobiographie *Der Himmel hat viele Farben*.⁶⁴⁰ In den Wirren des Zweiten Weltkriegs verliebt sich die erfolglose Varietésängerin Willie Bunterberg (Hanna Schygulla) in den studierten und gebildeten Komponisten Robert Mendelsohn⁶⁴¹ (Giancarlo Giannini). Doch der Krieg verhindert eine glückliche und unbeschwerte Beziehung: Während Mendelsohn – er ist Schweizer und jüdischer Abstammung – als Mitglied einer Untergrundgruppe versucht, Juden zur Flucht in die Schweiz zu verhelfen, macht Willie im Dritten Reich Karriere. Der Schlager *Lili Marleen*, den sie eher aus Verlegenheit als aus Kalkül auf Schallplatte aufnimmt, macht sie und ihren Pianisten Taschner (Hark Bohm) über Nacht zum Star. Der Radiosender Belgrad überträgt jede Nacht um drei vor Zehn *Lili Marleen*, worauf für kurze Zeit auf beiden Seiten der Front – auf allen Kriegsschauplätzen, an denen Radio Belgrad empfangen werden kann – Waffenruhe herrscht.

⁶³⁸Aus einem Gespräch mit Christian Braad Thomsen im Sommer 1980 während der Dreharbeiten zu *Lili Marleen* in München. In: Fischer. 2004, S.487.

⁶³⁹Da Fassbinders Frauenfilme einen großen Stellenwert in seinem Oeuvre einnehmen, verwundert es nicht, dass sie einen Schwerpunkt im filmwissenschaftlichen Diskurs einnehmen. Aufgrund seiner immer wieder kehrenden Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Frauen und ihren Persönlichkeiten, wird ihm nicht selten sozialer Sexismus bzw. Misogynie, also Frauenfeindlichkeit, vorgeworfen. Dass es sich dabei um eine Fehlinterpretation handelt, verdeutlicht Thomsen: „Aber indem er (Anm: Fassbinder) die Muster verdeutlicht, die man zu wiederholen sich anschickt, bejahen und unterstützen seine Filme natürlich den Aufstand der Frauen, und indem er zeigt, wie sehr die Werte der Männergesellschaft in die Seelen der Frauen vorgedrungen sind, liefert er weiter Argumente für den Kampf gegen diese Werte. Begreift man diese Dialektik nicht, wird man Fassbinders Frauenfilme immer missverstehen und sie eben als misogyn betrachten.“ Thomsen. 1991, S. 352f.

⁶⁴⁰Die Sängerin Lale Andersen (1905-1972) wurde weltberühmt mit ihrem Schlager *Lili Marleen* (Text: Hans Leip/ Musik: Norbert Schultze). Das 1939 auf Schallplatte aufgenommene Lied wurde während den ersten Kriegsjahren vom Radiosender Belgrad europaweit ausgestrahlt und sowohl auf der Front sowohl von der deutschen Wehrmacht, als auch von den Alliierten gehört. Später wurde es jedoch von den Nazis als wehrkraftzersetzend eingestuft und verboten.

⁶⁴¹Ob es sich dabei um Lale Andersens kurze Liaison mit dem Schweizer Komponisten und Dirigenten Rolf Liebermann (1910-1999), dem späteren Intendanten der Pariser Oper gehandelt hat, bleibt Spekulation. Dass Fassbinder sehr frei mit Andersens Memoiren umgeht, und der Plot weitgehend fiktiv ist, wird schon daraus ersichtlich, dass er seinen Protagonisten andere Namen gibt. Die Namensgebung ist außerdem schablonenhaft: So steht Willie Bunterberg für ein nicht sehr gebildetes Naivchen, während Robert Mendelsohn offensichtlich ein Verweis auf Felix Mendelssohn-Bartholdy ist.

Bei Roberts Versuch, Willie außerhalb der Schweiz zu treffen, wird er von der Gestapo verhaftet. Willie, die Roberts Untergrundgruppe unterstützt, jüdische KZ-Gefangene in die Schweiz zu retten, macht sich beim Naziregime verdächtig. Sie fällt in Ungnade, ihre und Taschners Karriere nimmt ein jähes Ende. Willie sieht Robert, der aufgrund von Beweismaterial über die Existenz deutscher Konzentrationslager freigelassen wird und in die Schweiz zurückkehrt, bis Kriegsende nicht wieder. Nach der Kapitulation der Deutschen reist Willie sofort in die Schweiz, um Robert zu besuchen. Doch Robert hat mittlerweile geheiratet und eine viel versprechende Dirigentenlaufbahn eingeschlagen.

Nach Fassbinders großem internationalen Erfolg *Die Ehe der Maria Braun*, sollte mit *Lili Marleen* sofort ein weiterer folgen. Mit einem Etat von 10.500.000 DM⁶⁴² wird *Lili Marleen* der teuerste Kinofilm, den Fassbinder jemals drehen wird. Hanna Schygulla, die mit *Die Ehe der Maria Braun* ihren internationalen Durchbruch feiert, soll auf Vorschlag des Produzenten Luggi Waldleitner die Rolle der Willie Bunterberg übernehmen. Bei seiner Verpflichtung als Regisseur besteht Fassbinder darauf, frei mit Lale Andersens Memoiren umgehen zu dürfen.⁶⁴³

Die Dreharbeiten finden von Juli bis September 1980 in 47 Tagen statt. Drehorte sind Berlin, München und Umgebung, sowie die Bavaria-Studios in Geiseltal; gedreht wird in englischer Sprache. Die Premiere von *Lili Marleen* ist am 15. Januar 1981.⁶⁴⁴ Ebenso wie bei *Die Ehe der Maria Braun* stammt das Drehbuch nicht von Fassbinder, sondern ist federführend unter Manfred Purzer, unter Mitarbeit von Joshua Sinclair entstanden. Da das Drehbuch jedoch nicht die Qualität hat, die sich Fassbinder erwartet, greift er während der Realisation des Films noch in das Drehbuch ein.

Thomas Karban: „Aber er (Anm.: Fassbinder) hat es (Anm.: das Drehbuch) doch gewaltig modifiziert. Das Original-Drehbuch von dem CSU-Mitglied Manfred Purzer dürfte doch ein unreflektiertes Hohelied auf die Ikone des deutschen Landsertums gewesen sein.“

Peer Raben: *Die Szenenfolgen hat er schon beibehalten, nur die ganzen Dialoge stammen von ihm. Doch das allein bringt dann auch nicht. Das hätte eigentlich alles noch viel stärker sein müssen.*⁶⁴⁵

⁶⁴²Fischer. 2004, S. 648.

⁶⁴³Thomsen. 1991, S. 376.

⁶⁴⁴Fischer. 2004, S.648. Nebenbei sei bemerkt, dass Luggi Waldleitner den Film ohne Fassbinders Wissen um 5 Minuten gekürzt hatte. Die deutsche DVD-Fassung hat jedoch die Originallänge.

⁶⁴⁵Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

6.6.2. Materialanalyse

Vor der Analyse des musikalischen Materials, in deren Zentrum Rabens Arrangement von Norbert Schultzes Schlager *Lili Marleen* steht, ist es wichtig, die besonderen Umstände, unter denen das Lied entstanden ist, und die damit einhergehenden Mythen, genauer zu betrachten.

Exkurs: Die Geschichte des Liedes „Lili Marleen“

Um den populären Schlager *Lili Marleen* ranken sich viele Legenden und Mythen. Hinweise zur Entstehung des Liedes finden sich bisher ausschließlich in einer Quelle: den Überlieferungen des Hamburger Schriftstellers Hans Leip.⁶⁴⁶ „Die historische Realität der Episode, die uns dieser heute praktisch vergessene Hamburger Schriftsteller⁶⁴⁷ erzählt, sperrt sich gegen jeden Versuch, sie zu überprüfen.“⁶⁴⁸

Der Autorin Rosa Sala Rose zufolge habe Leip erzählt, dass er den Text zu *Lili Marleen* nicht im Zweiten Weltkrieg, sondern während des Ersten Weltkrieges, kurz vor seiner Versetzung an die Karpatenfront, in der Nacht vom 3. auf den 4. April 1915 niedergeschrieben habe. Der Titel *Lili Marleen* beziehe sich auf den Kose- bzw. Vornamen zweier von Leip verehrter Frauen: Betty, die Tochter eines Gemüsehändlers, bei dem er zur Untermiete wohnte und der Leip den Kosenamen *Lili* gab.⁶⁴⁹

„Dass Leip ihr den Spitznamen >Lili< gab, war in diesen Zeiten eine historische Reminiszenz, genauso wie der Anblick einer Grenadieruniform. Kaum jemand außer Leip wäre nach dem >Großen Krieg<⁶⁵⁰ auf die Idee gekommen, einem Mädchen einen solchen Spitznamen zu geben. Lili – Lili Schönemann – war der Name der ersten offiziellen Verlobten, die Johann Wolfgang von Goethe in Frankfurt hatte. Die Szene mit der jungen Betty, die mit Futter die Hühner anlockte, weckte bei Leip wohl eine Assoziation an Goethes wohlbekanntes Gedicht >Lilis Park<.“⁶⁵¹

Rose schließt daraus, dass es sich dabei um folgende Verse aus Goethes Gedicht handeln müsse:

⁶⁴⁶Vgl. dazu das Kapitel *Die Schilderung des Ursprungs* in der 2010 im Deutschen Taschenbuchverlag erschienenen deutschen Erstausgabe von Rosa Sala Rose: *Lili Marleen – Die Geschichte eines Liedes von der Liebe und vom Tod*. München 2010. Rose bezieht sich darin auf Hans Leip Erinnerungen. In: Hans Leip: *Das Tanzrad oder Die Lust und Mühe eines Daseins*. Frankfurt / Main 1979, S.14.

⁶⁴⁷Ganz vergessen ist der deutsche Schriftsteller Hans Leip (1893-1983) schon allein wegen *Lili Marleen* nicht. Außerdem war er zu Lebzeiten nicht gerade unerfolgreich: Er war u.a. Mitglied im P.E.N. Zentrum der Bundesrepublik Deutschland, sowie Mitglied der Freien Akademie der Künste in Hamburg. 1961 wurde er mit der Medaille für Kunst und Wissenschaft des Hamburger Senats ausgezeichnet, 1973 erhielt er eine Ehrenprofessur.

⁶⁴⁸Rose. 2010, S.11.

⁶⁴⁹Rose. 2010, S.14f.

⁶⁵⁰Eine Umschreibung für den *Ersten Weltkrieg*.

⁶⁵¹Rose. 2010, S.15.

Welch ein Geräusch, Welch ein Gegacker,
wenn sie sich in die Türe stellt
und in der Hand das Futterkörbchen hält!
Welch ein Gequiek, Welch ein Gequacker!
Alle Bäume, alle Büsche
scheinen lebendig zu werden:
So stürzen sich ganze Herden
zu ihren Füßen; sogar im Bassin die Fische
patschen ungeduldig mit den Köpfen heraus.
Und sie streut dann das Futter aus
mit einem Blick – Götter zu entzücken,
geschweige die Bestien.⁶⁵²

Der Name *Marleen* gehe Leip zufolge auf das erste Aufeinandertreffen mit der Krankenschwester und Arztochter Marleen⁶⁵³ in der Berliner Nationalgalerie zurück, mit der er auch eine Liaison hatte.⁶⁵⁴ Die Nacht vom 3. auf den 4. April 1915, in der angeblich *Lili Marleen* entstanden sein soll, zeichnet Leip in kitschigen und übertriebenen Farben. Er berichtet von einer tiefen Sehnsucht, die er in dieser Nacht empfand.

*„Und ich sagte Marleen und dachte an Lili und sagte Lili und dachte an Marleen.“*⁶⁵⁵

Zudem verspürte er eine gewisse Todesahnung:

*„Die Vorahnung erleichterte sich mir zum Gesumme im Gleichmaß der Schritte, die ich zwischen den grauen Torpfosten hin- und herpendelte. Der von Kindheit geläufige Singsang rankte sich um die beiden Namen, die mir zugeflogen waren hier in der Fremde Berlins, und als sei daran mein Halt und Talisman. Sie verschmolzen in eins und wurden fast gestaltlos zu einer einzigen Lust und Bedrängnis, liebevoll neu geboren zu einer vereinten Erscheinung, nicht Lili, nicht Marleen, sondern Lili Marleen. Da schwand vor mir der ganze Wust aus Verängstigung und Bangnis. (...) Plötzlich war mir gewiss, ich würde heimkehren, und sei es nur als Wiedergänger, der uns an der Küste vertraut ist. Wie von selber formte sich da Vers an Vers und schrieb sich musiziert in den Spiegelglanz des Asphalts.“*⁶⁵⁶

Inspiziert von Liebessehnsucht und Todesahnung soll Leip demnach die berühmten Verse von *Lili Marleen* niedergeschrieben haben:

Vor der Kaserne
vor dem großen Tor
stand eine Laterne
und steht sie noch davor,

⁶⁵²Ebda. Zitiert aus Goethes Gedicht *Lilis Park* (Fragment). In: *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*. Hrsg.: Heinz Nicolai. Frankfurt / Main 1982, S. 185 – 189.

⁶⁵³Rose. 2010, S.16. Einen Nachnamen führt Rose nicht an.

⁶⁵⁴Ebda.

⁶⁵⁵Rose. 2010, S.18. Zit. in: Leip. 1979, S. 78

⁶⁵⁶Ebda. Zit. in: Leip. 1979, S.79.

so wolln wir uns da wiedersehn,
bei der Laterne wolln wir stehn,
wie einst, Lili Marleen.

Unsre beiden Schatten
sahn wie einer aus;
dass wir so lieb uns hatten,
das sah man gleich daraus.
Und alle Leute solln es sehn,
wenn wir bei der Laterne stehn
wie einst, Lili Marleen.

Schon rief der Posten:
Sie blasen Zapfenstreich;
Es kann drei Tage kosten! –
Kamerad, ich komm ja gleich. –
Da sagten wir Auf Wiedersehn.
Wie gerne wollt ich mit dir gehn,
mit dir, Lili Marleen!

Interessanterweise stammt die erste Vertonung von *Lili Marleen* von Leip selbst, zu dessen Gepflogenheiten es gehört, dass er alle seine Gedichte auf Grundlage einer einfachen Melodie schreibt.⁶⁵⁷ Die endgültige fünfstrophige Form von *Lili Marleen*, wie sie heute vorliegt, entsteht jedoch erst 1937. Anlass dazu ist der Wunsch von Leips Verleger, ein Gedichtbändchen zu veröffentlichen. Leip kommt diesem Wunsch nach und komplettiert unter dem Namen *Die kleine Hafenorgel* einige seiner Gedichte, u.a. *Lili Marleen*, das er um eine vierte und fünfte Strophe ergänzt:⁶⁵⁸

Deine Schritte kennt sie,
deinen zieren Gang.
Alle Abend brennt sie.
Mich vergaß sie lang.
Und sollte mir ein Leids geschehn,
wer wird bei der Laterne stehn
mit dir, Lili Marleen?

Aus dem stillen Raume,
aus der Erde Grund
hebt mich wie im Traume
dein verliebter Mund.
Wenn sich die späten Nebel drehn,
werd ich bei der Laterne stehn
wie einst, Lili Marleen.⁶⁵⁹

⁶⁵⁷Rose. 2010, S.19.

⁶⁵⁸Rose. 2010, S.22.

⁶⁵⁹Leip erinnert sich: „Erst zwanzig Jahre später, als die Drucklegung einiger meiner Gedichte vor sich gehen sollte, schrieb ich die letzten beiden Verse dazu, als abschließenden Ausdruck dessen, was damals schon bei der Entstehung gefühlt worden war, ohne dass ich es gewagt hatte, es mir klarwerden zu lassen: das Gefühl des Abschieds für immer,

Leips Text erscheint vor allem während des Zweiten Weltkrieges in zahlreichen Übersetzungen. Dass die Übersetzungen jeweils den unterschiedlichen Intentionen der Kriegsparteien folgen, ist bezeichnend für die Popularität, die das Lied damals hat. Bis auf die deutsche Originalversion, die die von Todeserwartung bestimmte, pathetische vierte und fünfte Strophe enthält, verzichten alle Übersetzungen – sowohl die Bearbeitungen der Alliierten, als auch die Bearbeitungen faschistischer Staaten - auf die beiden letzten Strophen, so dass *Lili Marleen* nie den Charakter eines Liebesliedes verliert.⁶⁶⁰ Laut Rose sei es bezeichnend für die deutschen Soldaten, dass sie die vierte und fünfte Strophe von *Lili Marleen* sangen⁶⁶¹:

„Schließlich geht es in diesen Versen ja nicht nur um Abschied von der Liebsten – ein Motiv, so konventionell wie nur etwas im Genre der sentimental Lyrik -, sondern um das endgültige Lebewohl des Todes. Die Zeile >Und sollte mir ein Leids geschehn< wird zum Reflex des unvollendeten Satzes (...). In diesem Vers äußert sich unaufdringlich die Möglichkeit, an der Front zu fallen; ein Konjunktiv und ein unbestimmtes >ein Leids< spielen auf den Tod an, ohne ihn beim Namen nennen zu müssen.“⁶⁶²

Rose sieht in der vierten und fünften Strophe die Vision eines möglichen oder gar bevorstehenden Todes bestätigt:

„Durch sie (Anm.: die vierte Strophe) erfahren wir, dass das lyrische Ich tatsächlich gestorben ist (...) und zieht im Schutz der nächtlichen Nebelschwaden umher, um zu einer Geliebten zu gelangen, die unter der Laterne noch auf ihn wartet.“⁶⁶³

Demnach ist *Lili Marleen* ein Lied, das von Liebe und Tod zugleich singt und daher auch nicht ganz ungeeignet für die Nazi-Kriegspropaganda ist, da es den Soldaten im besten Fall die Angst vor dem Tod im Gefecht nimmt und die Kampfbereitschaft erhält.

„Ein gewiss einzigartiger Umstand für ein Lied, das schließlich Tausende deutscher Soldaten lieben sollten, die Hans Leips abergläubische Warnungen in den Wind schlugen und mit diesem Lied auf den Lippen im Gefecht starben.“⁶⁶⁴

des unendlichen Heimwehs über den Tod hinaus und einer spukhaften Auferstehung und Wiederkehr.“ Ebda. S.22. Zitiert nach: Hans Leip in einem Zeitungsartikel aus den fünfziger Jahren. Zitiert nach dem Hörbuch von: Bettina Hindemith / Sabine Milewski: *Lili Andersen – Lale Marleen. Die Geschichte einer Legende*. Frankfurt / Main 2001.

⁶⁶⁰Rose. 2010, S.24. Vgl. dazu auch die französische, spanische und amerikanische Textfassung auf den Seiten 25-27.

⁶⁶¹Ebda..

⁶⁶²Rose. 2010, S.23.

⁶⁶³Ebda. Rose stützt sich dabei auf einen Dokumentarfilm, in dem Leip von einer „*Vision einer Rückkehr aus dem Grab: aus einem Massengrab natürlich*“ spricht. In: Guido Knopp: *Mythos Lili Marleen*. Dokumentarfilm des ZDF 2008.

⁶⁶⁴Rose. 2010, S.24.

In einem Interview für das Magazin DER SPIEGEL bestätigt der Sohn des Komponisten, Norbert Schultze junior, gewisse, den Tod verharmlosende Tendenzen im Liedtext von *Lili Marleen*.⁶⁶⁵

Die eigentliche Vertonungsgeschichte beginnt jedoch erst mit der Begegnung der wichtigsten *Lili Marleen* Interpretin, Lale Andersen, mit dem aufstrebenden Komponisten Rudolf Zink. Lale Andersen wird 1905 unter dem bürgerlichen Namen Liese-Lotte Helene Berta Bunnenberg in der Nähe von Bremerhaven geboren. Mit 17 Jahren heiratet sie den Maler Paul Ernst Wilke (1894-1971), von dem sie sich 1929 kurz nach der Geburt ihres dritten Kindes trennt, mit dem festen Vorsatz eine ernsthafte Sänger- bzw. Künstlerkarriere in Berlin zu ergreifen. Unter dem Künstlernamen Liselott Wilke findet sie schnell Anschluss in der Berliner Szene und schlägt sich mit kleinen Rollen in Filmen (u.a. von Fritz Lang), als Kabarett­sängerin und als Kleindarstellerin durch. Im November 1931 erhält sie sogar als eine der sechs *Mädchen von Mahagonny* einen kleinen Gesangspart in der Berliner Uraufführung des Brecht / Weill Singspiels *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*⁶⁶⁶ und es

*„entgeht Liselott Wilke weder die künstlerische Relevanz dieses paradigmatischen Stücks für den damaligen Zeitgeist noch die Bedeutung der Tatsache, endlich die Bühne des Kurfürsten-Theaters zu betreten, wo bereits Persönlichkeiten wie Max Reinhardt und Erwin Piscator gespielt hatten.“*⁶⁶⁷

Da sie „zuallererst eine ästhetische Position“⁶⁶⁸ vertritt, spielen die politisch-gesellschaftlichen Umstände für sie keine so große Rolle.⁶⁶⁹ Hinzu kommt der Umstand, dass die Konkurrenz nicht nur in Berlin, sondern auch im Berliner Umland sehr groß ist und man nicht immer die Möglichkeit hat, vor bestem Publikum zu spielen.⁶⁷⁰ So Andersen:

*„Ich habe wieder großen Erfolg, wie fast immer, wenn ich außerhalb Berlins auftrete. Hier genügt den Menschen also, dass man persönlich ist, sie lieb hat und ihnen sowie einem selbst zur Freude singt. Ist man sehr begabt, darf man auftreten. Werde ich nach dem Repertoire gefragt, muss ich mir sagen lassen, dass meines ja ganz geschickt sei, >aber wissen Sie, Liselott, bei unserer Gescheitheit wüssten wir da noch viel bessere Texte und Ideen, die sich veröffentlichen ließen.“*⁶⁷¹

⁶⁶⁵Ebda. Rose zitiert Norbert Schultze junior aus dem Interview *Frühling für Hitler und Lili Marleen* mit dem Magazin DER SPIEGEL vom 19.1.1981, S.174: Er (Anm.: Norbert Schultze junior) könne dieses Lied „bei aller Harmlosigkeit nicht freisprechen“, es habe „den Tod sentimental verklärt“.

⁶⁶⁶Rose. 2010, S.72f.

⁶⁶⁷Rose. 2010, S.73.

⁶⁶⁸Ebda.

⁶⁶⁹Rose zitiert auf S.73 Lale Andersen im Februar 1934, sie habe „eine eigentlich erschreckende Beziehungslosigkeit zum Zeitgeschehen“ gehabt. In: Litta Magnus Andersen: *Lale Andersen – die Lili Marleen*. S.53. Rose konstatiert, dass dieses Verhalten, das Andersen beschreibt, für die Frauen und insbesondere für Künstlerinnen der damaligen Zeit nicht ungewöhnlich gewesen sei.

⁶⁷⁰Ebda.

⁶⁷¹Ebda. Lale Andersen am 2. November 1932. Zit. in: Litta Magnus Andersen. S.31.

Trotz der schwierigen künstlerischen Umstände erhält sie weiterhin Engagements, u.a. 1933 am Zürcher Schauspielhaus, wo sie die Bekanntschaft mit dem Schweizer Komponisten Rolf Liebermann macht, mit dem sie für kurze Zeit liiert ist. Die kleinen Erfolge können jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihr der lang ersehnte Durchbruch nicht gelingen wird. Rose schreibt:

„Die Monate vergehen und sie, die sich immer mehr der dreißig nähert, ist kein junges Mädchen mehr, das sich mit seinem Erfolg Zeit lassen kann. 1932 nennt sie sich – vielleicht auf Anraten ihres großen Vorbilds Lotte Lenya – gelegentlich Lale Wilke, und im Januar 1933 wird sie als Lale Andersen-Wilke angekündigt.“⁶⁷²

„>Sie will nicht als echter deutscher Typ klassifiziert werden<, bemerkte Carmen-Litta Magnus, die Tochter der Künstlerin. >Die Beschreibung nordischer Typ sagt ihr entschieden mehr zu. Der von ihr letztlich ausgesuchte Künstlernamen Lale Andersen unterstreicht diesen Wunsch.<“⁶⁷³

Mit dem Wechsel ihres Künstlernamens erfolgt zugleich die Spezialisierung auf Seemannslieder, was ihr aufgrund der familiären Umstände – geboren in Bremerhaven, der Vater ist Steward - nicht schwer fällt. Ausgestattet mit einer rauhen, zwischen Gesang und Sprechstimme angesiedelten Stimme, die auch mit der Brecht / Weill Gesangsästhetik vertraut ist, ist sie *„die Nordsee persönlich“⁶⁷⁴*, wie sie nicht selten angekündigt wird.⁶⁷⁵

Mitte der 1930 Jahre tritt Lale Andersen häufig im Münchner Kabarett „Simpl“ auf, wo sie 1935 den jungen und aufstrebenden Komponisten Rudolf Zink kennen lernt. Zink, der ihr *„linkisch die feuchte Hand reichte“* und sie *„mit dem flatternden Blick sehr kurzsichtiger Menschen anlächelte“⁶⁷⁶*, wird sie in den nächsten Jahren regelmäßig am Klavier begleiten und für sie Gedichte vertonen, darunter 1937 Hans Leips *Lili Marleen*, das bis dato einzige Soldatenlied in ihrem Programm, das sich bisher fast ausschließlich aus Matrosen- und Seemannsliedern zusammensetzt.⁶⁷⁷

„Obwohl Andersen die beiden letzten Strophen des Gedichts, die Todesstrophen, mit Misstrauen betrachtete, ließen sich beide Künstler auf das ansonsten soldatische und sentimentale Ambiente des Liedes ein.“⁶⁷⁸

⁶⁷²Rose. 2010, S.74.

⁶⁷³Ebda. Zit. in: Litta Magnus Andersen. S.121f. Plausibel scheint Roses Vermutung, dass der nordisch klingende Künstlernamen Lale Andersen auch infolge des großen Erfolgs der schwedischen Sängerin Zarah Leander entstanden ist.

⁶⁷⁴Rose. 2010, S.76. Zit. in: Gisela Lehrke: *Wie einst Lili Marleen. Das Leben der Lale Andersen*. Berlin 2002, S.58.

⁶⁷⁵Rose. 2010, S.76.

⁶⁷⁶Rose. 2010, S.79. Zit.: in: Lale Andersen: *Der Himmel hat viele Farben. Leben mit einem Lied*. Stuttgart 1972, S.153.

⁶⁷⁷Ebda..

⁶⁷⁸Ebda. Rose bemerkt zurecht, dass die zeitlichen Umstände – die Wiedereinführung der Wehrpflicht, die allgegenwärtige NSDAP und das braune Gedankengut, das mittlerweile in allen Gesellschaftsschichten angekommen ist – Andersens und Zinks Entscheidung sicherlich begünstigten. Rose. 2010, S.79f.

Dass Leips Text von *Lili Marleen* den Nerv der Zeit trifft und damit das Potential zum großen Erfolg hat, kann Rudolf Zink nur bestätigen:

*„Und hier war (...) im Gegensatz zu dem Heidi-heida und Juri-juri-wallada, was man so auf der Strasse zu hören bekam, ein wirkliches und wahrhaftes Soldatenlied, das die Stimmung des Landsers doch nach seinem unpersönlichen und vielleicht gedrillten Tagewerk widerspiegelte, das seinem Verlangen nach Liebe, nach Güte, Zärtlichkeit und vor allem auch nach Romantik Rechnung trug.“*⁶⁷⁹

Dieser von Lale Andersen und Rudolf Zink erwartete Erfolg bleibt jedoch aus. Der Grund dafür liegt in Zinks Musik, die der Zeit hinterherhinkt und nicht mehr aktuell ist. Zink knüpft in seiner Vertonung von *Lili Marleen* an einen längst vergangenen Klassizismus an, der in der Tradition des romantischen Kunstliedes steht und in seinem Komplexitätsgrad - für ein breites Publikum nicht geeignet ist. Das romantische Kunstlied impliziert zudem Sentimentalität und überschwängliches Gefühlspathos. Als populäre Liedgattung erweist es sich daher als völlig ungeeignet.⁶⁸⁰

*„Zink hatte den Fehler begangen, die Lyrik des Textes durch eine ebenfalls lyrische Musik zu betonen. So kam die melancholische Hülle zur Sentimentalität des Gedichts hinzu, und anstatt dies zu kompensieren, geriet es ihm zu einem Produkt, das in einem immer militarisierten Deutschland, das männliche Werte verherrlichte, abgelehnt wurde.“*⁶⁸¹

Der Komponist Norbert Schultze⁶⁸², den Lale Andersen in dem Berliner „Groschenkeller“ kennenlernt und der ebenfalls einige Gedichte von Hans Leip vertont hat, u.a. auch *Lili Marleen*, liefert ihr schließlich die passende Melodie,

⁶⁷⁹Rose. 2010, S.80. Zit. in: Interview mit Rudolf Zink, in: Hindemith / Milewski. 2001, CD1.

⁶⁸⁰Rose. 2010, S.81.

⁶⁸¹Rose. 2010, S.82. Nichtsdestotrotz wusste Andersen um die Qualität, die Zinks Vertonung von *Lili Marleen* hatte und deshalb seine Vertonung der von Schultze vorzog (Rose. 2010, S.81). „Wir vergaßen Zeit und Umgebung. Zinks Musik war genauso unkonventionell wie die von Mendelson“ (sic) Rose merkt an, dass es sich dabei um den Komponisten Rolf Liebermann handelte, mit dem sie ein Verhältnis hatte. (Anm.: Auffällig ist die unterschiedliche Schreibweise des Namens. Bei Zink heißt es *Mendelson*, bei Fassbinder *Mendelsohn*.) „Aber sie war durchsichtiger. Bei den Worten >Wenn sich die späten Nebel drehn< war auch seine (Anm.: Zink) Vertonung wie ein Nebelschleier, und wenn es hieß >Deine Schritte kennt sie, Deinen schönen Gang<, hörte man leichte, anmutige Füße über die Strasse schweben.“ Ebda. Zit. in: Andersen. 1972, S.152.

Rudolf Zink steht zu seiner Version und erklärt in einem Interview mit Hindemith / Milewski, dass er nicht die Strophenform wählte, wie sie in Soldatenliedern eigentlich nur möglich ist und wie sie Norbert Schultze dann anwandte, sondern auf eine Kunstform des klassischen Liedes, nämlich die dreiteilige Liedform zurückgriff. Sie passte sich außerdem vorzüglich dem lyrischen Inhalt des Gedichtes an. In: Hindemith / Milewski. 2001, CD1.

⁶⁸²Norbert Schultze (1911-2002) hieß mit bürgerlichem Namen Norbert Arnold Wilhelm Richard und schrieb später auch Filmmusik u.a. für den Heimatfilm *Die Mädels vom Immenhof* (Regie: Wolfgang Schleif, 1955). Eine zweite Karriere machte Schultze als Vorstandsmitglied im Deutschen Komponistenverband (1973-1991) und als Mitglied im GEMA-Aufsichtsrat (bis 1996). http://de.wikipedia.org/wiki/Norbert_Schultze (Gefunden am 11.3.2011).

die sie 1939 bei Electrola - wo sie die Möglichkeit bekommt, zwei Lieder auf Schallplatte einzusingen – auch aufnimmt.⁶⁸³

Mit der Radioausstrahlung auf dem deutschen Besetzungssender „Radio Belgrad“ 1941 beginnt der weltweite Erfolg von *Lili Marleen*. Das Lied wird täglich rauf- und runtergespielt und gewinnt bei den Soldaten durch den, weite Teile der Front umfassenden Sendebereich von Deutschland, Griechenland, Kroatien bis Nordafrika, zunehmend an Popularität. Aus Sorge, dass das Lied und vor allem der Text kriegszersetzend sein könnten, erlässt die Reichskulturkammer Ende Juli 1941 ein Übertragungsverbot.⁶⁸⁴

„Also, Kinder, ihr habt ja `nen herrlichen Vogel. (...) Morgens >Lili Marleen<, mittags >Lili Marleen<, abends >Lili Marleen<, nachts >Lili Marleen<! Was zu viel ist – ist einfach zu viel. Ich verbiete ab sofort diese Lili. Amüsiert euch mit anderen Mädchen!!!“⁶⁸⁵

Das Verbot von *Lili Marleen* löst eine regelrechte Protestwelle bei den Soldaten aus. So schreibt der damalige Programmdirektor von „Radio Belgrad“, Heinz Rudolf Fritsche:

„Es gab eine Art Volksaufstand von der Front, es gab massenweise Briefe von den Soldaten, auch aus der Heimat: >Warum spielt Ihr dieses Lied nicht mehr, das von der Lili Marleen und dem Wachtposten, gesungen von der Lale Andersen? Wir möchten das Lied hören und die Stimme hören!<“⁶⁸⁶

⁶⁸³Rose. 2010, S.82. Während Andersen und Schultze mit *Lili Marleen* Karriere machen, verschwindet Zink von der künstlerischen Bildfläche, nicht zuletzt auch dadurch, weil Andersen nicht nur seine Version von *Lili Marleen*, sondern auch alle anderen, von ihm vertonten Lieder aus ihrem Programm streicht. Zink, der beruflich nicht wieder auf die Beine kommt – wegen abfälliger Bemerkungen gegenüber dem Nazi-Regime wird ihm die Mitgliedschaft in der Reichsmusikkammer entzogen –, zieht sich nach Kriegsende vollständig aus der Musikbranche zurück (Rose. 2010, S.83f.). Auch wenn Lale Andersen später immer wieder betont, dass sie Zinks Version bevorzugt (vgl. dazu: Rose. 2010, S.81) und auch Hans Leip in einem an Zink gerichteten Feldbrief vom 15.12.1942 diesem seine aufrichtige Bewunderung erweist - „*Ich hoffe, dass Ihnen bald die Anerkennung zuteil werde, die Sie längst verdienen, und dass man Sie zu ihrer eigentlichen Aufgabe, die Menschheit mit Ihrer Kunst zu erfreuen, endlich freilassen möge*“ (Rose. 2010, S.85. Zit. in: Andersen. 1972, S.153) -, ändert das nichts daran, dass Zink der unglückliche Verlierer und Schultze der glückliche Gewinner ist. Umso verwunderlicher ist es darum, dass Schultze – der sich im Gegensatz zu Zink dem Dritten Reich annähert, bereits 1940 Mitglied der NSDAP ist und zu einem Dokumentarfilm über den Sieg über Polen die Musik schreibt (Rose. 2010, S.93) - sich auch später noch herablassend über Zink äußert. Zinks Version sei „*rührend. Ohne jede Chance zu einem Erfolg. (...) Nun, den Pfiff hatte er überhaupt nicht raus!*“ (Rose. 2010, S.84. Zit. in: Hindemith / Milewski. 2001, CD1.). Während Zink Schultze seinen Erfolg durchaus zugesteht, ohne aber eben dessen herablassende Art zu verstehen: „*Schultze ist ja auf mich, soweit er mich überhaupt ernst zu nehmen glaubt, nicht sonderlich gut zu sprechen. (...) Ich habe damals die Vorzüge der schultzeschen Vertonung ohne weiteres eingesehen, die das Eindringen in die breitesten Volksschichten ermöglichte und sie zu jener großen Popularität emporhob*“ (Rose. 2010, S.83. Zit. in: Hindemith / Milewski. 2001, CD1).

⁶⁸⁴Rose. 2010, S.110.

⁶⁸⁵Ebda. Zit. in: Johann Holzem: *Der lange Weg zum Ruhm. Lili Marleen und Belgrad 1941*. Meckenheim 1997, S.56. Holzem zitiert darin Leutnant Reintgen, der das Verbot erlässt.

⁶⁸⁶Rose. 2010, S.111. Zit. in: Heinz Rudolf Fritsche in: *Heimat deine Sterne. Lili Marleen und der Soldatensender Belgrad*. Hrsg.: Fridhardt Pascher. Hörbuch (Vol. 4). Bad Urach 2003.

Überrascht von der ungewöhnlich großen Resonanz, entwickelt „Radio Belgrad“ das neue Sendeformat *Wir grüssen unsere Hörer* – in Anlehnung an das von Reichspropagandaminister Joseph Goebbels eingerichtete und unter strenger Kontrolle auf den Reichssendern ausgestrahlte *Wunschkonzert*. Darin verliest ein fiktiver Wachtposten –eine Anspielung auf *Lili Marleen* – Briefe der daheim gebliebenen Angehörigen an die Soldaten und erfüllt Musikwünsche der Hörer. Am Ende der Sendung, um 21:57 Uhr, kurz vor den 22:00 Uhr Nachrichten wird zum Abschluss „für euch alle, zu Hause oder an der Front“ traditionell *Lili Marleen* gespielt.⁶⁸⁷

„So machte Radio Belgrad >Lili Marleen< zu seiner Erkennungsmelodie und wurde zu einer virtuellen Brücke zwischen Front und Heimat, zwischen der männlichen Welt der Soldaten und der mehrheitlich zurückgelassenen weiblichen Welt, zwischen dem Wachtposten und dem Mädchen. Die neue Ausrichtung sorgte dafür, dass der Sender Millionen Hörer gewann, die Nachrichten von ihren Lieben hören wollten, und so nicht nur die Verbreitung von >Lili Marleen< verstärkte, sondern auch die wichtige Rolle, die dieses Lied von Liebe und Tod im kollektiven Unbewussten einnahm.“⁶⁸⁸

Eben dieser historische Hintergrund ist es, der Fassbinder so fasziniert, und vor dem er seinen Film *Lili Marleen* spielen lässt. Dem entspricht auch Rabens Bemerkung in Raf Butstraens Beitrag zur Publikation *Moving Music*:

„Well, >Lili Marleen< is hardly a classical war film. It is about the role a song plays in the war. Fassbinder seemed to be obsessed by it when he shot the film.“⁶⁸⁹

Die wichtige Rolle, die Fassbinder dem Lied *Lili Marleen* im Film zuteil werden lässt, ist auch in Rabens geradezu monumental wirkenden Arrangement und die damit verbundene inhaltliche Bedeutung für den Film zu spüren:

Peer Raben: *„Eine singende Frau im Krieg. Die erste Überlegung zu der ganzen Geschichte ging natürlich von dem Lied aus; das ist ja die Hauptperson im Film. (...) Vielmehr dachte ich daran, das Lied im Pomp seiner Zeit herauszustellen und auch wirklich mit einer gewissen musikalischen Brutalität an die Rampe zu schleudern. – deshalb also die großorchestralen Begleitungen, in denen auch der von den Nazis als zweckdienlich missbrauchten Musik – vor allem Wagner und Bruckner – eine zentrale Bedeutung zukommt.“⁶⁹⁰*

Die Einfachheit, „auf die der Komponist Norbert Schultze doch immer wieder pocht“⁶⁹¹, bricht Raben, indem er sich einer großen Orchesterbesetzung

⁶⁸⁷Rose. 2010.,S.111.

⁶⁸⁸Rose. 2010, S.111f.

⁶⁸⁹Butstraen. 2003, S.70.

⁶⁹⁰Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁶⁹¹Ebda.

bedient, die sich vor allem durch einen satten Blechbläserklang auszeichnet. Raffiniert ist die Erweiterung des Orchesterapparats durch solistisch eingesetztes Klavier und Akkordeon sowie das markante Glockenspiel, das dem pompösen Klangbild ein gewisses surreales Moment entgegensetzt und damit mit einer Art scheinheilig klingenden „*emotionalen Edellackierung*“⁶⁹² überzieht. Rabens Arrangement von *Lili Marleen* beinhaltet eine kurze Einleitung, die in ihrem symphonischen Charakter durchaus Assoziationen zu Opernouverturen weckt. Hanna Schygulla singt im Verlauf des Films alle fünf Originalstrophen, die jeweils durch unterschiedlich instrumentierte Zwischenspiele miteinander verbunden sind. *Lili Marleen* mündet in eine ausgedehnte Coda, die reprisenartig den vollen Blechbläserklang aus der Ouvertüre aufgreift. Die Orchestrierung, der Taktaufteilung entsprechend, sieht wie folgt aus:

Ouverture:

Takte 1- 3 (Schlag 2): Blechbläser, Pauken und Schlagwerk.

Takte 3 (Schlag 3) - 6: Einsatz Akkordeon solo; ab Takt 5 (Schlag 2) mit sparsamen Accompagnato aus solistisch geführter Posaune; ab Takt 6 mit Streichern.

Takt 7: Streicher und Glockenspiel.

1. *Strophe:*

Takte 8 – 19: Gesang, Akkordeon, arpeggierte Harfenakkorde, Kontrabass.

Zwischenspiel:

Takte 20 – 24: Akkordeon, Kontrabass, Glockenspiel; ab Takt 23 (Schlag 3u) mit Blechbläsern.

2. *Strophe:*

Takte 25-36: Gesang, Akkordeon, Klaviereinwürfe; ab Takt 29 mit solistisch geführter Flöte; ab Takt 33 mit Holzbläserbegleitung, dominiert von der Oboe; ab Takt 36 solistisch geführte Trompete, die das Zwischenspiel eröffnet.

Zwischenspiel:

Takte 37 – 38: Trompete, Streicher; ab Takt 38 (Schlag 1ue) Holz- und Blechbläser.

3. *Strophe:*

Takte 39 – 50: Gesang, Akkordeon, Klaviereinwürfe, alternierend Einwüfe hohe und tiefe Holzbläser; ab Takt 42 (Schlag 3) solistisch geführte Trompete; ab Takt 43 Holz- und Blechbläser, Streicher.

Zwischenspiel:

Takte 51 – 52: Holzbläser dominiert vom Fagott, Glockenspiel.

⁶⁹²Ebda.

4. Strophe:

Takte 53 – 64: Gesang, Akkordeon, Holzbläser, Streicher; ab Takt 57 Pauken und große Trommel; ab Takt 61 Streicher; ab Takt 63 Akkordeon und Glockenspiel.

Zwischenspiel:

Takte 65 – 68: Blechbläser, Pauken und Schlagwerk, Streicher.

5. Strophe:

Takte 69 – 80: Gesang, Akkordeon, Klaviereinwürfe, arpeggierte Harfenakkorde, Kontrabass; ab Takt 73 hohe Holzbläser; ab Takt 79 Oboe solo und Streicher.

Coda:

Take 81 – 83: Akkordeon, tiefes Streichertremolo.

Takte 84 – 85: Blechbläser; Takt 85 (Schlag 1 und Schlag 3) Akzente.

Takt 86-87: Orchester-tutti mit Wirbel in Pauken und Schlagwerk, das in Takt 87 auf Schlag 1 abreißt.

Im Zuge des Arrangements nimmt Raben auch eine Reharmonisierung der Akkordprogression vor. Während Schultzes Originalfassung auf *Tonika*, *Subdominante* und *Dominante* basiert,

Lili Marleen Leipzig / Schultze

Handwritten musical score for "Lili Marleen" by Leipzig / Schultze. The score shows a melody line and four staves of accompaniment. The melody is in 4/4 time and starts with a treble clef. The accompaniment is in bass clef. Chord symbols are written above the accompaniment staves: F, C, Bb, C7, F, C7, F. The score is numbered 10 in the bottom left corner.

NB 10: *Lili Marleen*. Melodie mit Akkordsymbolen.

I F I C I C I C7 F I
I Bb I F I C I F I
I C7 I F I C7 I F I

erweitert Raben das Akkordschema von *Lili Marleen* um zwei *II-V* – Verbindungen, um eine *Mollparallele* der Tonika und um – stimmführungsbedingte – Alterierungen der Akkordsequenzen in den Takten 10 und 11, in Takt 11 betrifft dies die zweite *II-V* – Verbindung. Die reharmonisierte Akkordfolge sieht demnach wie folgt aus:

| F | Bb C | C Gm | C7 Dm |
 | Bb | F | C | F |
 | C7 | F F+ F6 | Gm G+ C7 | F |⁶⁹³

Die eigenwillige Bearbeitung von *Lili Marleen* ist nicht nur musikdramaturgisch, sondern auch in ihrer Klanglichkeit die Grundlage für das gesamte musikalische Material im Film. Exemplarisch dafür ist die bisher unveröffentlichte *Willie – Suite* in der Einspielung des Kurt-Graunke-Orchesters auf der 1993 erschienenen 3 CD-Box *Fassbinder / Peer Raben* von Alhambra AG. Die knapp 15`30` dauernde Suite lässt sich in 19 kurze Abschnitte unterteilen, die ein weites Spektrum Rabens musikalischer Sprache in *Lili Marleen* zeigen. Raben äussert sich diesbezüglich:

*„Meistens herrschen zwar Melodien vor, die nach einer normalen, eindeutigen Harmonik verlangen würden, doch ist ihre Begleitung mehr als nur getrübt. Melodien schienen mir hier deshalb wichtig, weil die emotionale Komponente der Geschichte im Film nicht wirklich ausgespielt wird. (...) Das Lied (Anm.: Lili Marleen) ist original belassen, aber ich habe es jedes Mal harmonisch völlig anders beleuchtet. (...) Auf jeden Fall hat es eher etwas mit einer Reger`schen Kompositionstechnik zu tun, wo jedem einzelnen Melodieton eine andere Harmonie zugeordnet ist bzw. keine zwei Töne über derselben Harmonie liegen.“*⁶⁹⁴

Die Unterteilung der *Willie – Suite* in 19 Abschnitte sieht demnach wie folgt aus:

- 1) Eröffnet wird die Suite von einer Fanfare, die in ihrem Charakter bereits den Duktus der späteren Eingangsfanfare in *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (1981) vorwegnimmt und in ihrer Funktion als Ouvertüre fungiert:

⁶⁹³Thomas Karban merkt im Gespräch mit Peer Raben an, dass Norbert Schultze mit Rabens Bearbeitung von *Lili Marleen* – sowohl mit der Reharmonisation, als auch der Orchestrierung – nicht glücklich gewesen sei. So Raben: „Er (Anm.: Norbert Schultze) *hat sich vornehm zurückgehalten und meinte, ein Arrangement seines Sohnes* (Anm.: Kristian Schultze, der ebenfalls Filmkomponist ist) *hätte ihm mehr zugesagt.*“ (Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.).

⁶⁹⁴Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993.

G Andante maestoso, ♩=96

Flöte 1/2

Oboe 1/2

Bb-Kl. 1/2

Fagott 1/2

F-Horn 1/2

Bb-Trp. 1/2

Pos. 1/2

Pk.

Schlg.

G Andante maestoso, ♩=96

Hrf.

Kl.

G Andante maestoso, ♩=96

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc.

Kb.

83 84 85 86

Becken

f

1.

2.

Flöte 1/2

Oboe 1/2

Bb-Kl. 1/2

Fagott 1/2

F-Horn 1/2

Bb-Trp. 1/2

Pos. 1/2

Pk.

Schlg.

Hrf.

Kl.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Kb.

87 88 89 90

NB 11: *Die Sehnsucht der Veronika Voss*, Takte 83 - 89 (PDF – Datei auf der CD – Rom Hommage à Peer Raben).

- 2) Im zweiten Abschnitt steht das Klavier im Mittelpunkt. Im konzertierenden Gestus des Klaviers und im Zusammenspiel mit dem Orchester, weckt der Abschnitt Assoziationen an das klassisch-romantische Solokonzert.

NB 12: *Lili Marleen*, Takte 13 – 22 (Autograph von Peer Raben).

Die Takte 13 – 22 basieren in der rechten Hand melodisch auf einer in den Takten 13 und 14 rhythmisch abgewandelten Variante des *Lili Marleen* – Motivs (NB 13), das sich aus einer *absteigenden kleinen Sekunde*, einer *absteigenden Quinte* und einer *aufsteigenden kleinen Terz* zusammensetzt:

♩ es' + es'', ♮ d' + d'', ♮ g + g', ♮ b + b'

Der Charakter eines konzertierenden Klaviers entsteht vor allem durch die in Oktaven geführte Melodie der rechten Hand in Verbindung mit der akkordisch aufgelösten ♯ - Begleitung in der linken Hand.

- 3) Nach einer kurzen Holzbläserüberleitung erklingt ein längerer, in Strauß Manier komponierter Walzer, dominiert von eingängigen Melodien in den Holzbläsern und Streichern.
- 4) Völlig unerwartet schließt eine Passage an, die frappierend an die ersten Takte der *Bolwieser* – Suite erinnert. Dies liegt vor allem an den zentralen Klangfarben Cembalo und den im pizzicato gespielten Streichern. Erst in einer marschartigen Begleitung wird der Bezug zum pompösen Klang und damit zu *Lili Marleen* deutlich.
- 5) Aus dem vierten Abschnitt löst sich eine melancholische Oboenkantilene, die zart von Orchester und Klavier begleitet wird und in einer von Holz- und Blechbläsern geprägten Codetta endet.
- 6) In Abschnitt 6 erklingen erstmalig in der Suite atmosphärische, bitonal eingefärbte Klangflächen, mit vereinzelt gesetzten, harten Akzenten im Blech, die in einem wuchtigen Blechbläser-Cluster münden.
- 7) Anschließend greift Raben die vorherige bitonale Klangfläche auf, aus der einzelne Melodiefetzen – von Klarinette und Akkordeon gespielt – herausragen und zu einer klanglichen Eintrübung führen.
- 8) Nach einer kurzen Generalpause wird mit einem gewichtigen Bläsereinsatz das Klavierkonzert aus Abschnitt 2 fortgeführt.
- 9) Abgelöst wird das Klavierkonzert von einer kurzen symphonischen Streicherpassage. Ein lang gehaltener Ton in der Solotrompete bildet den Übergang zu Abschnitt 10.
- 10) Abschnitt 10 knüpft erneut an das Klavierkonzert an, diesmal grundiert von tiefen Bläsern.
- 11) Die symphonische Streicherpassage (Abschnitt 9) breitet sich ausgiebig in Abschnitt 11 aus und ist zusätzlich mit bitonalen Elementen kombiniert. Mit spitzen Trompetenakzenten wird ein Bezug zu Abschnitt 6 hergestellt.
- 12) Abschnitt 12 ist eine kurze Interpolation des Klavierkonzerts, bevor erneut die symphonisch ausladende Streicherpassage fortgeführt wird.

- 13) Mit Abschnitt 13 setzt ein bisher völlig neues Element ein: Über einem leisen Vibraphontremolo und einer gleichmäßig in ♩ geschlagenen Basstrommel erklingt eine von einem Solosopran gesungene - an Ennio Morricone erinnernde – Kantilene.
- 14) Ein Chor übernimmt die zuvor etablierte Kantilene, die im ganzen Orchester verarbeitet wird.
- 15) Mit einer überhängenden Solooboe, gefolgt von einer aus kurzen Motiven bestehenden Überleitung – abwechselnd in Holzbläsern, Klavier und Streichern - beginnt eine ausgedehnte und aufgewühlte Passage, die auf einem, gleichmäßig im pizzicato gespielten ♩ beruhenden Ostinato basiert. Immer wieder erklingen einzelne an Melodien erinnernde Fragmente bzw. polytonale Zellen, die von symphonisch groß orchestrale kurzen Einwüfen abgelöst werden. Abschnitt 15 ist der am dichtesten und komplexesten gearbeitete Teil innerhalb der Suite. Ständig gibt es Reminiszenzen an Elemente aus den vorherigen Abschnitten. In Abschnitt 15 rekapituliert Raben das zuvor komponierte motivische Material - ohne thematische Bezüge herzustellen - in komprimierter Form und liefert damit eine Art retardierendes Moment.
- 16) Während Abschnitt 15 das motivische Material - ohne thematischen Bezug – präsentiert, reicht Raben in Abschnitt 16 die melodisch-thematischen Fragmente in ihren zentralen Klangfarben Flöte, Oboe, Trompete, Akkordeon und Klavier nach.
- 17) Nach einer kurzen bitonalen Streicherpassage – eine Reminiszenz an die bitonale Streicherpassage in Abschnitt 11 – komponiert Raben eine heimelige und geradezu naiv wirkende Flötenmelodie, die – begleitet von arpeggierten Harfenakkorden, Holzbläsern und Streichern – charakteristisch für seinen Personalstil ist.
- 18) Nach einer zweiten Generalpause und einem letzten symphonisch bitonalen Streicherabschnitt,
- 19) endet die Suite mit *Willie's Walzer* in einer ausgedehnten Apotheose, die Elemente aus dem Klavierkonzert und dem Kitsch aus Abschnitt 17 vereint und schlussendlich ein weiches und versöhnliches Ende findet.

Abgesehen von der Präsentation des harmonischen und melodischen Materials aus *Lili Marleen* ist die *Willie* – Suite auch ein beeindruckendes Zeugnis der enormen handwerklichen Fähigkeiten, über die Raben mittlerweile verfügt und die er sich im Lauf der Jahre autodidaktisch erarbeitet hat. In der Musik zu *Lili Marleen* - explizit in der *Willie* – Suite - verarbeitet er viele in den vorherigen Filmmusiken gemachte Erfahrungen zu einer reifen Komposition. Besonders

auffällig ist dabei das breite Spektrum an musikalischen Stilen, die Raben mittlerweile zur Verfügung stehen:

So sind die ersten 4 Takte der Suite, die das von Hörnern und Posaunen im *maestoso* gespielte *Lili Marleen* – Motiv⁶⁹⁵ einleiten (Notenkatalog: PA 21, S. 294) - es leitet sich aus den verschiedenen Bearbeitungen von *Lili Marleen* im Vorfeld der eigentlichen Kompositionsarbeit ab⁶⁹⁶ -, in ihrem pompösen, stark an Hollywood erinnernden Monumentalklang⁶⁹⁷, ganz ungewohnt für Rabens Musik. Diese kurze Passage darf in seiner symphonischen Orchestration durchaus als Hommage an seine großen Vorbilder Max Steiner und Franz Waxman betrachtet werden. Erst das in Takt 13 einsetzende und in Takt 22 endende virtuose Klavier (Notenkatalog: PA 21, S. 294), das Assoziationen an den konzertierenden Klavierpart im klassisch-romantischen Klavierkonzert evoziert (Abschnitt 2 der Suite), entspricht in der melancholisch eingefärbten Melodik dem Rabenschen Klang aus früheren Filmmusiken⁶⁹⁸. Es wird hier jedoch weitaus virtuoser behandelt. Unverkennbar ist die von Raben explizit hervorgehobene Nähe zur Musik Bruckners und seiner damit verbundenen musikdramaturgischen Intention,

*„das Lied im Pomp seiner Zeit herauszustellen und auch wirklich mit einer gewissen musikalischen Brutalität an die Rampe zu schleudern. – deshalb also die großorchestralen Begleitungen, in denen auch der von den Nazis als zweckdienlich missbrauchten Musik – vor allem Wagner und Bruckner – eine zentrale Bedeutung zukommt.“*⁶⁹⁹

Hier zeigen sich Rabens Fertigkeiten im Umgang mit verschiedensten Instrumentationstechniken – was jedoch nicht so sehr für die Einflüsse der leitmotivischen Verarbeitung im Orchesterklang bei Wagner gilt, sondern vielmehr für die Adaption der symphonischen Elemente bei Bruckner.

⁶⁹⁵Im Autograph schreibt Raben mit Bleistift *Lili Marleen* – Motiv.

⁶⁹⁶Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁶⁹⁷Diesbezüglich entspricht der Hollywoodanstrich in Rabens Musik Fassbinders Traum, mit *Lili Marleen* eine Art europäischen Hollywoodfilm zu drehen. Auch wenn Fassbinder wusste, dass ihm die naive Erzählweise des Hollywoodkinos nie gelingen würde. Bereits 1971 in einem Interview mit Christian Braad Thomsen stellt Fassbinder fest: „*An European director is not as naive as a Hollywood director (...) I would not be able to tell a film like >Marnie< simply, the way Hitchcock does it, because I haven't got the courage of his naivety...maybe one day I'll have that courage myself.*” In: Rainer Werner Fassbinder. Edited by Lawrence Kardish in collaboration with Juliane Lorenz. The Museum of Modern Art, New York 1997, p. 31. Zit. in: Thomas Elsaesser: *A Cinema of Vicious Circles*. In: Tony Rayns, ed., *Fassbinder*, British Film Institute London 1976, p. 31.

⁶⁹⁸Der besonders große Stellenwert, den das Klavier in Rabens Musiken einnimmt, geht auf die langjährige Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Pianisten Jay Gottlieb zurück. Der renommierte Pianist besuchte u.a. die Juilliard School und die Harvard University und studierte bei Nadia Boulanger, Olivier Messiaen und Aloys Kontarsky. Gottlieb war Rabens bevorzugter Pianist und spielte auf vielen seiner Filmmusik- und Theatermusikaufnahmen.

⁶⁹⁹Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

Der $\text{\textcircled{8}}$ - Takt der Overture (Abschnitt 1) „weist in die Richtung des Großen und des Erhabenen.“⁷⁰⁰ In Takt 4, auf der vierten $\text{\textcircled{4}}$, setzt mit einer $\text{\textcircled{4}}$ in den Hörnern und Posaunen das *Lili Marleen* – Motiv ein, das die zentrale Zelle des achttaktigen *Lili Marleen* – Themas ist und in Variationen die Grundlage für die ganze Filmmusik bildet (Notenkatalog: PA 21, S. 294). Indem Raben das Thema zuerst in den Hörnern und Posaunen vorstellt, knüpft er an die Liedbearbeitung von *Lili Marleen* und die damit verbundene inhaltliche Aussage vom „Pomp seiner Zeit“⁷⁰¹ an.

Aus der groß angelegten und wuchtigen Instrumentierung resultiert demnach auch die Anlehnung an die spätromantische Symphonie und ihrem pathetischen Gestus, wie er in den Symphonien Bruckners und seiner Vorliebe für Blechinstrumente zu finden ist.

„Die besondere Würde der Symphonie, ihre Fähigkeit zum Ausdruck des Großen, Feierlichen und Erhabenen, war für Bruckner offenkundig gerade an die Gruppe der Blechblasinstrumente geknüpft, weshalb diese es war, die er stetig vergrößerte und erweiterte.“⁷⁰²

So spielen die Blechbläser nicht nur bei Bruckner eine zentrale Rolle,⁷⁰³, sondern auch in Rabens Bearbeitung von *Lili Marleen*. Bruckners Technik, die Themen aus den Blechbläsern heraus zu entwickeln und die Blechbläser dadurch von Holzbläsern und Streichern abzukoppeln, entspricht dem in ostentativen Oktaven geführten *Lilli Marleen* – Motiv und der thematischen Ausarbeitung desselbigen.

Das achttaktige Thema teilt sich in zweimal vier Takte auf, die jeweils vom *Lili Marleen* – Motiv eröffnet werden. Der erste Viertakter hat durch die Stufenprogression *Tonika – Dominante* einen eröffnenden Charakter, während der zweite Viertakter in der Bewegung *Dominante – Tonika* abschließenden Charakter hat. Die harmonische Fortschreitung sieht wie folgt aus:

| Bb | Bb | Bb | F7 |
| F7 | F7 | F7 | Bb |

Diese harmonische Fortschreitung ist eine Reminiszenz an das harmonisch banale Akkordschema in *Lili Marleen*.

Ein weiteres Merkmal, das auf die Beschäftigung mit der Symphonik Anton Bruckners verweist, ist das blockhafte Aneinandersetzen von Instrumentengruppen:

⁷⁰⁰Egon Voss: *Die Brucknersche Symphonie. Allgemeine Charakteristika*. In: *Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Hrsg.: Renate Ulm, im Auftrag des Bayerischen Rundfunks. München 1998, S.32.

⁷⁰¹Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁷⁰²Voss. 1998, S.33.

⁷⁰³Bruckner emanzipierte die Blechbläser von ihrer Tutti- und Füll-Funktion und machte sie zu tragenden, bestimmenden, häufig dominierenden Instrumenten (Ebda.).

„Bruckner praktiziert ein klar ausgeprägtes Gegen- und Nebeneinander der Klang- oder Orchestergruppen. Berühmt sind jene Stellen, an denen die Instrumente blockhaft, nämlich radikal von Taktgruppe zu Taktgruppe wechseln, zum Beispiel in der Folge 4 Takte Streicher – 8 Takte Holzbläser – 4 Takte Streicher – 10 Takte Holzbläser und Horn (2. Satz der >Nullten< – (Anm.: Bruckner distanzierte sich später von dieser Symphonie und betrachtete sie eher als einen ersten Versuch, eine Symphonie zu komponieren) oder 4 Takte tiefe Streicher – 2 Takte hohe Holzbläser (...). Dieser registerartige Wechsel der Klangfarben ist oft von der Orgel und Bruckners Metier, dem des Organisten, hergeleitet worden, was gewiss nicht abwegig ist.“⁷⁰⁴

Bruckners Art des Komponierens und Instrumentierens hat collagenhafte Züge, die in Rabens *Willie* – Suite deutlich zu hören sind. Zwar reiht Raben auch in der Suite zu *Bolwieser* thematische Elemente aneinander, ohne sie groß miteinander zu verbinden, jedoch wird dieses Reihungsverfahren noch nicht als stilistisches Mittel eingesetzt. In der *Willie* – Suite ist die bewusste Adaption des Brucknerschen Aneinandermontierens jedoch unverkennbar als stilistisches Zitat eingesetzt. Dabei reduziert Raben Bruckners Montageverfahren nicht nur auf die Instrumentierung, indem er – analog zu Bruckner – verschiedene Instrumentengruppen aneinanderreicht, sondern überträgt es auch auf die Gesamtanlage der Suite: Die einzelnen Abschnitte werden blockhaft aneinandergereiht. Außerdem geht er noch einen Schritt weiter, indem er die Blocktechnik - bis auf wenige Ausnahmen: z.B. der lang gehaltene Trompetenton als Überleitung von Abschnitt 9 auf Abschnitt 10 - auf die Aneinanderreihung musikalischer Gattungen überträgt: So folgt z.B. auf die *Ouverture* (Abschnitt 1) nahtlos eine Art *Klavierkonzert* (Abschnitt 2, Takte 13ff). Führt man sich die Adaption der Brucknerschen Blocktechnik in der *Willie* – Suite noch mal vor Augen, lässt sich feststellen, dass Raben sie auf drei musikalische Ebenen überträgt:

- a) Instrumentengruppen
- b) Formale Abschnitte
- c) Musikalische Gattungen

Während die stilistische Nähe zu Bruckner evident ist, bleibt Rabens Aussage, er habe sich neben Bruckner auch an Wagner orientiert⁷⁰⁵ und bisweilen auch Kompositionstechniken von Reger⁷⁰⁶ übernommen, nur schwer nachvollziehbar. Ein kurzer Abriss der Wagnerschen Instrumentationskunst soll dies verdeutlichen.

⁷⁰⁴Voss. 1998, S.35.

⁷⁰⁵Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁷⁰⁶„Auf jeden Fall hat es eher etwas mit einer Reger'schen Kompositionstechnik zu tun, wo jedem einzelnen Melodieton eine andere Harmonie zugeordnet ist bzw. keine zwei Töne über derselben Harmonie liegen.“ (Anm.: Raben über die Bearbeitung von *Lili Marleen*. Ebda.)

Exkurs: Wagners Instrumentationstechnik⁷⁰⁷

„Theodor W. Adorno, der nicht im Verdacht unreflektierter Wagner-Anhängerschaft steht, meinte gar, dass >die koloristische Dimension recht eigentlich von ihm (Anm.: Richard Wagner) entdeckt worden (ist). Instrumentationskunst im prägnanten Sinne, als produktiven Anteil der Farbe am musikalischen Geschehnis in der Art, dass jene Farbe selbst zur Aktion wurde, hat es vor ihm nicht gegeben.<⁷⁰⁸

Spätestens mit dieser Äußerung Adornos – trotz allen Vorbehalts gegenüber Wagner und den Annägern der *Neudeutschen Schule*⁷⁰⁹ - ist klar, dass Wagners musikalische Leistung und der damit verbundene Stellenwert in der Musikgeschichte ausser Frage steht. Mit Wagners Opern und insbesondere seiner Instrumentationskunst in denselbigen, hat er Maßstäbe gesetzt und wichtige Impulse für die weitere Entwicklung der Oper und der Instrumentationskunst geliefert. In folgendem werden einige von Lars E. Laubhold beschriebene, wichtige instrumentationstechnische Erneuerungen vorgestellt⁷¹⁰:

- a) „*Abweichung vom Normalen*“⁷¹¹: Um neue instrumentale Klänge zu finden, müssen die bis dahin den Instrumentengruppen zugeteilten Funktionen aufgebrochen werden.
- b) Instrumente werden auch in Extremlagen geführt. Das gilt vor allem für die Streicher, die bis dato im Wesentlichen für die Grundierung des Orchesterklanges sorgten, zu dem dann Holz- und Blechbläser hinzukamen.⁷¹²
- c) Die Verwendung neuer Spieltechniken, um farbenreiche Klänge zu erzeugen.⁷¹³

⁷⁰⁷Die Erläuterungen erfolgen anhand des Artikels von Lars E. Laubhold zur Instrumentation in Wagners Die Meistersinger von Nürnberg. Lars E. Laubhold: *Meister der hässlichen Kunst. Zur Instrumentation von Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“*. In: Musik & Ästhetik, Heft 36. Hrsg.: Ludwig Holtmeier, Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf. Stuttgart 2005, S. 61ff.

⁷⁰⁸Laubhold. 2005, S.61. Zit. in: Theodor W. Adorno: *Versuch über Wagner* (1938 / 1952). In: Ders.: *Die musikalischen Monographien* (= Gesammelte Schriften, Bd.13). Frankfurt / Main 1986, S.68.

⁷⁰⁹Unter dem Terminus *Neudeutsche Schule* versteht man eine musikalische Strömung des 19. Jahrhunderts, die vorrangig ein Programm in der Musik verfolgt. Ausgangspunkt sind die symphonischen Dichtungen von Franz Liszt und in der Folge die Werke von Hector Berlioz, Richard Wagner und Hugo Wolf. Im Gegensatz dazu steht der Komponisten- und Musikerkreis um Johannes Brahms, dem Violinvirtuosen Joseph Joachim und dem Musiktheoretiker, -kritiker und –wissenschaftler Eduard Hanslick.

⁷¹⁰Laubhold. 2005, S.66ff.

⁷¹¹Laubhold. 2005, S.66.

⁷¹²Ebda.

⁷¹³„Die vorkommende Anwendung der Dämpfung der Trompeten hat den Zweck, bei starkem Anblasen, den komischen Klang starker Kindertrompeten hervorzubringen.“ Ebda. Zit. in: *Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg*. Hrsg.: Egon Voss, Ernst Eulenburg Ltd.. London u.a. 2000, S.XIV.

- d) Die Bildung von Mischklängen, „*vor deren Hintergrund prinzipiell jeder ungemischte Klang als ein besonderer wahrgenommen werden kann.*“⁷¹⁴
- e) Das Zulassen von weichen und fließenden Klangübergängen im Gegensatz zur blockhaften Gegenüberstellung von Klängen, wie es z.B. in den Symphonien Anton Bruckners der Fall ist.⁷¹⁵
- f) Die Erweiterung des Orchesters: Wagners Absicht, den Orchesterklang mit Mischklängen zu bereichern und der
- „*wiederholt geäußerte Wunsch nach einer schier unendlichen Palette von Klangfarben, die er zur angemessenen Darstellung seiner Musik für nötig erachtete (...).*“⁷¹⁶
- g) Bisweilen – inhaltlich bedingt - absichtlich falsche Stimmführung.⁷¹⁷
- h) Die Verwendung einer instrumentalen *Netztechnik*⁷¹⁸: Die Motivik bzw. Leitmotivik bleibt nicht einem Instrument überlassen, sondern bleibt in Bewegung, indem sie ständig von wechselnden Instrumenten übernommen wird und durch den ganzen Orchesterapparat wandert. Dadurch erreicht Wagner ein nicht abreisendes Klangkontinuum.

Gleicht man nun die zuvor in den Punkten a) – h) beschriebenen spezifischen Orchesterungsmerkmale Wagners mit der Rabenschen Orchesterung in der

⁷¹⁴Laubhold. 2005, S.67.

⁷¹⁵Wagner bediente sich dazu des bereits von Berlioz verwendeten Prinzips der *Reste*: Einzelne Töne eines Klanges werden in den nächsten übergebunden Vgl dazu: Adorno. 1938 / 1952. Anm. 2, S.72. So äußerte sich Wagner zu dieser Technik: „*Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Überganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewerbe besteht aus solchen Übergängen: das Schrofne und Jähe ist mir zuwider geworden; es ist oft unumgänglich und nötig, aber auch dann darf es nicht eintreten, ohne dass die Stimmung auf den plötzlichen Übergang so bestimmt vorbereitet war, dass sie diesen von selbst forderte.*“ Vgl. dazu: Richard Wagner: *Brief an Mathilde Wesendonk vom 29. Oktober 1859*. Zit. in: Egon Voss: *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*. Regensburg 1970. (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 24). Anm. 3, S.39.

⁷¹⁶Laubhold. 2005, S.68. Um möglichst unterschiedliche Mischklänge in immer wechselnden Klangfarben zu erreichen, ohne dabei Löcher innerhalb der Register der einzelnen Instrumentengruppen in Kauf zu nehmen, setzt Wagner oft Spezialinstrumente, wie z.B. die Wagnertuben, um den Bereich zwischen Basstuba und Hörnern auszufüllen.

⁷¹⁷Laubhold. 2005, S.76. Zit. in: Helga de la Motte-Haber: *Das Erhabene und das Charakteristische*. In: *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*, Bd. I: *Musikästhetik*. Hrsg.: Helga de la Motte-Haber. Laaber 2004, S.255f.

⁷¹⁸Den Begriff *Netztechnik* verwendet Diether de la Motte in seiner Publikation *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*. Kassel 1994. Dazu schreibt er auf S. 306: „*Richard Wagner, >Die Meistersinger von Nürnberg<, zweiter Akt, dritte Szene. (...) >Was duftet doch der Flieder<. (...) Die Stimmenzahl reduziert sich in einer sehr merkwürdigen Weise. Ständig gehen mehrere Stimmen einen oder mehrere Schritte gemeinsam, trennen sich, um sich mit anderen Stimmen kurzzeitig zum Unisono zu verbinden. (...) Überlagert wird Wagners >Netztechnik< noch durch Verschleierung des Stimmverlaufs.*“

Willie – Suite ab, so lässt sich schnell feststellen, dass es so gut wie keine Gemeinsamkeiten gibt:

- a) trifft nicht zu.
- b) trifft nicht zu.
- c) trifft nicht zu.
- d) trifft nicht zu.
- e) trifft eingeschränkt zu.
- f) trifft nicht zu.
- g) trifft eingeschränkt zu.
- h) trifft nicht zu.

Zu e):

Weiche Übergänge gibt es auch in der *Willie* – Suite. So fungiert in Abschnitt 9 der lang gehaltene Ton in der Solotrompete als Übergang zu Abschnitt 10. Darin wird musikalisch an das Klavierkonzert aus Abschnitt 9 angeknüpft.

Zu g): Falsche Stimmführung ist ein generelles Merkmal von Rabens Musik. Im Gegensatz zu Wagner⁷¹⁹, ist sie jedoch bei Raben keine Absicht. Sie resultiert einzig und allein aus den mangelnden handwerklichen Kenntnissen und ist durchgängig in seiner Musik zu finden. Der Vorteil: Dieses Manko ist prägend für seinen Personalstil.

Wenn Raben daher von Wagnerschen Einflüssen in seiner Musik zu *Lili Marleen* spricht, so sind diese – wenn überhaupt – nur im Monumentalklang der Blechbläser, aber keinesfalls in der Motivik und der Harmonik vorhanden: Auch das allgegenwertige *Lili Marleen*- Motiv kann die Kriterien eines Wagnerschen Leitmotivs nicht erfüllen:

- a) Das *Lili Marleen* – Motiv erklingt zwar oft variiert, ist jedoch für die Gesamtanlage der Musik - als einziges Motiv - nicht substantziell genug, um die Funktion eines Leitmotivs zu erfüllen.
- b) Das *Lili Marleen* – Motiv wirkt sich nicht auf die musikalische Satzstruktur aus, da es keine neuen Motive generiert und damit in keinem komplexen Motivgeflecht steht.

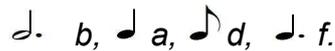
Dass dem *Lili Marleen* – Motiv dennoch eine zentrale Rolle zuteil wird, zeigen die vielen Variationen, mit denen das Motiv - in erster Linie - neue musikalische Abschnitte einleitet. Das Ursprungsmotiv, wie es in Abschnitt 1 der *Willie* – Suite in Takt 4 erklingt, sieht wie folgt aus:

⁷¹⁹Beim Einsatz absichtlich falscher Stimmführung zur Darstellung negativ konnotierter Inhalte kann Wagner auf eine längere Tradition innerhalb der deutschen Oper zurückgreifen. Die Wolfsschluchtszene aus Carl Maria von Webers *Freischütz* hatte mit ihrer Ästhetisierung des Hässlichen schon ein halbes Jahrhundert früher das Publikum polarisiert. Laubhold. 2005, S. 76. Zit. in: De la Motte-Haber. 2004, S.225f.



NB 13: *Lili Marleen* – Motiv (Ursprungsmotiv).

Demnach setzt sich das Motiv aus einer *absteigenden kleinen Sekunde*, einer *absteigenden Quinte* und einer *aufsteigenden kleinen Terz* zusammen:



Der *cue Das Lied von Lili Marleen I – Song* z.B. beginnt mit folgender Variation des Motivs:



In diesem Fall setzt sich das variierte Motiv aus einer *absteigenden kleinen Sekunde*⁷²⁰, einer *absteigenden großen Terz* und einer *aufsteigenden kleinen Terz* zusammen. Vergleicht man das Ursprungsmotiv mit der Variation, so lassen sich folgende Gemeinsamkeiten feststellen:

- a) Beide Motive sind viertönig und bestehen aus *zwei absteigenden* und *einem aufsteigendem* Intervall, in der Reihenfolge: *absteigend, absteigend, aufsteigend*.
- b) Beide Motive beginnen mit einer *absteigenden kleinen Sekunde* und schließen mit einer *aufsteigenden kleinen Terz*. Die Variation betrifft in diesem Fall ausschließlich das zweite Intervall.
- c) Bei beiden Motiven sind Anfangs- und Schlussnoten am längsten sowie die Penultima am kürzesten (bei beiden Motiven ist es eine).

Diese Beobachtung, dass zumindest eines der beiden Rahmenintervalle des Ursprungsmotivs – *absteigende kleine Sekunde, aufsteigende kleine Terz* – sowie die in c) beschriebenen Tondauern unverändert bleiben, ist auch bei allen anderen Motivvariationen evident.

Dass sich das *Lili Marleen* – Motiv erst im Verlauf des Arbeitsprozesses entwickelt hat, darauf verweist Raben auf Thomas Karbans Frage, welche Bedeutung das Lied (Anm.: *Lili Marleen*) für die weiteren Themen des Films spiele:

„Durch verschiedene Bearbeitungen des Liedes entsteht ein Zentralthema für den ganzen Film. Das ist eigentlich ein Liebesthema (der Film fängt auch damit an), doch nimmt es mit so kraftvollen Aufschwüngen und nahezu fanfarenartigen Behauptungen auch den Charakter dieser bereits erwähnten braunen Musikästhetik an. Das Problem ist natürlich: wenn eine so schwierige,

⁷²⁰Enharmonisch verwechselt.

*vielschichtige und zart gefühlte Liebe mit äußerer Gewalt konfrontiert wird, muß sie sich auch zumindest genauso stark geben, muß so tun, als hätte sie genügend Kraft, sich gegen die Disharmonie durchzusetzen. Auf diese Weise wird auch der Zusammenprall von harmonischen und disharmonischen Blöcken umso deutlicher.*⁷²¹

Wenn Raben hier von „*harmonischen und disharmonischen Blöcken*“ spricht, so bezieht sich das nicht nur auf die zum Teil heftigen Dissonanzen, wie sie beispielsweise in den Abschnitten 6 und 7 der *Willie – Suite* vorkommen, sondern auch auf die zuvor erläuterten Brucknerschen Anleihen in der Instrumentation. Während die disharmonischen Episoden wesentlich von der blockhaften Instrumentationstechnik à la Bruckner bestimmt sind, gibt es auch Partiturteile, wie z.B. *Das Lied von Lili Marleen I – Song*, die transparent orchestriert und harmonisch sind. Demnach gibt es zwei Kategorien:

- a) Disharmonische, grob geschnitzte und meist forte gespielte Blöcke, die im Klangbild häufig von Blechbläsern dominiert werden.
- b) Harmonische, mehr oder weniger transparent gestaltete Teile z.B. die Abschnitte 2, 3 sowie die Flötenmelodie in Abschnitt 17 der *Willie – Suite* oder der *cue Das Lied von Lili Marleen I – Song*.

So sieht die Instrumentation von *Das Lied von Lili Marleen I – Song* wie folgt aus:

Flöten⁷²²
Trompete / Flügelhorn
Fagott
Posaune
Akkordeon
Harfe
Gitarre
Piano
Bass
Drums
3 erste Violinen
2 zweite Violinen
2 Violen
1 Violoncello

Beim Partiturstudium stellt man ziemlich schnell fest, dass Raben in den transparenten Abschnitten vor allem auf seinen charakteristischen Personalstil zurück greift, indem er vorrangig mit einfachen, von Terzen und Sexten geprägten melodischen Modulen arbeitet: Die einfache Melodik und Harmonik, gepaart mit der Kombination aus Flöte, Trompete und Akkordeon, ergibt den „klassischen“ Rabenschen Klang.

⁷²¹Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁷²²Raben schreibt die Anzahl der Flöten zwar nicht vor, aus der Partitur geht jedoch hervor, dass es sich um zwei Flöten handelt.

6.6.3. Filmmusikanalyse

Mit einer verkürzten, ca. zwei minütigen Version der *Willie* – Suite, in der Material aus den Abschnitten 1, 2, 3, 4, 5 und 19 exponiert wird, beginnt im *black* Rabens Filmmusik zu *Lili Marleen*. Für einen kurzen Moment reisst die Musik mit der ersten Kameraeinstellung – sie zeigt Willie und Robert, wie sie miteinander im Bett turteln – ab, bevor sie sofort melodramatisch unter dem gesprochenen Text weitergeführt wird. Damit etabliert Raben bereits zu Beginn des Films seine musikalisch formale Anlage:

Ein sich durch den ganzen Film ziehendes musikalisches Band, das an inhaltlich dramaturgisch wichtigen Stellen für einen kurzen Moment unterbrochen wird. Wie Raben treffend formuliert, impliziert dieses Konzept zugleich eine

*„eher nach innen gerichtete Musik (...), die teilweise überhaupt nicht eindeutig einem Charakter zuzuordnen ist.“*⁷²³

In dieser ersten Einstellung sorgt die Pause dafür, dass sich die Aufmerksamkeit des Zuschauers ganz auf das Bild, die beiden Protagonisten Willie und Robert und ihr Liebesverhältnis konzentriert. Mit der Formanlage – musikalischer Fluss unterbrochen von kürzeren oder längeren Pausen – knüpft Raben in *Lili Marleen* an den melodramatischen Stil vorhergehender Filme, u.a. *Bolwieser* (1976 / 1977) an, ein Film, der ebenso auf einem melodramatischen Musikkonzept, - in *Bolwieser* ist es der geschickte Wechsel zwischen verschiedensten Erzählperspektiven - basiert.

Mit *Lili Marleen* setzt Raben sein melodramatisches Musikkonzept weiter fort und wird es, indem er der Melodramatik zunehmend mehr Raum zugesteht, in den folgenden Filmen – allen voran *Berlin Alexanderplatz* – immer mehr perfektionieren. Damit hat sich analog zu Fassbinders Hinwendung zum Melodram⁷²⁴ – wenn auch nur latent von Hollywood beeinflusst -, ebenso bei Raben ein deutlich melodramatisch eingefärbter Musikstil durchgesetzt.

Wenn sich Raben gern von Hollywood-Komponisten wie Max Steiner oder Franz Waxman beeinflusst sehen möchte, gilt das bisweilen – wenn überhaupt - für die Instrumentation. Was Rabens Kompositionssprache betrifft, so steht er mit seinem *„rational-objektivierenden“*⁷²⁵ Musikstil in der weitaus komplexeren

⁷²³Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁷²⁴Für Esther Buss, die das Phänomen des Melodrams in den Filmen der *Berliner Schule* beobachtet, liegt der Ursprung in den Filmen Rainer Werner Fassbinders. Dazu formuliert sie treffend: (...) *„In einem Film von beispielsweise Rainer Werner Fassbinder öffnet jemand eine Tür, und einen Moment lang kann man in ein Melodram von Douglas Sirk hineinschauen, das gerade dazu parallel stattfindet. Was ohnehin schon latent anwesend ist – nämlich künstlerische Nachbarschaft, Verwandtschaft, Referenzialität - , wäre auf diese Weise auch räumlich erfahrbar und in einem einzigen Bild zum Ausdruck gebracht. (...)“* Esther Buss: *Alles ist mit allem nicht verbunden. „Dreileben“ von Christian Petzold, Dominik Graf und Christoph Hochhäusler.*In: Spex #332, Mai / Juni 2011.Hrsg.: Alexander Lacher. München 2011, S. 105. Damit stellt Buss richtig fest, dass die melodramatische Erzählweise Fassbinders ihren Ursprung in den Filmen von Douglas Sirk hat.

⁷²⁵Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

melodramatischen Sprache eines Arnold Schönberg, wie sie z.B. für das Monodram *Erwartung* charakteristisch ist. Auch wenn diese bei Raben freilich nur selten frei tonal und schon gar nicht atonal oder gar dodekaphonisch ist, entspricht sie trotz allem nicht der Musiksprache der von der europäischen Operntradition geprägten Komponisten Steiner und Waxman.

Ebenso unterschiedlich wie die musikalische Sprache, ist auch die Musikmischung. Während im klassischen Hollywood-Film die Musik innerhalb der Tonmischung über weite Strecken des Films nach vorne gemischt wird, ist die Musik in Fassbinders Filmen verhältnismässig weit nach hinten gemischt. Sie ist zwar stets präsent, aber nicht in dem Umfang hörbar, wie es beispielsweise in Filmen wie *Gone with the Wind*⁷²⁶ oder *Casablanca*⁷²⁷ der Fall ist.

Neben dem bereits seit *Bolwieser* ausgeprägt melodramatischen Musikstil führt Raben das in *Die Ehe der Maria Braun* entwickelte Prinzip der *Akzente*⁷²⁸ fort. Während jedoch in *Die Ehe der Maria Braun* die Akzenttechnik über weite Strecken aggressiver gestaltet ist und punktuell erfolgt, ist sie in *Lili Marleen* weitaus subtiler und in den musikalischen Fluß eingebunden: Die *Akzente* stehen nicht so sehr für sich, sondern werden eher als kurze oder auch längere – inhaltlich dramaturgisch bedingt - dynamische Ausschläge innerhalb des musikalischen Flusses wahrgenommen.

So z. B. in 00:02:16, als die Zugehlfte von Robert Mendelsohn seinen Freund und Komplizen Aaron – die beiden sind Mitglieder einer Schweizer Untergrundgruppe, die versucht Juden aus Nazideutschland in die Schweiz zu schleusen - ankündigt. Dieser längere, im Film erste *Akzent* endet in 00:02:25 mit dem Erscheinen Aarons im Bild. Mit dem weich einsetzenden, aber deutlich als *Akzent* wahrnehmbaren musikalischen Ereignis setzt Raben ein Signal: Das unbeschwerte Turteln von Willie und Robert wird unterbrochen. Mit der Ankündigung Aarons beginnt für Robert wieder die Realität und damit das Risiko, von den Nazis erwischt zu werden. Wenn Fassbinder Raben stets ermutigt, die Geschichte des Films aus seiner Sicht zu erzählen, dann ist dieser erste *Akzent* ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie gekonnt Raben dieser Aufforderung nachkommt. Im folgendem erfolgt eine Auflistung aller *Akzente* im Film:

1. *Akzent* (00:02:16 – 00:02:25): Die Zugehlfte kündigt Aaron an. Aaron übermittelt Robert die neuesten Nachrichten.
2. *Akzent* (00:06:06): Roberts Vater macht Willie klar, dass er sie verachtet.
3. *Akzent* (00:08:28 – 00:08:36): Der ranghohe Offizier der Reichskulturkammer Hans Henkel will wissen, warum Willie in der Schweiz und nicht in Deutschland singt. Willie antwortet ihm, dass sie

⁷²⁶ *Gone with the wind* (1939), Regie: Victor Fleming, Musik: Max Steiner.

⁷²⁷ *Casablanca* (1942), Regie: Michael Curtiz, Musik: Max Steiner.

⁷²⁸ Die kursive Schreibweise besagt, dass *Akzent* wie bereits in *Die Ehe der Maria Braun* als eigenständiger musikalischer Terminus verstanden wird.

glaube, dass die Schweiz – aufgrund ihrer Internationalität – ein Sprungbrett für sie sein könnte.

4. *Akzent* (00:09:58 – 00:10:10): Henkel sieht Willie nach, nachdem sie ihm einen Kuss gegeben hat. Die nächste Kameraeinstellung zeigt Robert und Aaron, wie sie Schmuck zusammenpacken um damit die Flucht für möglichst viele Juden zu finanzieren.

5. *Akzent* (00:10:12 – 00:10:32): Willie beobachtet sie dabei.

6. *Akzent* (00:12:46- 00:12:58): Roberts Vater spricht sich gegen eine Heirat von Robert mit Willie aus.

7. *Akzent* (00:14:33): Willie macht Robert vor, sein Vater hätte sie zum Essen eingeladen und sie somit akzeptiert.

8. *Akzent* (00:17:03 – 00:17:15): Bernd, der Sohn einer Mittelsfrau von Robert, erscheint in einer SS-Uniform.

9. *Akzent* (00:30:59 – 00:31:10): Robert sucht Aaron in einer Lagerhalle auf. Aaron erklärt Robert, dass er ihm misstraut.

10. *Akzent* (00:45:58 – 00:46:12): Lili und Taschner finden die zahlreichen Briefe begeisterter Soldaten von allen Teilen der Front.

11. *Akzent* (00:47:44): Willie und Taschner werden zur Reichskulturkammer zitiert. Willie ist nervös und Taschner versucht sie zu beruhigen, keiner wolle etwas von ihnen. Im selben Moment erfolgt ein scharfer Bildschnitt auf einen Gestapo- Polizisten, der hinter einer Säule steht und die beiden beobachtet.

12. *Akzent* (00:52:53 – 00:52:57): Willie und Henkel erhalten Audienz bei Adolf Hitler.

13. *Akzent* (00:53:38 – 00:53:50): Robert legt sich – um eine Aktion in München durchzuführen – eine neue Identität zu. Aaron hegt Zweifel ob der Gefahren.

14. *Akzent* (00:56:06 – 00:56:17): Henkels Adjutant von Strehlow zeigt Willie und Taschner ihre neue, teuer und ganz in Weiß eingerichtete Wohnung. Als Willie von von Strehlow wissen möchte, woher der Führer ihre Vorliebe für die Farbe Weiß kenne,antwortet dieser mit Blick auf Taschner: „*Was wir wissen müssen, wissen wir*“ und bringt damit seine Skepsis gegenüber Taschner zum Ausdruck.

15. *Akzent* (01:05:40): Willie, die soeben erfahren hat, dass Robert auf sie wartet, täuscht Übelkeit vor und geht zu Fuss nach Hause. Henkel traut ihr nicht und lässt sie daraufhin vom Spitzel Blonsky beschatten.

16. *Akzent* (01:07:47): Blonsky erhält Verstärkung.

17. *Akzent* (01:10:36): Aaron überbringt Roberts Vater die Nachricht von dessen Verhaftung in Berlin. Dabei erfährt Roberts zukünftige Frau Miriam Glaubrecht von Aaron, dass Robert immer noch ein Verhältnis mit Willie hat.

18. *Akzent* (01:12:08): Willie wird von Drewitz, einem Mitglied der Widerstandsgruppe zu einem geheimen Treffpunkt gebracht. Dort trifft sie den Kopf der Widerstandsgruppe Günther Weisenborn.⁷²⁹

19. *Akzent* (01:16:18 – 01:16:28): Willie verlässt unbemerkt nach ihrem Auftritt auf der Geburtstagsveranstaltung von Adolf Hitler den Saal und sucht einen konspirativen Ort der Widerstandsgruppe auf.

20. *Akzent* (01:18:09 – 01:18:27): Willie schleicht sich in den Saal zurück.

21. *Akzent* (01: 18:42 – 01:18:56): Beim Umziehen in ihrer Garderobe wird sie heimlich beobachtet.

22. *Akzent* (01:26:35 – 01:26:48): Der Gestapo wird ein Photo zugespielt, auf dem Willie und Robert gemeinsam zu sehen sind.

23. *Akzent* (01:31:45 – 01:31:54): *Lili Marleen* steht auf der schwarzen Liste und fällt damit unter die Zensur.

24. *Akzent* (01:36:42 – 01:36:52): Drewitz und Weisenborn wissen nicht was mit Willie passiert ist. Sie vermuten, sie sei von der Gestapo verhaftet worden.

25. *Akzent* (01:37:52 – 01:38:08): Roberts Vater beichtet Robert, dass er ohne sein Wissen Willie beauftragt habe, einen wichtigen Film aus Polen zu schmuggeln und sie damit in Gefahr gebracht habe. Willie sei von der Gestapo gefasst worden und in ein Konzentrationslager deportiert worden.

26. *Akzent* (01:39:24): Henkel wird von oberster Stelle beauftragt, Willie wieder auf freien Fuss zu setzen.

Mit 26 *Akzenten* ist die Anzahl der *Akzente* mehr als doppelt so hoch wie in *Die Ehe der Maria Braun*.⁷³⁰ Der Grund dafür liegt vor allem im melodramatischen Musikkonzept. Wie Pfeiler durchziehen die *Akzente* syntaktisch den gesamten Film und bilden gemeinsam mit den immer wieder in variierten Form erklingenden *Lili Marleen* Bearbeitungen und dem fanfarenartigen *Lili Marleen* – Motiv die musikalische Formanlage.

Rabens Musik ist bis auf wenige Stellen den ganzen Film über präsent. Reisst die Musik ab, handelt es sich um zentrale inhaltliche Momente, wie beispielsweise in 01:29:50, als Willie beim Verhör der Gestapo ein Verhältnis

⁷²⁹ Gespielt von Fassbinder.

⁷³⁰ In *Die Ehe der Maria Braun* sind es 11 *Akzente*.

mit Robert abstreitet. Als der Gestapooffizier mit Willies unterschriebener Aussage das Büro verlässt, erscheint Robert und die beiden sind für einen kurzen Moment im Büro allein. Obwohl beide sich verhalten, als würden sie sich nicht kennen – sie werden vom Gestapooffizier beobachtet –, wird Willie klar, dass Robert verhaftet ist und ihre Aussage den beiden zum Verhängnis werden wird.

Betrachtet man das musikalische Material der 26 *Akzente*, stellt man fest, dass es ein wiederkehrendes Motiv ist, das den Großteil der *Akzente* bestimmt:

Die *Akzente* 3,4,5,6,9,10,13,20,21,22,23,24 und 25 werden von einer bedrohlich tremolierenden Streicherfigur, der ein marschartig in  stampfendes Ostinato in den tiefen Streichern unterlegt ist, bestimmt.

Damit suggeriert Raben, dass sich Willie und Robert nie in Sicherheit wiegen können. Ständig müssen sie damit rechnen, von der Gestapo verhaftet zu werden, die Bedrohung ist stets gegenwärtig. Dass dieses *Akzent* - Motiv neben dem *Lili Marleen* – Motiv so zentral für den Film ist, wird erst allmählich deutlich. Dadurch, dass das *Akzent* – Motiv weder zu Filmbeginn, noch später in der konzertanten *Willie* - Suite erklingt, schafft Raben einen Kunstgriff: Demnach wird zwar bereits im Filmvorspann der Schlager *Lili Marleen* und damit auch das *Lili Marleen* - Motiv in seinen verschiedensten musikalischen Ausprägungen präsentiert und zugleich auch der Konnex zu Fassbinders Intention, einen Film über das Lied *Lili Marleen* zu machen, hergestellt, die Konstellation Willie, Robert, Henkel und die damit verbundene inhaltlich-dramaturgische Bedeutung bleibt jedoch musikalisch zunächst aussen vor.

Erst nach nicht ganz zehn Minuten – mit einer GroÙeinstellung auf den Offizier der Reichskulturkammer Hans Henkel – erklingt mit dem 4. *Akzent* zum ersten Mal das *Akzent* – Motiv. So etabliert Raben musikalisch die für den Film wichtige Beziehung der Protagonisten Willie und Robert untereinander, als auch deren Verhältnis zu ihrem Antagonisten Hans Henkel. Ein ganz besonderes Augenmerk legt Raben auf Willies Innenleben. Seine Musikdramaturgie gestaltet er wie folgt:

Formal:

- a) Verkürzte Fassung der *Willie* – Suite im Filmvorspann.
- b) 26 *Akzente*, die den melodramatischen Musikfluss gliedern.
- c) Quasi versöhnliches, auf dem Abschnitt 19 der *Willie* – Suite basierendes *Kehrausfinale*⁷³¹ im Filmabschluss.

⁷³¹Unter einem *Kehrausfinale* versteht man einen leichten, versöhnlichen und aufhellenden Abschnitt, wie er vor allem oft in Sonaten aus der Zeit der Wiener Klassik verwendet wird, z.B. in Beethovens *Pathétique*. In diesem Zusammenhang erinnert Rabens Musik an die Abspannmusiken, wie sie oft in Heimatfilmen der 1950er und 1960er Jahre zu hören sind. Mit dem Zitieren dieser kitschig sentimental-Heimatfilmmusiken erreicht Raben eine hochgradig zynische Wirkung: Willie und Robert sind zwar am Ende kein Paar mehr – Roberts Vater hat mittlerweile eine standesgemäÙe Verlobung mit Miriam Glaubrecht, einer Tochter aus besserem Hause arrangiert –, dennoch sind beide heil dem Naziregime

Inhaltlich:

- a) Diverse Bearbeitungen des Schlagers *Lili Marleen* und musikalische Links durch das *Lili Marleen* – Motiv.
- b) Mit dem 2. Akzent einsetzende musikalische Zeichnung von Willies Innenleben.
- c) Mit dem 4. Akzent beginnende Herausarbeitung der Konstellation Willie, Robert, Henkel.

Anhand der Musikdramaturgie lässt sich sehr gut erkennen, dass die Musik in *Lili Marleen* sowohl eine *syntaktische* – insbesondere in Form von *Akzenten* – auf formaler Ebene, als auch eine *extradiegetische* Funktion auf inhaltlicher Ebene übernimmt. Mit dem konzisen und wandlungsfähigen *Lilli Marleen* – Motiv verfügt Raben über ein ideales musikalisches Mittel, um stets aufs Neue audio-visuelle Zusammenhänge herzustellen:

Thomas Karban: „*Ich erinnere mich an die Szene, wenn Willie⁷³² an der Schweizer Grenze abgewiesen wird (Anm.: 01:18:06): hier hätte man nach guter alter Hollywood-Manier eine mollschwadige Orchesterapotheose erwartet. Stattdessen erstrahlt das Willie-Thema⁷³³ mittels Trompete in unzweideutigem Dur.*

Peer Raben: *Das ist ein Moment, wo die Musik ganz naiv auf der Seite der Figur steht. Vorher gab es die Szene, in der wir auf die Grenze zugefahren sind. Da herrschten noch so seltsame dissonierende Klänge vor – die Gefahr war also präsent. Dann wird Willie zwar abgewiesen, aber die Musik soll uns erst einmal glauben machen: es wird doch noch alles gut gehen; sozusagen eine Irreführung des Zuschauers.⁷³⁴*

Hervorzuheben sind vor allem die verschiedensten Arrangements des den ganzen Film durchziehende Schlagers *Lili Marleen*. Ihm kommt eine wichtige *semantisch – konnotative* Bedeutung zu, wie im Unterkapitel *found footage* zu sehen sein wird.

entkommen und in die Schweiz geflüchtet. Vgl. dazu auch Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban über die Musik zu *Lili Marleen*. Karban stellt fest, dass Rabens Musik „*konterkariert*“, das Verhältnis von Willie und Robert „*mit einer emotionalen Edellackierung*“ versieht. Darauf Raben: „*Man spürt, denke ich, dass der Liebe der normale Boden fehlt. Auch bleibt die Schwierigkeit einer Beziehung, um die ringherum alles zu Bruch geht, dadurch möglicherweise stärker präsent.*“

⁷³²Im Gespräch von Raben / Karban ist stets die Rede von *Wilkie*. Da die Filmfigur jedoch *Willie* heißt, darf davon ausgegangen werden, dass es sich um einen Transkribierfehler bei der Niederschrift des Gesprächs handelt. In den in dieser Arbeit zitierten Stellen aus dem Originalgespräch wird daher *Willie* verwendet.

⁷³³Das *Lili Marleen*-Motiv als Thema zu bezeichnen, würde jedoch zu weit führen, da es in seiner Kürze eher motivisch-zellulären Charakter hat und für ein eigenständiges Thema im klassischen Sinn zu kurz ist.

⁷³⁴Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993.

6.6.4. *found footage*

Neben der Verwendung von Traditionals, Volksliedern und amerikanischen Songs, wie *Got a bran`new suit*, das Willie bei einem ihrer ersten Auftritte in einem Zürcher Cabaret zum besten gibt, steht Schultzes Schlager *Lili Marleen* im Zentrum des zitierten Materials. Die Traditionals, Volkslieder und amerikanischen Songs werden ausschließlich *diegetisch* und *semantisch – denotativ* eingesetzt, indem sie u.a. ortsgebundene und gesellschaftliche Situationen wiedergeben - es ist nicht unüblich, dass im Dritten Reich amerikanische Unterhaltungsmusik in Kneipen gehört wird, auch wenn sie offiziell nicht arische Musik ist und als solche verboten ist.

Der inhaltliche Fokus des *found footage* liegt auf den diversen Liedbearbeitungen von *Lili Marleen*. Damit nimmt die Musik zu *Lili Marleen* eine Sonderstellung im filmmusikalischen Schaffen von Peer Raben ein: Ausser *Lili Marleen* gibt es keine Filmmusik, die ausschließlich Fremdmusik als Ausgangsmaterial hat. Die Grundlage für die Musik zu *Querelle* (1982) ist sicherlich ebenso bereits existierende Musik - Debussys Monumental-Oratorium *Le Martyre de Saint Sébastien* -, jedoch ist sie in *Querelle* nur inspirierende Folie für die von Raben neu komponierte Musik und als solche nur latent, quasi subkutan präsent. Das ist jedoch nicht der Fall in *Lili Marleen*, wo Rabens Musikkonzept Fassbinders Filmkonzept, einen Film über ein Lied zu machen, entspricht und inhaltlich sowie formal von einem *Musik – über – Musik – Gedanken* ausgeht. So Raben:

*„Eine singende Frau im Krieg. Die erste Überlegung zu der ganzen Geschichte ging natürlich von dem Lied aus; das ist ja die Hauptperson im Film. (...) Das Lied ist original belassen, aber ich habe es jedes Mal harmonisch völlig anders beleuchtet.“*⁷³⁵

Wie vielschichtig Raben diese Geschichte „*einer singenden Frau im Krieg*“ musikalisch umsetzt, ohne den Bezug zum alles dominierenden Lied zu verlieren, erläutert er an der Szene, in der Willie und Taschner ein geräumiges Appartement am Wannsee⁷³⁶ beziehen (00:56:06):

*„Willie ist zwar naiv und glaubt dadurch, dass sie sagt >Ich singe doch nur ein Lied<, nichts verkehrt machen zu können, spürt aber schon, dass irgendwas nicht stimmt. In der Szene beispielsweise, wenn sie nach dem Empfang bei Hitler erstmals ihre Villa am Wannsee besichtigt: Während sie durch die Räume geht, hört sie – so meine ich – aus dem Boden, aus den Schritten heraus, ganz sonderbare Klänge. Sie ist sich nicht ganz wohl zumute.“*⁷³⁷

In folgendem Abschnitt werden die Liedeinsätze von *Lili Marleen* und ihr audiovisuelles Zusammenspiel erläutert:

1. Einsatz (00:27:50): In Anwesenheit des Komponisten Norbert Schultze präsentiert Willie im Münchner Kabarett

⁷³⁵Ebda.

⁷³⁶Ebda. Wannsee ist heute ein Ortsteil von Berlin Steglitz-Zehlendorf.

⁷³⁷Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

„Simpl“ ertsmals *Lili Marleen*, von Taschner am Klavier begleitet. Als plötzlich eine Rauferei (00:29:14) beginnt, singt Willie weiter. *Lili Marleen* wird zur blosen Hintergrundmusik, vor der die Spelunke kurz und klein geschlagen wird. Fassbinder und Raben nehmen hier bereits im Kleinen vorweg, was sich später im Grossen bewahrheiten wird: *Lili Marleen* wird zum makaberen Soundtrack für tausende Soldaten, die in Kämpfen auf dem Schlachtfeld sterben.⁷³⁸

2. Einsatz (00:32:51): Willie singt *Lili Marleen* für eine Schallplattenaufnahme im Tonstudio ein. Henkel fordert sie auf, die fünfte Strophe mit wesentlich mehr Leidenschaft zu singen. Während Taschner die Klavierbegleitung im „Simpl“ noch recht banal gestaltet, spielt er nun wesentlich virtuoser, zudem wird die Besetzung um zwei Violinen erweitert.
3. Einsatz (00:42:19): Radio Belgrad spielt zum ersten Mal *Lili Marleen*. Auf die Musik ist eine Bildfolge aus Kampfgetöse und in den Schützengräben sitzenden, lauschenden, vom Lied berührten Soldaten geschnitten. Was Fassbinder im ersten Liedeinsatz (00:27:50) bereits ankündigt, führt er nun weiter. *Lili Marleen* erklingt wiederum in einem neuen Arrangement, das im Wesentlichen von Klavier, Mundharmonika und tiefen Bläsern geprägt ist und noch deutlich volksliedhafte Anklänge aufweist. Vom späteren Pompösen ist noch nichts zu hören.
4. Einsatz (01:00:47): Auf einer monumental inszenierten NS-Veranstaltung im Berliner Sportpalast singt Willie pünktlich um 22:00 Uhr *Lili Marleen*, das von „Radio Belgrad“ live übertragen wird. Im Hintergrund ist eine Bildcollage aus Kampfszenen, lauschenden Soldaten und der als Diva in Szene gesetzten Willie montiert. Zum ersten Mal ist *Lili Marleen* im überladenen, opulenten und verklärten Arrangement zu hören. Oder wie es Raben formuliert:

„Vielmehr dachte ich daran, das Lied im Pomp seiner Zeit herauszustellen und auch wirklich mit einer gewissen musikalischen Brutalität an die Rampe zu schleudern – deshalb also die großorchestralen Begleitungen, in denen auch der von den Nazis als zweckdienlich missbrauchten Musik – vor allem Wagner und Bruckner – eine zentrale Bedeutung zukommt.“⁷³⁹

⁷³⁸Mit dem Kunstgriff, Willie, während der Ankündigung Theo Prosels – Wirt des „Simpl“, lautstark mit Robert telefonieren und ihm ihre Liebe beteuern zu lassen, schafft es Fassbinder, einen Zusammenhang zwischen dem banalen Liedinhalt und Willies Naivität herzustellen.

⁷³⁹Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

5. Einsatz (01:13:40): Willie singt *Lili Marleen* in einem Marlene-Dietrich-Outfit vor Soldaten an der Front, begleitet von einer Swing-Combo.
6. Einsatz (01:17:04): Willie erklärt sich bereit, brisantes Filmmaterial in die Schweiz zu schmuggeln. Die Szene wird interpoliert von Bildern, die Robert in seiner Zelle zeigen, wie er von den Nazis malträtirt wird: Sie spielen ihm in Endlosschleife eine ständig an derselben Stelle – „so wolln wir uns da wiedersehn“ - hängende Schallplatte mit *Lili Marleen* vor.
7. Einsatz (01:33:43): Taschner wird eingezogen und zusammen mit anderen Soldaten mit dem Zug an die Front gebracht, als plötzlich einige Soldaten *Lili Marleen* zu singen beginnen. Ein Offizier, der es ihnen zu verbieten versucht, kommt nicht dagegen an, die Soldaten singen lautstark weiter.
8. Einsatz (01:39:04): *Lili Marleen* ist offiziell verboten und darf nicht mehr von „Radio Belgrad“ gesendet werden. Trotz Verbots wird es fortan vom „Freien Soldatensender Calais“ übertragen. Zur Musik schneidet Fassbinder Bildsequenzen, die wiederum von der Musik berührte Soldaten zeigt. Der Liedeinsatz endet abrupt, als in Henkels Büro – er hört völlig überrascht *Lili Marleen* im Radio - das Telefon klingelt und er von der obersten Heeresleitung beauftragt wird, die mittlerweile wegen Heereszersetzung verhaftete Willie wieder auf freien Fuss zu setzen (01:39:24). Das Arrangement von *Lili Marleen* entspricht der einfachen Bearbeitung im dritten Liedeinsatz, ist diesmal jedoch durch eine leicht dissonante Einfärbung verfremdet.
9. Einsatz (01:43:50): Mit einer Fanfare wird vom „Reichssender Berlin“ das 211. „Wunschkonzert der deutschen Wehrmacht“ aus dem Berliner Sportpalast übertragen. Zu den im Film zu sehenden Kriegsszenen kündigt der Radiomoderator mit

„Und hier ist sie! Unübersehbar für Freund und Feind! Wie jeden Abend zu gewohnter Stunde! >*Lili Marleen!*<“ (01:44:28)

den letzten Liedeinsatz von *Lili Marleen* an, der das pompöse und monumentale Arrangement aus dem vierten Einsatz aufgreift. Willie ist es anzusehen und anzuhören, dass es noch nicht allzu lange her ist, dass sie aus der Haft entlassen wurde. Nach einem stationären Krankenhausaufenthalt ist sie immer noch mitgenommen von den Strapazen, sodass sie kaum singen kann. Übertönt von Chor und mitsingendem Publikum fällt dies jedoch nicht auf.

Mit Beginn der fünften Strophe (01:46:28) sind im Film Taschner und seine Kameraden in den Schützengräben zu sehen. Aus der Ferne klingt *Lili Marleen* aus dem Äther und Taschner denkt, dass es deutsche Stellungen sind. Mit Ende des Liedes (01:47:11) sterben Taschner und seine Kameraden im Kugelhagel und es stellt sich heraus, dass sie mit *Lili Marleen* in eine feindliche Falle gelockt wurden. *Lili Marleen*, ein Lied, das eigentlich den Soldaten Glück bringen und Mut machen sollte, wird für sie zugleich zum Verhängnis und bedeutet den sicheren Tod.

Vergleicht man die gesungenen Strophen der neun Liedeinsätze von *Lili Marleen*, so lässt sich erkennen, dass nie alle fünf Strophen gesungen werden:

- a) 1. Einsatz: 1., 2. und 5. Strophe, sehr langsam und rubato gesungen, wobei die 5. Strophe nur noch schwer zu hören ist, da sie bereits in der Rauferei untergeht.
- b) 2. Einsatz: 5. Strophe. Henkel ist sich der Bedeutung der 5. Strophe bewusst und legt besonderen Wert darauf, dass Willie den Text dementsprechend auf der Schallplatte interpretiert.
- c) 3. Einsatz: 1., 2., 3. und 4. Strophe. Die 4. Strophe – im Bild ist Robert zu sehen, wie er in seiner Zürcher Wohnung *Lili Marleen* im Radio hört – reißt jedoch ab (00:44:33), als Miriam Roberts Eltern ankündigt.
- d) 4. Einsatz: 1., 2., 3. und 4. Strophe. Zum Publikumsapplaus ist eine Bildsequenz aus Kampfszenen mit Granateinschlägen, Panzer- und Infanterieangriffen zu sehen.
- e) 5. Einsatz: 1. und 5. Strophe, wobei die 5. Strophe kaum zu hören ist, da sie durch ein Telefonat aus einem Gestapobüro übertönt wird. Im Telefonat ist die Rede von der Aufdeckung Roberts falscher Identität Robert Hoffmann.
- f) 6. Einsatz: Schallplatte mit der sich ständig wiederholenden Textphrase „so wolln wir uns da wiedersehn“ aus der 1. Strophe.
- g) 7. Einsatz: 1. und 2. Strophe, die von der nächsten Bildeinstellung nach den ersten zwei Textzeilen – „*Unsre beiden Schatten, sahn wie einer aus*“ - unterbrochen wird.
- h) 8. Einsatz: 1. Strophe – „*Vor der Kaserne, vor dem großen Tor*“ -
- i) 9. Einsatz: 1., 3., 4. und 5. Strophe.

Die Strophenverteilung in den neun Liedeinsätzen sieht demnach wie folgt aus:

8x Strophe 1
4x Strophe 2
3x Strophe 3
3x Strophe 4
4x Strophe 5

Dreimal werden vier Strophen gesungen:

3. Einsatz: 1., 2., 3. und 4. Strophe
4. Einsatz: 1., 2., 3. und 4. Strophe
9. Einsatz: 1., 3., 4. und 5. Strophe

Einmal werden drei Strophen gesungen:

1. Einsatz: 1., 2. und 5. Strophe

Zweimal werden zwei Strophen gesungen:

5. Einsatz: 1. und 5. Strophe
7. Einsatz: 1. und 2. Strophe

Dreimal wird eine Strophe gesungen:

2. Einsatz: 5. Strophe
6. Einsatz: 1. Strophe
8. Einsatz: 1. Strophe

Obwohl alle fünf Strophen im Verlauf des Films gesungen werden, ist es dennoch auffällig, dass es keinen Liedeinsatz gibt, wo *Lili Marleen* komplett erklingt. Da die Anzahl der gesungenen Strophen deutlich mit der inhaltlichen Gewichtung der Liedeinsätze einhergeht und ein auf Kohärenz bedachtes, dramaturgisches Konzept vorhanden ist, muss der Grund, warum *Lili Marleen* nie ganz gesungen wird, anderswo liegen.

Daher liegt die Vermutung nahe, dass es sich um eine rein pragmatische Entscheidung von Fassbinder gehandelt haben muss: *Lili Marleen* ist mit seinen fünf Strophen schlicht und einfach zu lang. Umso wichtiger ist es daher, genau zu wissen, an welcher Stelle im Film welche Strophe und ebenso wie viele Strophen gesungen werden müssen. Dass Fassbinder diesbezüglich grosses Augenmerk verwendet hat, ist offensichtlich: An den drei zentralsten Stellen im Film, singt Willie jeweils vier Strophen von *Lili Marleen*. Dabei handelt es sich um drei auf den ersten Blick unterschiedliche, auf den zweiten Blick aber zueinander in Bezug stehende Momente, wo Willie

- a) zum ersten Mal mit *Lili Marleen* über „Radio Belgrad“ zu hören ist und die unglaubliche Wirkung, die das Lied auf die Soldaten hat, im Bild sichtbar wird;

- b) die personifizierte *Lili Marleen* ist und auf dem Höhepunkt ihrer Karriere - perfekt inszeniert - auf der NS-Veranstaltung im Berliner Sportpalast fast messianische Züge annimmt;
- c) nach aussen hin immer noch die Inkarnation der *Lili Marleen* gibt, innen aber bereits an ihrer privaten Situation und dem zweifelhaften Ruhm, den sie Nazideutschland und dem Krieg zu verdanken hat, zerbrochen ist.

Wenn Rose in ihrem Buch *Lili Marleen – Die Geschichte eines Liedes von der Liebe und vom Tod* die zentrale Bedeutung der vierten und fünften Strophe betont,

„Schließlich geht es in diesen Versen ja nicht nur um Abschied von der Liebsten – ein Motiv, so konventionell wie nur etwas im Genre der sentimental Lyrik -, sondern um das endgültige Lebewohl des Todes. Die Zeile >Und sollte mir ein Leids geschehn< wird zum Reflex des unvollendeten Satzes (...). In diesem Vers äußert sich unaufdringlich die Möglichkeit, an der Front zu fallen; ein Konjunktiv und ein unbestimmtes >ein Leids< spielen auf den Tod an, ohne ihn beim Namen nennen zu müssen.“⁷⁴⁰

so ist sich auch Fassbinder der unglaublichen Wirkung der beiden letzten Strophen auf die Soldaten und auf die vom Krieg heimgesuchte deutsche Bevölkerung bewusst.

Die Tragik und den Missbrauch durch die Nazis, die der Schlager *Lili Marleen* erfährt, führt Fassbinder subtil ein. Bereits im Kabarett „Simpl“, als Willie zum ersten Mal *Lili Marleen* singt und das Lied plötzlich ungewollt zur Hintergrundmusik einer Rauferei wird, kündigt sich der Konnex von Musik und Gewalt an, wie er im 3., 4., 8. und 9. Liedeinsatz zu den Filmsequenzen, die ungeschminkt die Brutalität auf dem Schlachtfeld zeigen, zu sehen ist. Mittels des daraus resultierenden Kontrapunkts zwischen Bild und Musik schafft es Fassbinder präzise, künstlerisch umzusetzen, um was es ihm in *Lili Marleen* geht:

Von der Tragik eines Liedes zu erzählen, dessen immanente manipulierende Wirkung von den Nazis erkannt wird und schamlos ausgenutzt wird, „*Die Geschichte eines Liedes von der Liebe und vom Tod*“ zu erzählen.⁷⁴¹

6.6.5. Zusammenfassung

In *Lili Marleen* gelingt es Fassbinder und Raben, eine komplexe melodramatische Form zu finden, die es schafft, gleichzeitig die Geschichte des Liedes *Lili Marleen*, als auch die tragische Geschichte der hinter dem Lied

⁷⁴⁰Rose. 2010, S.23.

⁷⁴¹Rosa Sala Rose: *Lili Marleen – Die Geschichte eines Liedes von der Liebe und vom Tod*. München 2010.

stehenden Filmfigur Willie zu erzählen, die auf dem Höhepunkt ihres Erfolges im Nazideutschland um die Freilassung ihres Geliebten kämpft und sogar bereit ist, dafür ihre Karriere zu opfern.

Rabens musikalische Umsetzung der Geschichte des vom NS-Regime missbrauchten Liedes *Lili Marleen*, findet sich vor allem wieder in den verschiedensten Liedbearbeitungen, „in denen auch der von den Nazis als zweckdienlich missbrauchten Musik – vor allem Wagner und Bruckner – eine zentrale Bedeutung zukommt.“⁷⁴²

Wie bereits in *Die Ehe der Maria Braun* anhand der im Bombenhagel untergehenden 9. *Sinfonie* Beethovens vorweggenommen, handelt es sich auch bei der Verquickung des einfachen Matrosenliedes *Lili Marleen* mit den blechlastigen Klangassoziationen Brucknerscher und Wagnerscher Musik um eine Art musikalische Schockwirkung, die beim Zuschauer evoziert werden soll. Raben bezeichnet dies 1995 auf einem Viennale - Symposium zum Thema Film und Musik als *Musik-Shock* (sic).⁷⁴³

Wie Flinn feststellt, ist das, was Raben als *Shock* bezeichnet, nicht nur eine emotionale Regung, die beim Zuschauer ausgelöst werden soll, sondern auch ein ästhetisches Phänomen. So kann es z.B. bei Brecht als *Verfremdungseffekt* beschrieben werden oder bei Ezra Pound die künstlerische Forderung nach der beständigen Suche nach dem Neuen sein.⁷⁴⁴ *Shock* ist also in erster Linie ein abstraktes künstlerisches Mittel, das dem Rezipienten eine Art Spiegel vorhält und damit versucht, ihn in eine aktive, kritische Haltung zu versetzen und ihn beständig auf Distanz zum Geschehen zu halten. Im Fall von Rabens Definition *Musik-Shock*

„to support something that isn't yet in the image (...).“⁷⁴⁵

Während für Raben die Schockwirkung z.B. mit der gewaltsamen Zerstörung der 9. *Sinfonie* im Bombenhagel (*Die Ehe der Maria Braun*, 1978) verbunden ist, besteht Flinn zufolge, *Shock* in erster Linie im künstlerischen Mittel der Dekonstruktion. Demnach meint sie in Rabens Musik Verwandtschaften u.a. zu Komponisten der klassischen Moderne wiederzufinden, die Dekonstruktion als artifizielles Mittel verwenden:⁷⁴⁶

„And so the productive shocks and physical violence so cherished by musical modernists before and between the World Wars are tuned >inward< in postwar film. Raben takes conventional form and technique to undo them from the inside

⁷⁴²Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993.

⁷⁴³Flinn. 2004, S.71.

⁷⁴⁴Ebda.

⁷⁴⁵Ebda.

⁷⁴⁶Flinn. 2004, S.85. Wenn der Kunstphilosoph Peter Bürger speziell den russischen *Formalismus* als wichtige Bewegung im Umgang mit ästhetischen Schockwirkungen hervorhebt – „shocking the recipient becomes the dominant principle of artistic intent“ – (Flinn. 2004, S. 72. Zit. in: Peter Bürger: *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis 1994, S.18), bestätigt das nur die Beobachtung, wie wichtig der Einfluss eines Formalisten wie Igor Strawinskij auf Raben gewirkt haben muss (Auch wenn Strawinskij sicherlich nicht in dem Masse wie Schostakowitsch politischer Formalist war).Vgl. Unterkapitel 5.3.

*out. Recordings are smashed or badly performed, pieces altered or damaged, as he wages violence against Europe`s canonic repertoire.*⁷⁴⁷

Flinn sieht in der kaputten 9. *Sinfonie* zu Beginn *Der Ehe der Maria Braun* kein Anknüpfen an Adornos Position, dass mit Auschwitz eine Zäsur stattgefunden habe und kulturell nichts mehr so wie vorher sei, also eine Stunde Null eingetreten sei, von der aus Kunst und Kultur völlig neu überdacht werden müssen. Vielmehr ist es die Ästhetik des Hässlichen, z.B. die Tonquelle, aus der Beethovens Musik kommt, die für sie von Bedeutung ist.

*„(...)the barely audible, scratchy recording of Beethoven`s >Ninth Symphony< at the beginning of >Maria Braun<.*⁷⁴⁸

Ein *Musik-Shock* wird Flinn zufolge jedoch nicht nur vom abstrakten ästhetischen Mittel der Dekonstruktion ausgelöst, sondern auch von real, im Bild sichtbarer psychischer Gewalt von Musik. So z.B. in 01:17:04, wo Robert Mendelsohn von den Nazis in seiner engen Zelle mit einer, immer an derselben Stelle hängenden Plattenaufnahme von *Lili Marleen* - „so wolln wir uns da wiederseh“ -, tyrannisiert wird.^{749/750}

In der komplexen Vielschichtigkeit und virtuosen Handhabung des melodramatischen Moments steht Rabens Musik zu *Lili Marleen* anderen melodramatischen Filmmusikpartituren wie z.B. der zu *Bolwieser* (1976 / 1977) in keinsten Weise nach.

Auf Karbans Feststellung, dass Raben „>*Lili Marleen*< (...) *eigentlich relativ hoch einschätze*⁷⁵¹, betont dieser um was es ihm künstlerisch geht:

*„Ja. Ich finde die Beschäftigung mit der Fassade, die auch ein Inhalt des Films ist, sehr interessant, weil sie in die stilistischen Mittel des Films selber übergeht und dem Zuschauer letztlich auch den Zugang ein bisschen erschwert (das finde ich immer gut, wenn es der Zuschauer ein bisschen schwerer hat).*⁷⁵²

⁷⁴⁷Flinn. 2004, S.85.

⁷⁴⁸Ebda.

⁷⁴⁹Flinn. 2004, S.91f.

⁷⁵⁰Dass das psychische Gewaltpotential von Musik einige Jahre später in Abu Ghraib tatsächlich zur Anwendung kommen wird, sei hier nur am Rande vermerkt. In seinem Artikel *Von der Sprache des Gefühls zum Mittel der Qual – Musik als Folterinstrument* beschreibt Christian Grüny die perversen Methoden, Musik als physisch nicht nachweisbares Foltermittel einzusetzen. Vgl. Christian Grüny: *Von der Sprache des Gefühls zum Mittel der Qual – Musik als Folterinstrument*. In: Musik & Ästhetik, Heft 58. Hrsg.: Ludwig Holtmeier, Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf. Stuttgart 2011, S. 68ff.

⁷⁵¹Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁷⁵²Ebda.

6.7. Lola (1981)

„Bella, bella, bella Marie,
bleib mir treu, ich komm zurück morgen Früh.
Bella, bella, bella Marie,
vergiss mich nie.“

(Aus: *Caprifischer* von Ralph Siegel / Gerhard Winkler)

6.7.1. Kurzbeschreibung

Lola ist Fassbinders zweiter Film seiner *BRD-Trilogie* und im Wesentlichen ein Remake von Josef von Sternbergs *Der blaue Engel*⁷⁵³, ein Film, der auf Heinrichs Mann Roman *Professor Unrat* basiert. Fassbinder verlegt die von Mann beschriebene scheinheilige Doppelmoral des Bürgertums der Wilhelminischen Epoche in die BRD der 1950er Jahre, der Zeit des Aufschwungs und des Wirtschaftswunders. Neben der Tatsache, dass er Manns Meinung, der Ästhetizismus sei ein Produkt hoffnungsloser Zeiten und hoffnungstötender Staaten,⁷⁵⁴ teilt, sind die 1950er auch seine persönlichen Sturm-und-Drang-Jahre, die Zeit, in der er sich in der Pubertät befindet. Die 1950er Jahre sind daher nicht nur Ausdruck eines reinen und idealistischen persönlichen Aufbruchgeistes, sondern zugleich Metapher für eine junge idealistische und aufstrebende Bundesrepublik, in der aber nicht alles so ist, wie es scheint. Immer wieder prallen Idealismus und revolutionärer Fortschrittsgeist auf Korruption und Intrige. Was bleibt, ist die bittere Einsicht, dass es *die* ideale Gesellschaft nicht gibt, nie geben wird, das System immer korrumpier bleiben wird, und der einzige Ausweg im Kaputtmachen des ganzen Systems besteht – was nicht möglich ist. Diese enttäuschende Erfahrung muss auch der Baudezernent von Bohm machen:

Esslin (Anm.: Angestellter im Baudezernat): „*Ich werde nicht zulassen, dass Sie sich ruinieren.*

von Bohm: *Sie werden mich nicht zurückhalten, Esslin. Wie sollen Sie einen zurückhalten, der die Wahrheit entdeckt hat? Das Ganze ist schlecht, nicht der Einzelne! Deswegen muss das Ganze bekämpft werde. Das ist es.*

Esslin: *Sie werden sich lächerlich machen.*⁷⁵⁵

Zum Inhalt: *Lola* spielt Mitte der 1950er Jahre in einer bayerischen Kleinstadt. Das Sagen haben der Bürgermeister Völker (Hark Bohm), der Polizeichef Timmerding (Karl-Heinz von Hassel), der Bankdirektor Wittich (Ivan Desny) und der Bauunternehmer Schuckert (Mario Adorf). Schuckert setzt seine Bauvorhaben rücksichtslos und jovial durch, indem er die drei besticht und regelmäßig in sein Bordell „Villa Fink“ einlädt. Die Attraktion des Abends ist jeweils der Auftritt der erfolglosen Varietésängerin und Hure Lola (Barbara Sukowa) mit ihrer Interpretation des Schlagers *Caprifischer*.

Als der neue, vom Wiederaufbau überzeugte und idealistische Baudezernent von Bohm (Armin Mueller-Stahl) in der Kleinstadt eintrifft und sein Amt antritt, wird er ziemlich schnell zum Problem. Von Bohm durchschaut Schuckerts

⁷⁵³ *Der blaue Engel* (Regie: Josef von Sternberg, Deutschland 1930).

⁷⁵⁴ Thomsen. 1991, S.359.

⁷⁵⁵ In 01:33:22.

miese Machenschaften und will der Korruption ein Ende bereiten. Der Konflikt zwischen den beiden spitzt sich zu, als von Bohm sich in Lola verliebt und - blind vor Liebe - erkennen muss, dass Schuckert und Lola miteinander dubiose Geschäfte machen und noch dazu ein Verhältnis haben. Schlussendlich kommt von Bohm zu der bitteren Einsicht, dass er nichts am status quo des Systems ändern kann. Durch seine Heirat mit Lola kapituliert er vor Schuckert, vergisst die politischen Differenzen und nimmt sogar bereitwillig in Kauf, dass Lola die Hochzeitsnacht bei Schuckert verbringt.

Fassbinder dreht *Lola* in 30 Tagen im April und Mai 1981 in München und in den Bavaria-Studios Geiseltal. Gewidmet ist der Film Alexander Kluge. *Lola* trägt die Bezeichnung BRD 3⁷⁵⁶. Die Uraufführung von *Lola* findet am 20. August 1981 statt.⁷⁵⁷

6.7.2. Materialanalyse

In Fassbinders Spätwerk ist *Lola* ohne Zweifel der schonungsloseste Film. Die Entlarvung der 1950er Jahre, ein Jahrzehnt, in dem die BRD noch jung ist und das deutsche Wirtschaftswunder geradezu als Nimbus über den Köpfen der Bevölkerung schwebt, betreibt Fassbinder auf unverschämt demaskierende Art, wie sie seit *Die dritte Generation* (1978 / 1979) nicht mehr so unverblümt zu sehen war. Die scheinheilige Welt, in der trotz enormen wirtschaftlichen Aufschwungs, nicht alles so ist, wie es scheint, eine Welt, die ganz und gar von Oberflächlichkeit bestimmt ist, versucht auch Raben in seiner Musik zu *Lola* zu zeigen.

Thomas Karban: „Gegenüber *Lili Marleen*, wo sich die Filmmusik auf das Innenleben der Protagonisten konzentriert, scheint bei *Lola* allerdings eher eine kühle Diszanz vorzuherrschen.“

Peer Raben: *Diese eher nach innen gerichtete Musik bei Lili Marleen kommt natürlich sehr stark daher, dass sie – sagen wir beim ersten Hören – teilweise überhaupt nicht eindeutig einem Charakter zuzuordnen ist (...). Die Musik in Lola hingegen benutzt meistens ganz eindeutige Muster aus dem Bereich der Salon- oder Unterhaltungsmusik, d.h. viele Teile der Filmmusik sind entweder Walzer oder haben zumindestens auf ihre Weise einen gewissen Tango- und Polkarakter (auch wenn es in in dem Sinne keine Tanzmusiken sind). Durch diese vertraute Bewegtheit bleibt die Musik scheinbar an der Oberfläche. Stärker können hiernach natürlich Momente wirken, die plötzlich doch ein bisschen in die Tiefe gehen.*⁷⁵⁸

⁷⁵⁶Dass Fassbinder *Lola* mit der Bezeichnung BRD 3 versieht, lässt sich nur durch die Zeit, in der der jeweilige Film der *BRD-Trilogie* spielt, erklären. Was das Produktionsjahr betrifft, wird *Die Sehnsucht der Veronika Voss* zwar auch 1981 gedreht, aber erst im November und Dezember. Ausserdem findet die Premiere nicht mehr im selben Jahr, sondern 1982 statt. Demzufolge würde die Reihenfolge der *BRD-Trilogie* *Die Ehe der Maria Braun*, *Lola*, *Die Sehnsucht der Veronika Voss* lauten.

⁷⁵⁷Fischer. 2004, S. 648f.

⁷⁵⁸Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993.

Mit der Musik zu *Lola* schreibt Raben eine oberflächliche Musik par excellence, eine Musik, die in ihrer Sentimentalität auch vor äußerstem Kitsch nicht zurückscheut und nur an wenigen Stellen im Film gebrochen wird. Wie sentimental Raben seine Musik zu *Lola* gestaltet, zeigt die in ihrer Großform zweiteilig angelegte *Lola – Suite*⁷⁵⁹. Sie lässt sich in acht Abschnitte untergliedern, wobei der erste Großteil die Abschnitte 1 – 5 und der zweite Großteil die Abschnitte 6 – 8 umfasst.

- 1) Die Suite beginnt mit einem kurzen Mundharmonikamotiv. Ungewöhnlich ist dabei, dass nicht so sehr das Motiv im Vordergrund steht, sondern vielmehr die Bedeutung der Mundharmonika als zentrales Melodieinstrument hervorgehoben wird.
- 2) Auf die kurze Eröffnung folgt ein erstes, ganz und gar beiläufiges, unkonturiertes Thema, von der Mundharmonika präsentiert und von ausladenden Streichern und schlichter Harfenbegleitung unterlegt. Eine Klarinette erinnert für einen kurzen Moment an Tangomusik, bevor Raben in
- 3) Abschnitt 3 der Suite ein leicht und unbeschwert daherkommendes *scherzando* komponiert. Dafür sorgt vor allem das humorvoll gespielte Fagott.
- 4) Heimelig, in der für Raben typischen Besetzung Flöte und Streicher klingt der 4. Abschnitt.
- 5) Nach mehreren kurzen, beliebig daherkommenden thematischen Teilen, präsentiert Raben in 6`41`` erstmalig ein markantes Themenfragment in der *Lola - Suite*. In der für seinen Personalstil typischen Melancholie erklingt eine von der Violine solistisch gespielte und von Harfe, Flötennachschlägen und entgegen geführten tiefen Streicherlinien begleitete, eingängige Melodie, die bisweilen Barockmusik-artige Züge annimmt.
- 6) Nach einer kurzen Generalpause beginnt in 8`34`` der zweite Teil der Suite mit einem ausladenden Abschnitt. Der A-Teil besteht aus einer breiten Streicherkantilene im $\frac{6}{8}$ - Takt, die von regelmässigen Achtelakkordbrechungen in Harfe und Cembalo begleitet wird. Im B-Teil wird der Streicherpart zunehmend grösser und erhält bisweilen sogar symphonischen Gestus. Durch einen durchgehend in \downarrow stompfenden Orgelpunkt in Cembalo, Violoncelli und Kontrabässen – der $\frac{6}{8}$ – Takt wird in einen $\frac{3}{4}$ - Takt umgedeutet - entsteht ein retardierendes Spannungsmoment, das nach 24 Takten wieder in den A- Teil ($\frac{6}{8}$ – Takt) mündet. In einem darauf folgenden C-Teil greift Raben den stompfenden Orgelpunkt aus dem B-Teil auf, über dem Orgelpunkt lässt er eine Solovioline eine klagende Kantilene

⁷⁵⁹ Fassbinder / Peer Raben. 3 CD-Box, herausgegeben von Alhambra AG 1993.

intonieren. Diese Kantilene ist, wenn auch nicht in Melos, so doch in dem barocken Gestus eine Reminiszenz an das erste prägnante fragmentarische Thema (6`41`), dort ebenfalls von einer Solovioline gespielt.

- 7) In 11`17` kehrt Raben zur volksliedhaften, fast schon banal klingenden Melodik zurück, die er in den in Terzen geführten Flöten, begleitet von Harfe und Streichern, ausstellt.
- 8) Nach kurzen, beliebigen Themenfragmenten – analog zu Abschnitt 5) - mündet die Suite in 13`51` völlig überraschend in eine verkürzte Version des wohl markantesten Themas im Film *Lola*, der *Serenade out of tune*.

Anhand der Suiten-Anlage lässt sich gut erkennen, wie sich Raben seine Musik zu *Lola* vorstellt. Er gliedert seine Themen in zwei Kategorien:

- a) Sentimentale, kitschige Themen und Themenfragmente. Diese sind oft konturlos und wirken beliebig und oberflächlich, bisweilen sogar unerträglich seicht.
- b) Wenige Themenfragmente, die sich deutlich von der ersten Gruppe abheben, da sie etwas Authentisches und Ehrliches ausstrahlen, inhaltlich tiefer eintauchen. Am deutlichsten ist dies in der *Serenade out of tune* zu hören.

Dass es sich bei der *Serenade out of tune* um eine Art *Main Title* handelt, wie es im Hollywood-Jargon heißen würde, also ein Musikstück, das die ganze Filmthematik musikalisch auf den Punkt bringt, wird das Kapitel *Filmmusikanalyse* zeigen.

Anhand Peer Rabens, nach Fassbinders Tod⁷⁶⁰ verfassten, Suite, 3 *kleine Orchesterstücke* „in memoriam R.W. Fassbinder“, soll die *Serenade out of tune* unter dem Aspekt des musikalischen Materials analysiert werden (Notenkatalog: PA 22 – PA 25, S. 295 – S. 298). In der Suite ist sie der erste von drei kurzen Sätzen⁷⁶¹ und trägt den Titel *Lola – Serenade aus LOLA*.⁷⁶² Beim Orchester handelt es sich dabei um eine kammermusikalische Besetzung:

⁷⁶⁰Das Entstehungsjahr ist nicht mehr ermittelbar, da das Autograph mit keinem Datum versehen ist.

⁷⁶¹Da es sich bei den 3 *kleine(n) Orchesterstücke(n)* um eine klassische Filmmusiksuite handelt, ist es daher nicht falsch, wenn die einzelnen Stücke als *Sätze* bezeichnet werden – wofür auch die Durchnummerierung der im Titel genannten Stücke spricht:

1. Lola-Serenade aus LOLA
2. Bolwiesers Vereinsamung aus BOLWIESER
3. Mieke u. Franz aus BERLIN-ALEXANDERPLATZ

⁷⁶²Während auf dem Titelblatt *Lola-Serenade aus LOLA* steht, ist dasselbe Stück auf der ersten Seite mit der Überschrift „*LOLA – SERENADE*“ aus dem RWF-Film *LOLA* versehen. Zwecks Vereinfachung, wird daher in der Analyse immer die Bezeichnung *Lola-Serenade* verwendet.

1. Flöte
 2. Flöte
 Oboe
 Klarinette
 Fagott
 Trompete
 Harfe
 Piano
 Bass⁷⁶³
 1. Violinen (in der Abkürzung: 1. Viol.)
 2. Violinen (in der Abkürzung: 2. V)
 Violen (in der Abkürzung: Va)
 Violoncelli (in der Abkürzung: Vc)

Das Autograph enthält keinerlei Taktangabe, Taktzahlen, Generalvorzeichen oder Hinweise, ob es sich um eine transponierte oder nicht transponierte Partitur handelt. Erst im Studium stellt sich heraus, dass Klarinette und Trompete transponierend (in B) notiert sind. Bis auf die erste Partiturseite, verzichtet Raben auf den folgenden Seiten auch auf Notenschlüssel. Die Angaben in der Partitur reduzieren sich auf:

Tempoangabe (♩ = 66)
 Sparsame Dynamikangaben
 Phrasierungsangaben
 Sparsame spieltechnische Angaben in den Streichern (*arco*, *pizz.*)
 Mit Buchstaben gekennzeichnete Abschnitte
 Sparsame, für die richtige Ausführung jedoch relevante Angaben (*div.*, *solo* und *loco*)

Dass es sich bei der vorliegenden Partitur nicht nur um eine Dirigierpartitur, sondern ebenso um eine, für einen Kopisten taugliche Partitur handelt, wird in der Angabe *come primo* in der 2. Flöte deutlich.

In einer klassischen Partitur gibt es überlicherweise kaum Kürzel und wenn, dann sind es vor allem „Faulenzer“, also Kürzel, die in der Regel für wörtlich zu wiederholende Takte stehen. Mit der Angabe *come primo* und der darauf folgenden Wellenlinie sowie dem Verzicht auf Notenschlüssel ab der zweiten Partiturseite, zeigt Raben, dass er bei seinen Partituren immer auch das nötige Quäntchen Pragmatismus mitbedenkt: Möglichst effektiv und zeitsparend komponieren und stets so, dass der Kopist schnellstmöglichst, ohne groß überlegen zu müssen, Einzelstimmen anfertigen kann⁷⁶⁴. Diese praxisorientierte

⁷⁶³Auch, wenn nicht genau vorgeschrieben ist, ob es sich um einen Kontrabass oder einen E-Bass handelt, ist es wahrscheinlich, dass der Part in der Suite – es handelt sich ja um eine konzertante Aufführung – von einem Kontrabass ausgeführt wird. In vielen seiner Filmmusiken hingegen verwendet Raben anstelle des Kontrabass häufig einen E-Bass, um seinen Stücken dadurch einen gewissen Anstrich von Unterhaltungsmusik zu verleihen.

⁷⁶⁴Raben erzählt in einem der Gespräche vom Sommer 2005, dass er für fast alle seine Filmmusiken mit ein und demselben Kopisten gearbeitet hätte. Die Zusammenarbeit hätte sich im Lauf der Jahre so perfektioniert, dass er zuletzt nicht mal mehr einen Blick in die Einzelstimmen hätte werfen müssen. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. nicht dokumentiert. Schwarzach 2005-2006). Damit die Fehlerquote in den

Komponier- und Notationsweise entspricht durchaus der professionellen Arbeitsteilung von Komponist und Kopist im Jazz⁷⁶⁵, vor allem aber der Arbeitsweise à la Hollywood. - auch, wenn dort die Maschinerie in ganz anderen Dimensionen von statten geht und es neben Komponist und Kopist noch einen Stab an Arrangeuren gibt.

Die *Lola-Serenade* ist ein kurzes 32taktiges Stück, das formal aus fünf Teilen besteht, wobei die Buchstaben nicht durchgehend mit den Formteilen übereinstimmen (Notenkatalog: PA 22 – PA 25, S. 295 – S. 298).

- a) Einleitung: 6 Takte
- b) Formteil A: 8 Takte
- c) Formteil B: 7 Takte
- d) Formteil C: 3 Takte
- e) Codetta (von Raben als Teil von C deklariert, was aber formal nicht zutrifft): 8 Takte

Markant sind vor allem die ersten sechs Takte - Takte 1 - 6 – (Notenkatalog: PA 22, S. 295) sowie, kurz vor Stückende, die sechs Takte - Takte 25-30 – (Notenkatalog: PA 25, S. 298). Raben komponiert eine langsam absteigende Melodielinie, die er von einem anderen Instrument chromatisch um eine grosse Septime nach oben bzw. komplementär um eine kleine Sekunde nach unten versetzt, parallel dazu spielen lässt. Das folgende Notenbeispiel soll dies verdeutlichen:



NB 14: *Lola – Serenade*. Im oberen System der beiden Akkoladen ist die Melodie jeweils in ihrer ursprünglichen Form notiert. Die unteren Systeme zeigen die Melodie parallel dazu gespielt: in der ersten Akkolade um eine grosse Septime nach oben versetzt, in der zweiten Akkolade um eine kleine Sekunde nach unten versetzt.

Einzelstimmen möglichst niedrig bleibt, ist es daher unabdingbar, dass nicht nur der Kopist, sondern auch der Komponist effektiv und zeitsparend arbeitet. Dazu gehört, neben einer korrekten und möglichst fehlerfreien Arbeitsweise, auch die Fähigkeit des Komponisten, ausschließlich das Nötigste in der Partitur zu vermerken. Das stellt eine wesentliche Erleichterung für den Kopisten dar, da dieser – bei Überinformation in der Partitur – dazu gezwungen wäre, erstmal das Wichtige vom Unwichtigen zu differenzieren, was wiederum sehr zeitaufwändig und damit auch teuer wäre.

⁷⁶⁵ Vor allem der häufige Verzicht auf Notenschlüssel ist im Jazz allerorts zu finden, egal, ob es sich um einfache Leadsheets in diversen Fakebooks, oder Charts von Arrangements für grössere Besetzung handelt. Diese Praxis des Verzichts und der Reduzierung fand vor allem zur Zeit, als Sheets bzw. Partituren und Charts noch handschriftlich angefertigt wurden, ihre grösste Verbreitung. Mit dem Aufkommen von computergestützter Schreibsoftware wie *Sibelius* oder *Finale*, ist diese Praxis jedoch stark zurückgegangen, sodass bis auf den *jazz-font*, oftmals nicht mehr viel übrig bleibt von der tradiert mit Hand und Tusche geschriebenen Schreibkunst.

Im Detail sieht dies wie folgt aus:

Takte 1-6: Melodie in den Flöten 1 und 2 (in den Takten 1-3 teilweise von der Harfe gestützt), in den Takten 4-6 von der Klarinette um eine Oktave tiefer gedoppelt;

Melodie parallel dazu vom Klavier um eine große Septime höher gespielt, als in den Flöten 1 und 2 (Notenkatalog: PA 22, S. 295).

Takte 25-27: Melodie in der Oboe (von der Trompete um eine Oktave tiefer gedoppelt);

Melodie parallel dazu von der Flöte 1 um eine kleine Sekunde tiefer gespielt, als in der Oboe (Notenkatalog: PA 25, S. 298).

Takte 28-30: Melodie in der Klarinette (vom Fagott um eine Oktave tiefer gedoppelt und teilweise im unisono mit der Klarinette von der Harfe gestützt);

Melodie parallel dazu von den Violinen I um eine kleine Sekunde tiefer gespielt, als in der Klarinette (Notenkatalog: PA 25, S. 298).

Betrachtet man die Verteilung von Melos und Harmonik auf die einzelnen Instrumente, lässt sich gut erkennen, dass Raben in erster Linie auf Klang bedacht ist. Durch den konsequenten Wechsel in der Zuordnung von Melos und Harmonik auf unterschiedliche Instrumente, erreicht er eine grosse Klangvielfalt. Damit schafft es Raben, die Einfachheit der melodisch-harmonischen Satzstruktur auszugleichen. Die Zuordnung⁷⁶⁶ der Instrumente sieht wie folgt aus:

Einleitung (Takte 1-6)

Melodik: Flöten 1 und 2, Klarinette, Violinen I (Takt 4-6), teilweise Harfe, Klavier (rechte Hand)

Harmonik: Klavier (linke Hand), Violinen I und II

Bassfunktion: teilweise Harfe, Kontrabass

Formteil A (Takte 7-14)

Melodik: Oboe⁷⁶⁷, Fagott

Harmonik: Harfe, Klavier (rechte Hand)

Bassfunktion: Klavier (in der linken Hand ergänzende Figuren zum Kontrabass), Kontrabass

Formteil B (Takte 15-21)

Melodik: Flöten 1 und 2, Oboe, Fagott, Violinen I (Takt 18 / Schlag 4 und 4u – Takt 21)

Harmonik: Flöten 1 und 2 (Takte 15-17), Klarinette (Takte 15-18), Harfe, Klavier (rechte Hand sowie linke Hand in einem quasi *Stride-Piano* - Stil⁷⁶⁸), Violinen I und II

⁷⁶⁶Die Auflistung der einzelnen Instrumente folgt der Reihenfolge der Instrumente, wie sie im Autograph notiert ist.

⁷⁶⁷Raben notiert in die Oboenstimme *solo*. Das ist doch etwas verwunderlich. Da es sich – wie aus der Partitur hervorgeht – eindeutig um eine Kammermusikbesetzung handelt und es keine Stelle im Stück gibt, wo die Holzbläser *divisi* spielen, ist diese Angabe überflüssig.

Bassfunktion: Klavier (in der linken Hand ergänzende Figuren zum Kontrabass), Kontrabass, Violen, Violoncelli

Formteil C (Takte 22-24)

Melodik: Flöte 1 und teilweise Klarinette (beide auftaktig in Takt 21 / Schlag 2),

Harmonik: Klavier (rechte Hand)

Bassfunktion: Harfe, Klavier (in der linken Hand ergänzende Figuren zum Kontrabass), Kontrabass, Violoncelli

Codetta (Takte 25-32)

Melodik: Flöte 1 und 2, Oboe, Klarinette, Fagott (bis Takt 30), Trompete, Violinen I (ab Takt 28), Violinen II

Harmonik: Klavier (rechte Hand), Violinen I (bis Takt 27), Violinen II

Bassfunktion: Fagott (ab Takt 31 / Schlag 3), Harfe, Klavier (linke Hand), Kontrabass, Violen, Violoncelli

Während Violen, Violoncelli und Kontrabass stabil bleiben und ausschließlich die Bassfunktion übernehmen, werden melodische und harmonische Aufgaben im ständigen Wechsel von unterschiedlichen Instrumenten übernommen. Damit steht Rabens Instrumentationstechnik in gewisser Hinsicht in der Tradition der deutschen Romantik, insbesondere in der Tradition von Gustav Mahler – wenn auch in wesentlich vereinfachter Form.

Vergleicht man nun die Partitur mit der Aufnahme der *Serenade out of tune* des Kurt-Graunke-Orchesters⁷⁶⁹, wie sie im Film *Lola* zu hören ist, stellt man fest, dass vor allem die Orchestration völlig unterschiedlich zu der, in der zuvor behandelten *Lola - Serenade* aus der Suite *3 kleine Orchesterstücke „in memoriam R.W. Fassbinder“* ist.

Die Besetzung der *Serenade out of tune*, wie sie auf der Aufnahme zu hören ist, sieht wie folgt aus:

- 1. Flöte
- 2. Flöte
- Harfe
- Cembalo
- Synthesizer⁷⁷⁰
- Piano
- Frauenchor
- 1. Violinen

⁷⁶⁸In der gängigen Spielweise des *Stride-Piano* werden die Basstöne jeweils auf Schlag 1 und 3, die akkordischen Nachschläge auf 2 und 4 gespielt. In Formteil *B* wird diese Spieltechnik leicht abgewandelt.

⁷⁶⁹Siehe dazu den Titel *Serenade out of tune* auf der 3 CD-Box *Fassbinder / Peer Raben.*, herausgegeben von Alhambra AG. 1993.

⁷⁷⁰Aus der Aufnahme läßt sich erkennen, dass es sich bei dem Synthesizer-Sound um eine Art Orgel- bzw. Harmoniumklang handelt. Da der Synthesizer 1981 noch ein recht neues Instrument war und es nicht allzu viele unterschiedliche Modelle gab, liegt die Vermutung nahe, dass es sich aufgrund des Orgel- bzw. Harmoniumklanges mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit um einen analogen Synthesizer handeln dürfte. Demzufolge könnte es ein *Oberheim* Synthesizer oder ein Gerät der Firma *Moog* sein.

2. Violinen II
Violen
Violoncelli
E-Bass

Die *Serenade out of tune* klingt im Vergleich zur *Lola – Serenade* wesentlich synthetischer, populär-musikalischer und auch ungewöhnlicher, was

- a) am Synthesizer liegt, der hier weitgehend - in Form des Orgel- bzw. Harmoniumklanges - die Funktion der Streicher übernimmt, so dass die Streicher im Gesamtklang eher im Hintergrund bleiben und nur an wenigen Stellen solistisch in den Vordergrund treten;
- b) am Cembalo, das das dominierende Melodieinstrument ist;
- c) am Frauenchor, der als Klammer fungiert und am Anfang sowie am Schluss des Stücks erklingt;
- d) sowie am E-Bass anstelle eines Kontrabass.

Klavier, Harfe und E-Bass übernehmen im Prinzip dieselben Funktionen wie in der *Lola – Serenade*, indem sie sich auf Harmonik- und Bassfunktion konzentrieren.

Auch fehlen in der *Serenade out of tune* die ständigen Wechsel der melodisch-harmonischen Aufgabenverteilung auf die unterschiedlichen Instrumente, die so markant für die *Lola- Serenade* sind. In diesem Fall bleibt die Aufteilung von Melos und Harmonik das ganze Stück über konstant:

- a) Flöte, Cembalo und an vielen Stellen die rechte Hand im Synthesizer, übernehmen die Melodiestimme, bisweilen beteiligt sich auch die Harfe an der Melodie.
- b) Streicher, Synthesizer, Piano und Harfe sind für die Harmonik zuständig.
- c) E-Bass, linke Hand im Piano und bisweilen auch die Harfe übernehmen die Bassfunktion.
- d) Beim erstmaligen Hören befremdlich, wenn nicht sogar exotisch, ist der Frauenchor, der zu Beginn und am Ende der *Serenade out of tune* eine Gegenstimme zur Melodie intoniert.⁷⁷¹

Im Gegensatz zur Orchestration unterscheidet sich die formale Anlage der *Serenade out of tune* von der Anlage der *Lola – Serenade* nur wenig. Sie sieht wie folgt aus:

- a) Einleitung: 6 Takte
- b) Formteil A: 8 Takte

⁷⁷¹Dass ein Frauenchor in einer Serenade nicht ganz so außergewöhnlich ist, wird das Kapitel *Filmmusikanalyse* zeigen.

- c) Formteil B: 7 Takte
- d) Formteil C: 3 Takte
- e) Codetta: 7 Takte⁷⁷²

Im Unterschied zur *Lola – Serenade* verzichtet Raben in der Codetta der *Serenade out of tune* auf den achten Takt und lässt die *Serenade out of tune* bereits auf Schlag 3 in Takt 31 auf einen *D-Dur* Akkord (♯ ————— ♯) enden. Die Gesamtzahl der Takte verringert sich im Vergleich zur *Lola – Serenade* um einen Takt, auf nun 31 Takte.

Analog zur *Lola – Serenade*, sind es ebenso in der *Serenade out of tune* die ersten sechs Takte (Takte 1- 6), sowie kurz vor Stückende, die sechs Takte (Takte 25-30) mit der absteigenden Melodielinie - von einem zweiten Instrument chromatisch um eine kleine Sekunde bzw. komplementär um eine grosse Septime versetzt, parallel dazu gespielt -, die charakteristisch für das Stück sind:

Takte 1-6: Melodie in Harfe und Cembalo, in den Takten 4-6 von der zweiten Flöte um eine Oktave höher gedoppelt;
Melodie parallel dazu von der ersten Flöte um eine große Septime höher gespielt, als in Harfe und Cembalo.

Takte 25-27: Melodie in der Harfe;
Melodie parallel dazu von der ersten Flöte und vom Cembalo um eine kleine Sekunde tiefer gespielt, als in der Harfe.

Takte 28-30: Melodie in der Harfe (von der zweiten Flöte um eine Oktave höher gedoppelt);
Melodie parallel dazu von der ersten Flöte und vom Cembalo um eine kleine Sekunde tiefer gespielt, als in der Harfe.

Die genaue Funktionsaufteilung der Instrumente stellt sich in der *Serenade out of tune* folgendermaßen dar:

Einleitung (Takte 1-6)

Melodik: Erste und zweite Flöte, Harfe und Cembalo

Harmonik: Synthesizer, Klavier, absteigende Linie im Frauenchor

Bassfunktion: E-Bass

Formteil A (Takte 7-14)

Melodik: Cembalo, Synthesizer

Harmonik: Harfe, Klavier (rechte Hand)

Bassfunktion: Klavier (in der linken Hand ergänzende Figuren zum E-Bass), E-Bass

⁷⁷²Da die Codetta in der Partitur der 3 *kleine(n) Orchesterstücke „in memoriam R.W. Fassbinder“* nicht als eigener Abschnitt deklariert ist, dürfte sie demzufolge auch in der Originalfilmpartitur der *Serenade out of tune* Teil von C sein.

Formteil B (Takte 15-21)

Melodik: Cembalo, Synthesizer (in den Takten 17 und 18 von Violinen I gedoppelt)

Harmonik: Harfe, Klavier (rechte Hand), Violinen I und II, Violen

Bassfunktion: Klavier (in der linken Hand ergänzende Figuren zum E-Bass), Violoncelli, E-Bass

Formteil C (Takte 22-24)

Melodik: Cembalo, Synthesizer

Harmonik: Harfe, Klavier (rechte Hand)

Bassfunktion: Harfe, Klavier (in der linken Hand ergänzende Figuren zum E-Bass), Violoncelli, E-Bass

Codetta (Takte 25-31)

Melodik: Erste und zweite Flöte, Harfe und Cembalo

Harmonik: Klavier (rechte Hand), ab Takt 28 absteigende Linie im Frauenchor, Violinen I und II, Violen (in Takt 31)

Bassfunktion: Klavier (linke Hand), Violoncelli (in Takt 31), E-Bass

Neben dem eingängigen Thema in den Takten 7 -14, sind es vor allem Einleitung und Codetta, die die *Lola- Serenade* bzw. die *Serenade out of tune* so auffallend prägen.

Peer Raben: „*Es ist eine normale Moll-Melodie, aber sie ist auf großen Strecken in zwei Tonarten gleichzeitig gespielt.*“⁷⁷³

Tatsächlich ist die harmonische Struktur ziemlich einfach (Notenkatalog: PA 22 – PA 25, S. 295 – S. 298):

Einleitung (Takte 1-6)

| Dm C#+⁷⁷⁴ | F G7 | Bb7 D | Dm C#+ | F G7 | Bb7 D |

Formteil A (Takte 7-14)

| Dm | A | A | Dm | Dm | A | A | Dm |

Codetta (Takte 25-31)

| Dm C#+ | F G7 | Bb7 D | Dm C#+ | F G7 | Bb7 D |

Vergleicht man – anhand der Partitur der *Lola-Serenade* - den in Einleitung und Codetta identischen harmonischen Satz mit der Aufteilung auf die Instrumente, läßt sich erkennen, dass Rabens Augenmerk auf der, in der Akkordprogression implizierten, chromatisch absteigenden Linie aus den Zentraltönen

⁷⁷³Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁷⁷⁴Raben notiert C#+. Obwohl die chromatisch absteigende Linie in ihrem lamentierenden Charakter mit einer enharmonischen Verwechslung (*des*) plausibler wäre, wird das von ihm notierte *cis* beibehalten.



NB 15: *Lola – Serenade*. Zentraltöne in Einleitung und Codetta.

liegt.

Ohne Zweifel ist diese Linie vom Modell des barocken *Lamentobass* inspiriert. Während in der Melodie der sechstaktigen Einleitung der lamentierende Gestus - in dem aus vier  bestehenden Motiv - vollständig von den Flöten und der Klarinette (Takte 4-6) herausgearbeitet wird (Notenkatalog: PA 22, S. 295),

Takt 1: **d**⁷⁷⁵ *ff d*; **cis** *ff cis* (zwei  - Gruppen)
 Takt 2: **c** *ff c*; **h** *ff h* (zwei  - Gruppen)
 Takt 3: **b** *ff b*; **a** ( ; )
 Takt 4: **d** *ff d*; **cis** *ff cis* (zwei  - Gruppen)
 Takt 5: **c** *ff c*; **h** *ff h* (zwei  - Gruppen)
 Takt 6: **b** *ff b*; **a** ( ; )

sowie leicht abgewandelt in den ersten drei Takten der Harfe (Notenkatalog: PA 22, S. 295),

Takt 1: **d** *ff cis* *ff* (, , , )
 Takt 2: **c** *ff h* *ff* (, , , )
 Takt 3: **b** *ff a* (, , )

bleibt dasselbe lamentierende Moment in der Einleitung harmonisch nur angedeutet. Im dreistimmigen Streichersatz (Violinen I und II, Violen), im Klavier endet die lamentierende Bewegung bereits mit dem dritten Akkord in Takt 2 (Notenkatalog: PA 22, S. 295):

Takt 1: *Dm* (Grundstellung, ) ; *C#+* (Grundstellung, )
 Takt 2: *F* (Quartsextakkord, )

Der *G*- Quartsextakkord () auf Schlag 3 steht bereits ausserhalb der chromatisch absteigenden Bewegung.

Erst in den Takten 4-6 der Einleitung, wo sich die ersten Violinen an der Melodie leicht abgewandelt beteiligen, erklingt die lamentierende Linie – zumindest - in einer Streichersektion vollständig:

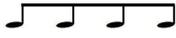
Takt 4: **d** *cis* (jeweils in )
 Takt 5: **c** *h* (jeweils in )
 Takt 6: **b** *a* (jeweils in )

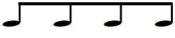
⁷⁷⁵Die Ausführungen beziehen sich ausschließlich auf die absteigende Bewegung beginnend auf *d*, da es sich dabei um die Hauptstimme handelt. Daher sind die Zentraltöne der chromatischen Linie auch fett gedruckt: **d cis c h b a** (h = b, b = b flat). Die Kleinschreibung ist nicht oktavbezogen.

Im Vergleich dazu die ersten sechs Takte der Codetta -Takte 25 – 30- (Notenkatalog: PA 25, S. 298):

Die lamentierende Linie ist hier in mehreren Instrumenten präsent und Satz bestimmend. Raben instrumentiert diesbezüglich traditionell, indem er die in der Einleitung präsentierte chromatisch absteigende Linie nun klanglich verstärkt und damit ihre für das Stück wichtige musikalische Bedeutung nochmals hervorhebt.⁷⁷⁶ Melodisch sieht dies wie folgt aus:

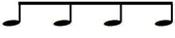
Takt 25: **d f f d; cis f f cis** (zwei  - Gruppen in der Oboe und der Trompete)

Takt 26: **c f f c; h f f h** (zwei  - Gruppen in der Oboe und der Trompete)

Takt 27: **b f f b; a** ( ;  in der Oboe und der Trompete)

Takt 28: **d f f d; cis f f cis** (zwei  - Gruppen in der Klarinette und Fagott)

Takt 29: **c f f c; h f f h** (zwei  - Gruppen in der Klarinette und Fagott)

Takt 30: **b f f b; a** ( ;  in der Klarinette und Fagott)

Sowie variiert in der zweiten Flöte (Notenkatalog: PA 25, S. 298),

Takt 25:  **d**,  **f**,  **cis**,  **f**,  **d**

Takt 26:  **c**,  **f**,  **f**,  **c**,  **h**,  **f**,  **f**,  **h**

- die chromatisch absteigende Linie endet in Takt 26 auf Schlag 1 – und in der Harfe (Notenkatalog: PA 25, S. 298).

Takt 28:  **d**,  **f**,  **cis**,  **f**,  **d**

Takt 29:  **c**,  **f**,  **f**,  **c**,  **h**,  **f**,  **f**,  **h**

Takt 30:  **b**,  **f**,  **f**,  **b**,  **a**

Die Bassfunktion übernehmen Kontrabass, Violen und Violoncelli. Demnach läßt sich die Instrumentenzuordnung folgendermaßen darstellen (Notenkatalog: PA 25, S. 298):

Kontrabass:

Takt 28: **d d cis cis** ()

Takt 29: **c c h h** ()

Takt 30:  **b**,  **b**,  **a**, 

Violen:

Takt 25: **d cis** ()

Takt 26: **c d** ()

⁷⁷⁶Traditionell, in dem Sinne, dass dieses instrumentatorische Verfahren spätestens seit der klassischen Sonatenhauptsatzform gängig ist und in seiner Komprimiertheit einen quasi reprisenartigen Gestus annimmt.

- die chromatisch absteigende Linie besteht aus drei \downarrow und ist damit eineinhalb Takte lang –

Violoncelli:

Takt 28: **d d cis cis** (\downarrow)

Takt 29: **c c h h** (\downarrow)

Takt 30: \downarrow **b**, \downarrow **b**, \downarrow **a**, \uparrow

In Klavier wird in der Mittelstimme die lamentierende Bewegung über zweieinhalb Takte in \downarrow beibehalten und endet in Takt 27 auf Schlag 2 (Notenkatalog: PA 25, S. 298). Damit ist sie einen Takt länger präsent als in der Einleitung.

Harmonische Füllstimmen komponiert Raben in den Takten 25- 27 und verteilt sie ausschließlich auf Ober- und Unterstimme des Klaviers sowie auf die Violinen I und II.

Während in der Einleitung die Melodik noch sparsam eingesetzt wird und dafür die Harmonik präsenter ist, kehrt sich das Verhältnis in der Codetta um, zugunsten einer melodischen Gewichtung und fast völligem Verzicht auf Harmonik. In der Verdoppelung des Themas bzw. nur einzelner Fragmente bedient sich Raben nicht nur formal, sondern auch instrumentatorisch Techniken der klassischen Musik, wie sie bei Haydn und vor allem bei Mozart zu finden sind. Dabei handelt es sich insbesondere um die Verdoppelung melodisch-thematischer Linien im unisono oder in Oktaven. Damit erreicht er in der Codetta eine Intensivierung der thematischen Bedeutung der absteigenden Basslinie, die in der Einleitung in diesem Maße noch nicht vorhanden ist.

Bereits in der Einleitung baut Raben eine Erwartungshaltung auf, indem er geschickt das Mittel des Orgelpunktes im Kontrabass benutzt (Notenkatalog: PA 22, S. 295):

Takt 1: \uparrow , **d**, \uparrow , **d**

Takt 2: \uparrow , **d**, \uparrow , **d**

Takt 3: \uparrow , **d**, \uparrow , **d**

Takt 4: \uparrow , **d**, \uparrow , **d**

Takt 5: \uparrow , **d**, \uparrow , **d**

Takt 6: \uparrow , **f**, **d**, \uparrow

Neben dem Spannungsmoment und der Erwartungshaltung auf das Folgende, bleibt Raben stilistisch der barocken und der klassischen Musiksprache treu: So kommt es in der barocken Musik nicht selten vor, dass eine lamentierende chromatisch absteigende Bewegung mittels eines Orgelpunkts⁷⁷⁷ zusätzlich verstärkt wird, ein Stilmittel, das später auch von der Klassik aufgegriffen wird.

⁷⁷⁷Dass Raben mit dem Orgelpunkt auch die Populärmusik streift, zeigt sich darin, dass die ersten vier Akkorde ebenso als *Dm Dm (maj7) | Dm7 G7 | D |* aufgefasst werden können – eine nicht selten zu findende Akkordfolge, gerade in der Kombination aus chromatisch absteigender Linie und Orgelpunkt.

Die Bedeutung der chromatisch versetzt absteigenden Linie in *Einleitung* und *Codetta*, der Funktion der *Serenade out of tune* sowie des achttaktigen, zentralen Themas (Takte 7-14) wird im folgenden Unterkapitel *Filmmusikanalyse* erörtert.

6.7.3. Filmmusikanalyse

„>Serenade< ist eine Erscheinung vor allem des 18. Jahrhunderts. Im 20. Jahrhundert ist die >Serenade< eine alte Gattung. (...)Jeweils finden sich die klanglich zentralen Schichten besetzt: Streicher, Bläser und Zupfinstrumente. (...) Violine und Flöte bilden bis heute die am weitesten verbreiteten Instrumente im gesellschafts- und hausmusikalischen Bereich (...). Die pastoralen Assoziationen des Oboentons markieren nicht nur ein Medium sinnlicher Zuneigung mit historischer Dimension im antiken Aulos.“⁷⁷⁸

Was hier auszugsweise in Thomas Schipperges Analyse von Bruno Madernas *Serenata per un satellite* (1969) zitiert ist, steckt wichtige gattungsspezifische Merkmale der *Serenade* ab, die sich auch in Rabens *Serenade out of tune* bzw. der *Lola-Serenade* wieder finden:

- a) Sowohl die *Serenade out of tune*, als auch die *Lola-Serenade* sind mit Streichern, Bläsern und Zupfinstrumenten besetzt. In der *Serenade out of tune* sind dies Violinen I und II, Violen, Violoncelli, E-Bass (bzw. Kontrabass in der *Lola-Serenade*), Flöten, Harfe und Cembalo. Die *Lola-Serenade* ist zusätzlich – ergo noch gattungsspezifischer – um Oboe, Klarinette, Fagott und Trompete erweitert, wobei vor allem der Oboe, als wichtiges Melodieinstrument, eine zentrale Rolle zukommt.
- b) Mit der überholten Gattung *Serenade*, die vorrangig im bürgerlich-häuslichen Umfeld praktiziert wird, gelingt Raben eine vortreffliche Charakterzeichnung des spießigen und überkorrekten Baudezernenten von Bohm.
- c) Ebenso findet sich für den, beim ersten Höreindruck irritierenden, Frauenchor in *Einleitung* und *Codetta* der *Serenade out of tune* eine gattungsspezifische Entsprechung in Arnold Schönbergs *Serenade* op. 24. Schönberg komponiert sein Werk für eine Septettbesetzung mit zusätzlicher Vokalstimme.⁷⁷⁹

Nicht nur die Gattung *Serenade*, ebenso die Allusionen an den barocken *Lamentobass*, die instrumentatorischen Rückbezüge auf die Musik des Barock

⁷⁷⁸Thomas Schipperges: *Bruno Madernas „Serenata per un satellite“ (1969). Eine musikalisch inszenierte Huldigung*. In: *Inszenierung durch Musik. Der Komponist als Regisseur*. Hrsg.: Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer. Kassel 2011, S. 340f.

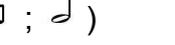
⁷⁷⁹*Serenade* op. 24 für Klarinette, Bassklarinette, Mandoline, Gitarre, Geige, Bratsche, Violoncell und eine tiefe Männerstimme. Vgl. Schipperges Ausführungen zu Schönbergs *Serenade* op. 24 (1920-1923). Schipperges. 2011, S.340.

(u.a. Cembalo) und der Klassik (Doppelung der Melodie im unisono und in Oktaven), bishin zum wörtlichen barocken Zitat⁷⁸⁰, finden ihre musikalische Entsprechung in der zuvor in b) aufgezeigten Charakterisierung des – mehr oder wenig dilettantisch -Geige spielenden Baudezernenten von Bohm.

„Das hängt natürlich mit der Figur von Müller-Stahl (Anm.: Armin Müller-Stahl, der die Rolle des Baudezernenten von Bohm verkörpert) zusammen. Die Musik, die er selber spielt, bleibt natürlich auch an dieser Person wieder haften. Wenn sich beispielsweise das Verhältnis zwischen ihm und Lola entwickelt, wird auch seine Musik zum Ausdruck ihrer Beziehung. Darüberhinaus gibt es noch so einen stilistischen Einschlag in der Partitur, wenn er mittels einer grossen Rede seine Stellung innerhalb der städtischen Gemeinschaft definiert.“⁷⁸¹

Neben der hausmusikalischen Gattung *Serenade*, spielt vor allem die zur Hauptstimme chromatisch versetzte Nebenstimme in Einleitung und Codetta eine entscheidende inhaltliche Rolle:

Während Flöte I und II in der Einleitung die absteigende lamentierende Linie auf **d**`` beginnen (Notenkatalog: PA 22, S. 295),

Takt 1: **d**`` **f**`` **f**`` **d**``; **cis**`` **f**`` **f**`` **cis**`` (zwei  - Gruppen)
Takt 2: **c**`` **f**`` **f**`` **c**``; **h**`` **f**`` **f**`` **h**`` (zwei  - Gruppen)
Takt 3: **b**`` **f**`` **f**`` **b**``; **a**`` ( ; )
Takt 4: **d**`` **f**`` **f**`` **d**``; **cis**`` **f**`` **f**`` **cis**`` (zwei  - Gruppen)
Takt 5: **c**`` **f**`` **f**`` **c**``; **h**`` **f**`` **f**`` **h**`` (zwei  - Gruppen)
Takt 6: **b**`` **f**`` **f**`` **b**``; **a**`` ( ; )

beginnt im Klavier (rechte Hand) die Linie auf **cis**```, also um eine grosse Septime nach oben versetzt – in Takt 3 leicht abgewandelt (Notenkatalog: PA 22, S. 295).

Takt 1: **cis**```` **e**```` **e**```` **cis**````; **c**```` **e**```` **e**```` **c**```` (zwei  -Gruppen)
Takt 2: **h**`` **e**`` **e**`` **h**``; **b**`` **e**`` **e**`` **b**`` (zwei  - Gruppen)
Takt 3: **a**`` **e**`` **e**`` **a**``; **gis**`` **e**`` **e**`` **gis**`` (zwei  - Gruppen)
Takt 4: **cis**```` **e**```` **e**```` **cis**````; **c**```` **e**```` **e**```` **c**```` (zwei  -Gruppen)
Takt 5: **h**`` **e**`` **e**`` **h**``; **b**`` **e**`` **e**`` **b**`` (zwei  - Gruppen)
Takt 6: **a**`` **e**`` **e**`` **a**``; **gis**`` ( ; )

In der Codetta erklingt die Hauptstimme in den Takten 25-27 in Oboe und Trompete, in den Takten 28-30 in Klarinette und Fagott (Notenkatalog: PA 25, S. 298):

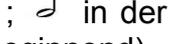
Takt 25: **d**`` **f**`` **f**`` **d**``; **cis**`` **f**`` **f**`` **cis**`` (zwei  - Gruppen in der Oboe und der Trompete, in der Trompete eine Oktave tiefer auf **d**⁷⁸²beginnend)

⁷⁸⁰Siehe dazu das Unterkapitel *found footage*.

⁷⁸¹Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁷⁸²**d**`` klingend. Das gilt auch für die folgenden Tonangaben der Trompetenstimme.

Takt 26: **c** f f c; **h** f f h (zwei  - Gruppen in der Oboe und der Trompete, in der Trompete eine Oktave tiefer auf **c** beginnend)

Takt 27: **b** f f b; **a** ( ;  in der Oboe und der Trompete, in der Trompete eine Oktave tiefer auf **b** beginnend)

Takt 28: **d**⁷⁸³ f f d; **cis** f f cis (zwei  - Gruppen in der Klarinette und im Fagott, im Fagott eine Oktave tiefer auf **d** beginnend)

Takt 29: **c** f f c; **h** f f h (zwei  - Gruppen in der Klarinette und im Fagott, im Fagott eine Oktave tiefer auf **c** beginnend)

Takt 30: **b** f f b; **a** ( ;  in der Klarinette und im Fagott, im Fagott eine Oktave tiefer auf **b** beginnend)

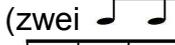
Während die Nebenstimme in den Takten 25-27 von der ersten Flöte eine kleine Sekunde tiefer zur Oboe bzw. eine grosse Septime höher zur Trompete (Notenkatalog: PA 25, S. 298)

Takt 25: **cis** e e cis; **c** e e c (zwei  - Gruppen)

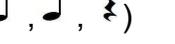
Takt 26: **h** e e h; **b** e e b (zwei  - Gruppen)

Takt 27: **a** e e a; **gis** ( ; )

sowie in den Takten 28-30 von den Violinen I (pizzicato⁷⁸⁴ und im Takt 30 leicht abgewandelt) eine kleine Sekunde tiefer (zur Klarinette) bzw. eine grosse Septime höher (zum Fagott) gespielt wird (Notenkatalog: PA 25, S. 298).

Takt 28: **cis** e e cis; **c** e e c (zwei  - Gruppen)

Takt 29: **h** e e h; **b** e e b (zwei  - Gruppen)

Takt 30: **a** e e a; **gis** ( ,  , )

Vergleicht man die Gewichtung von Haupt- und Nebenstimme, so stellt man fest, dass immer nur in einem Instrument eine chromatische Versetzung vorhanden ist:

Einleitung

Takte 1-6: Klavier (rechte Hand)

Codetta

Takte 25-27: Erste Flöte

Takte 28-30: Violinen I

Was Thomas Karban in Bezug auf die musikalische Sprache „*neo-barocke Einfärbung*“⁷⁸⁵ nennt, kann übertragen auf die dissonante Einfärbung im musikalischen Satz von Einleitung und Codetta, als eine Art *neo-*

⁷⁸³ **d** klingend. Das gilt auch für die folgenden Tonangaben der Klarinettenstimme.

⁷⁸⁴ Bezogen auf die Gattung *Serenade*, nehmen die ersten Violinen für einen kurzen Moment den Klangcharakter von Zupfinstrumenten an und stärken damit klanglich die Harfe.

⁷⁸⁵ Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993.

*caravaggistische Einfärbung*⁷⁸⁶ bezeichnet werden: Hier fällt das Verhältnis von Haupt- und Nebenstimme zugunsten der Hauptstimme aus.⁷⁸⁷

Mit dem Kunstgriff, die in barocker Tradition stehende lamentierende Linie in Einleitung und Codetta leicht dissonant einzufärben, wird dieser Stelle eine stark *semantisch-konnotative* Funktion zuteil. Zum einen „dürfte“⁷⁸⁸ es

„der Behauptung N.J. Schneiders am nächsten kommen, dass die Musik >gelogen ist, d.h. sie ist genauso falsch, wie die korrupten Figuren jener Aufbauphase in den 50er Jahren.“⁷⁸⁹,

zum anderen steht die dissonante Stelle für von Bohms langen inneren Kampf, den er mit dem korrupten Bauunternehmer Schuckert und Konsorten,

von Bohm: „Sie werden mich nicht zurückhalten, Esslin“⁷⁹⁰. Wie sollen Sie einen zurückhalten, der die Wahrheit entdeckt hat? Das Ganze ist schlecht, nicht der Einzelne! Deswegen muss das Ganze bekämpft werde. Das ist es.“⁷⁹¹

aber auch mit sich selbst und seinen Idealen ausficht und der für ihn zu einer inneren Zerreißprobe wird.

Dass von Bohm durch seine Heirat mit Lola, vor Schuckert kapitulieren wird, die politischen Differenzen vergessen wird und wie gelähmt von seiner Liebe zu Lola, sogar bereitwillig in Kauf nehmen wird, dass sie die Hochzeitsnacht bei Schuckert verbringt – letztendlich also erkennen muß, dass auch er selbst korrumpierbar geworden ist, ist in Einleitung und Codetta noch nicht absehbar.

Der bezeichnende Titel *Serenade out of tune* besagt demnach ausschließlich, dass allmählich etwas aus den Fugen zu geraten droht, dass die Musik das Ende des Films jedoch noch nicht vorweg nimmt und inhaltlich trotzdem noch alles möglich ist.

Wie bereits in der *Materialanalyse* angeführt, basiert Rabens Musikkonzept auf zwei, ganz klar erkennbaren und unterscheidbaren Kategorien:

- a) Sentimentale, kitschige Themen und Themenfragmente. Diese sind oft konturlos und wirken beliebig und oberflächlich, bisweilen sogar unerträglich seicht.
- b) Wenige Themen und Themenfragmente, die sich deutlich von der ersten Gruppe abheben, da sie etwas Authentisches und Ehrliches ausstrahlen, inhaltlich tiefer eintauchen. Am deutlichsten ist dies in der *Serenade out of tune* zu hören.

⁷⁸⁶Der italienische Maler Caravaggio (1571 – 1610) arbeitete mit extremen Hell-Dunkel-Techniken, was eine starke Kontrastwirkung von Vorder- und Hintergrund zur Folge hatte.

⁷⁸⁷Was dem Kontrast von Vorder- und Hintergrund bei Caravaggio entspricht.

⁷⁸⁸Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993.

⁷⁸⁹Ebda.

⁷⁹⁰Esslin ist Angestellter im Baudezernat und ebenfalls in Lola verliebt.

⁷⁹¹In 01:33:23.

Die *Serenade out of tune*, die Thomas Karban in seinem Gespräch mit Peer Raben über die Musik zu *Lola* ganz selbstverständlich als „Hauptthema“⁷⁹² bezeichnet, ist im Vergleich zu *Lili Marleen* auch als solches zu verstehen, da es vor allem an die tragische Figur des Baudezernenten von Bohm gekoppelt ist. Von Bohm macht als einzige Filmfigur eine Entwicklung durch, indem er allmählich seine Ideale und Moralvorstellungen verliert und letztendlich die Seite wechselt. Resigniert muss er erkennen: „wer skrupellos sein kann, der kommt am schnellsten voran.“⁷⁹³

Karbans Beobachtung, dass sich die Musik zu *Lola* im Gegensatz zu *Lili Marleen* durch eine Distanziertheit und eine Kühle auszeichnet, pflichtet Raben bei und hebt explizit hervor, dass die Musik zu *Lili Marleen* dramaturgisch der Musik zu *Bolwieser* nahe steht.⁷⁹⁴

Damit hat er sicher Recht, er übersieht jedoch, dass es auch in *Lola* - wenn auch nicht dramaturgisch -, Referenzen zu *Bolwieser* gibt, die in der *Serenade out of tune* zum Ausdruck kommen:

So ist bereits im zweiten Musikeinsatz der Musik zu *Bolwieser* eine Stelle, die der chromatisch absteigenden lamentierenden Linie in der Einleitung und Codetta der *Serenade out of tune* frappierend ähnlich ist:

M2 (00:03:24): Themenfragment
(00:03:42): Bitonale Brechung
(00:04:36): *Serenade out of tune* Allusion

Dass dies kein Zufall sein kann, wird deutlich, wenn man sich die nach dem neunten Musikeinsatz (M9) folgenden *cues* in *Bolwieser* vergegenwärtigt. Die in M9 einsetzende Zerstäubung der Themenfragmente in immer kleiner werdende Partikel wird fortgesetzt, bis diese jegliche Kontur verlieren und schließlich nur noch als Klangatmosphäre präsent sind. Ausgenommen davon ist ausschließlich die an die *Serenade out of tune* erinnernde Sequenz.

Der inhaltliche Konnex besteht in der Deckungsgleichheit des Baudezernenten von Bohm mit dem Bahnhofsvorsteher Bolwieser: Bei beiden Figuren gibt es einen Moment, in dem ihnen allmählich etwas zu entgleiten beginnt. Während es bei von Bohm der Verlust seiner Ideale ist, den er selbst noch gar nicht bemerkt, von der Musik aber bereits angekündigt wird, ist es bei Bolwieser das mit aller Kraft versuchte Aufrechterhalten einer scheinbaren Idylle.

In *Bolwieser* gibt es gleich zu Beginn des Films eine Szene, die das deutlich macht:

Wenn die Kamera Bolwiesers Sekretär Mangst in Nahaufnahme und GroßEinstellung zeigt (00:04:36), erzählt die Musik für einen kurzen Augenblick, was in Mangst vorgeht, als er den völlig betrunkenen Bolwieser aus dem Zug aussteigen sieht. Genau in diesem Moment setzt die angedeutete *Serenade out*

⁷⁹²Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁷⁹³Ebda.

⁷⁹⁴Ebda.

of tune - Sequenz ein. Mangst weiß um Bolwiesers Abhängigkeit von Hanni und um dessen Situation. Er weiß auch, dass es nur noch eine Frage der Zeit ist, wann Bolwiesers krampfhaft aufrechterhaltene Idylle zusammenbricht und er seinen Posten als Bahnhofsvorstand übernehmen wird - die *Serenade out of tune* als musikalische Metapher für Bolwiesers Leben, dass langsam aber sicher aus dem Lot gerät.

Nicht viel anders verhält es sich bei von Bohm. In seiner naiven Liebe zu Lola, begibt auch er sich in eine Abhängigkeit, die ihn letztendlich kleinbei geben lässt:

Peer Raben: „Die Figuren, die sich durchsetzen, sind diejenigen, die keine Probleme mit Emotionen haben. Darum geht es eigentlich in dieser Geschichte (Anm.: im Film *Lola*). Im Deutschland zur Zeit des Wirtschaftswunders stimmt das auch irgendwie: wer skrupellos sein kann, der kommt am schnellsten voran. Bei der Figur Lola ist das sogar geradezu ein Prinzip – sie lehnt jede emotionale Bindung ab.“⁷⁹⁵

Im Ablehnen „jede(r) emotionalen Bindung“⁷⁹⁶ gibt es auch eine Deckungsgleichheit von Hanni und Lola: Hanni ist ebenso wie Lola Opportunistin und berechnend. Indem sie sich mit dem Metzger und Gastwirt Merkl auf ein Verhältnis einlässt, ist sie ausschließlich auf ihren persönlichen Vorteil bedacht ist. Als sich Hanni einen neuen Liebhaber, den Friseur Schafftaler (Udo Kier) sucht und zugleich von Merkl das ihm geliehene Geld zurückfordert, merkt dieser, dass es ihm nicht anders ergeht als Bolwieser. In seinem Ego verletzt, lässt er seinen Unmut an Bolwieser aus und zeigt ihn bei der Polizei an.

In *Lola* sind es zwei Stellen, an denen die *Serenade out of tune* musikalisch die Szene bestimmt und vier kürzere Stellen, wo die *Serenade out of tune* eher angedeutet und in den Hintergrund gemischt ist.

- a) Zum ersten Mal ist die *Serenade out of tune* in 00:36:34 zu hören. Von Bohm ist soeben von Lola im Büro angerufen worden, sie hat seine Einladung, mit ihm am Sonntag eine Wanderung zu unternehmen, angenommen. Er ist bester Laune und bittet seinen Assistenten Esslin, ihm von dem großem Bauprojekt „Lindenhof“, an dem u.a. auch der korrupte Bauunternehmer Schuckert beteiligt ist, „*offen und ehrlich*“⁷⁹⁷ zu erzählen:

Esslin: „Das Projekt >Lindenhof< ist ein Komplott.“

Von Bohm: „Komplott, das klingt interessant.“

Während Esslin von Bohm Beweise für seine Vermutung vorlegt, notiert sich dieser die Schlagworte aus Esslins Beweisführung auf einen Notizblock:

⁷⁹⁵Ebda.

⁷⁹⁶Ebda.

⁷⁹⁷In 00:36:24.

Machtelite
Spekulationsgewinn
Personelle Verquickung
Raubvogel⁷⁹⁸

Was von Bohm in diesem Moment noch nicht weiß, ist, dass es just diese Schlagworte sind, die seine Moralvorstellungen kippen werden und an denen er scheitern wird. Die Musik markiert mit dem ersten Einsatz der *Serenade out of tune* eben diesen Moment und nimmt damit vorweg, was im Film so noch gar nicht absehbar ist. Umso tragischer ist es, dass sich von Bohm zu diesem Zeitpunkt seiner Unbestechlichkeit und seiner Professionalität, Korruption zu unterbinden, derartig sicher ist, dass er Esslin als naiven Träumer abtut, wenn dieser für einen linksintellektuell pazifistischen Umsturz der gesellschaftlichen Verhältnisse plädiert, den Kapitalismus und das ganze Wirtschaftssystem in Frage stellt.⁷⁹⁹

- b) Zum zweiten Mal ist die *Serenade out of tune* in 01:11:24 zu hören. In 01:11:07 ist gerade ein heftiger Streit zwischen Lola und Schuckert in seinem Bordell „Villa Fink“ entbrannt, in dem Schuckert auch handgreiflich wird. Schuckert spürt, dass Lola plötzlich Gefühle für von Bohm entwickelt, was schlecht für das Geschäft im Rotlichtmilieu ist. Was sich in Lolas Innerstem abspielt, beschreibt Raben treffend:

„Wenn Lola nämlich behauptet, >ich kann mir morgen einen anderen Mann nehmen und das macht mir gar nichts aus<, dann ist das halt so gesagt. Ob es wirklich auch stimmt, sei dahingestellt.“⁸⁰⁰

Esslin, der in Lola verliebt ist - sie weiß nichts davon - und dessen einzige Möglichkeit sie zu sehen darin besteht, als Schlagzeuger allabendlich in der „Villa Fink“ zu spielen, belauscht den Streit. Als der Streit zu eskalieren droht, mischt er sich ein und offeriert Schuckert 100 DM für Lola (01:11:46). Gleichzeitig reißt die *Serenade out of tune* ab. Indem Raben die *Serenade out of tune* unerwartet auch Lola zuordnet, wird deutlich, dass nicht nur von Bohm, sondern auch sie selbst in einen Konflikt mit sich selbst gerät und an ihrem Prinzip, jegliche Gefühle zu unterdrücken, zu zweifeln beginnt:

„Ihre Beziehung mit diesem Stadtabgeordneten für Bauwesen (Anm.: von Bohm) ist für sie dann schließlich auch nicht ohne Gefahr, das eigene Prinzip preiszugeben.“⁸⁰¹

- c) Der dritte, nur einen Moment dauernde Einsatz der *Serenade out of tune* (00:13:45) wird leise eingefadet und zeigt Esslin, wie er Schuckert, der versucht, ihn mit Geld zu kaufen, entschlossen droht:

⁷⁹⁸Auf von Bohms Frage, welche Rolle Schuckert beim Projekt „Lindenhof“ spiele, antwortet Esslin: *„Wenn die anderen die Krähen sind, dann ist er ein Raubvogel.“* (00:37:41).

⁷⁹⁹Esslin: *„Revolutionen lehne ich ab, ich bin Humanist.“* (00:38:21).

⁸⁰⁰Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993.

⁸⁰¹Ebda.

Esslin: „*Ich werde Ihnen die Maske vom Gesicht reißen.*“

- d) Der vierte Einsatz der *Serenade out of tune* dauert von 01:29:45 – 01:30:07. Von Bohm will Schuckert Paroli bieten und wirft Schuckert die Unterlagen zum Bauvorhaben „Lindenhof“ vor die Füße, als sich dieser in von Bohms Büro zu einer Unterredung mit von Bohm trifft. Esslin, der allmählich seine linken Parolen ad acta zu legen scheint, eilt zu Schuckert und beide sind in zynischer Weise über von Bohms Verhalten verwundert. Hier macht die *Serenade out of tune* deutlich, dass sich von Bohm der Gefahr, sich von Schuckert korrumpieren zu lassen, bewusst ist und mit allen Mitteln versucht, das zu verhindern. Die *Serenade out of tune* verdeutlicht aber auch, dass es sich hier nur um ein letztes, tragisches Aufbäumen von Bohms handelt:

Von Bohm: „(...) *Ich werde Sie zerstören und vernichten! Sie Alle und die Hure mit!*“

- e) Zum fünften Mal erklingt die *Serenade out of tune* ganz kurz in 01:34:00. Von Bohm und Esslin gehen über den Marktplatz. Er erklärt Esslin aufgebracht, dass er ankämpfen werde gegen das scheinbar perfekte Modell der Sozialen Marktwirtschaft:

Von Bohm: „(...) *Die Spielregeln werde ich lächerlich machen, das ganze verlogene System, weil es die Menschen entstellt und verzerrt und krank macht.*“

Esslin hält ihn mittlerweile für ganz weltfremd und lässt ihn auf dem Marktplatz stehen. Um seinen Entschluss gegenüber sich selbst zu bekräftigen, schließt sich von Bohm einer kleinen Gruppe von Demonstranten an, die gegen eine Wiederbewaffnung der BRD ist.

- f) In 01:36:50 klingt die *Serenade out of tune* zum letzten Mal für ein paar Sekunden an: Schuckert offeriert Esslin eine neue Stellung, worauf dieser annimmt.

Was die dissonant eingefärbte absteigende Linie in Einleitung und Codetta für von Bohm und – wenn auch nicht ganz so ausgeprägt – für Lola bedeutet, bedeutet das in den Takten 7 – 14 erklingende Thema der *Serenade out of tune* für den ganzen Film.

„(...) *wer skrupellos sein kann, der kommt am schnellsten voran.*(...) *Gut. Sowas kann man natürlich alles konstruieren und behaupten. Aber ist es denn auch wirklich so? Diese Frage stellt im Film die Musik, das ist auch der Grund, warum sie emotionale Momente hat.*“⁸⁰²

Was Raben hier andeutet, ist die Tatsache, dass nicht nur die 1950er Jahre, wo die BRD ihren grossen Aufschwung erlebt, zugleich etwas Verlogenes und Falsches haben, sondern auch die Protagonisten in *Lola*, allen voran

⁸⁰²Ebda.

Baudezernent von Bohm und Lola selbst. Was sich also bei genauerem Hinsehen in der BRD im Grossen zeigt, wird auch im Kleinen sichtbar – in erster Linie anhand der Figuren von Bohm und Lola.

Eben dieses Tragische versucht Raben musikalisch in kleinen Themenfragmenten und vor allem im zentralen Thema der *Serenade out of tune* (Formteil A) zu fassen. Dass ihm das durchaus gelingt, zeigt die Analyse des achttaktigen Themas (Notenkatalog: PA 22f, S. 295f).

Der in der Partitur der *Lola-Serenade* - mit dem Buchstaben A überschrieben - achttaktige Formteil basiert auf einer einfachen Akkordfolge

| Dm | A | A | Dm | Dm | A | A | Dm |

sowie einem prägnanten Thema:



NB 16: Zentrales Thema der *Serenade out of tune* (Takte 7 – 14 in der Partitur der *Lola-Serenade*).

Die Melodie, die der Oboe zugeteilt ist, basiert auf *D Harmonisch Moll*, das vor allem in Form einfacher Dreiklangsbrechungen präsentiert wird.

Das achttaktige Thema ist in zweimal vier Takte unterteilt, die bis auf die zwei letzten Takte des zweiten Viertaktters identisch sind. Wie es für Rabens Melodien typisch ist, spielen vor allem Terzen und Sexten eine grosse Rolle sowie leittönige Auflösungen, was unweigerlich Assoziationen an Volksmusik evoziert. Bis auf zwei Stellen, gibt es bei keinem der Akkorde Optionstöne,

Takt 3: $A7(b9)$

Takt 7: $A7(b9)$

was bei diesen beiden Akkorden auf das Tonmaterial von *D Harmonisch Moll* zurückzuführen ist.

Getragen von einer - auf ♩ verteilte Akkordbrechungen in Harfe und Klavier - einfachen und reduzierten Begleitung sowie von der, ausschließlich die Grundtöne der jeweiligen Akkorde spielenden Bassstimme, entsteht ein transparentes Klangbild.⁸⁰³

Mit einfachen Tonfolgen und einfacher Instrumentation, komponiert Raben eine melancholische Melodie, die das Gefühl vermittelt, dass jeder Ton auf seinem richtigen Platz ist und kein Ton zuviel ist. Das feine Gespür für Melodien gehört ebenso wie der rationale musikdramaturgische Zugang sowie der virtuose

⁸⁰³Die Melodiedoppelung im Fagott in den Takten 10 – 14 spielt in puncto Instrumentation an dieser Stelle keine grosse Rolle.

Umgang mit *found footage* zu Rabens grossen künstlerischen Qualitäten, die seinen Personalstil auszeichnen.⁸⁰⁴

Zum Schluss des Unterkapitels *Filmmusikanalyse* soll noch auf das wichtige Prinzip der musikalischen *Blende* eingegangen werden. In *Lola* verwendet Fassbinder erstmals eine aufwendige Lichtchoreographie, wie sie so bis dahin noch in keinem seiner Filme zu sehen war und in *Querelle* (1982) fortgeführt werden wird.

Mit *Lola* macht Fassbinder einen entscheidenden Schritt in seiner formal ästhetischen Entwicklung. *Lola* ist ein nicht zu unterschätzender Film innerhalb seines Gesamtwerks, da er neben seiner ausgeprägten Fähigkeit, gesellschaftskritische Geschichten zu erzählen – was ausnahmslos für alle seine Filme gilt –, auch zunehmend Wert auf artifizielle Aspekte legt. Dennoch wäre es falsch, Fassbinder in die Schublade „Kunstfilm“ zu stecken, da sich für ihn Inhalt und Form stets bedingen. Dass das auf allen Ebenen gilt – Kameraführung, Ausstattung, Sprechduktus, Spielweise der Schauspieler – und eben auch für Licht und Musik zeigt der Film *Lola*: Musik und Licht ergänzen sich in perfekter Form, indem beide Gattungen eine scheinbar heile Welt suggerieren.

Thomas Karban: „Über das Hauptthema hinaus (Anm.: gemeint ist die *Serenade out of tune*) >lügt< die Musik aber auch durch ihren oftmals distanzierten Gesamtduktus, mit dem die Scheinfassade dieser Kleinstadt bewahrt respektive behauptet wird.“

Peer Raben: *Dafür zeichnet aber auch Fassbinder selbst ein bisschen verantwortlich, denn er wollte von der Musik, dass sie eine starke Verbindung mit den kräftigen Farben des Films eingeht. Das hat doch auch etwas mit Oberfläche zu tun. Deshalb kamen wir überhaupt auf die Idee, die Musik so klingen zu lassen, als wäre sie Unterhaltungsmusik.*⁸⁰⁵

Das Lichtkonzept in *Lola* besteht darin, eine Künstlichkeit zu erzeugen, eine Art surreale Stimmung, indem die Bilder über weite Strecken in ein süßliches Licht⁸⁰⁶ getünkt werden, das von den Farben Rot und Gelb dominiert ist. Analog zu den – wie in einem Malkasten – ineinander verlaufenden Farben ist die Kameraführung⁸⁰⁷. Schnitte gibt es kaum, in den meisten Fällen sind es weiche

⁸⁰⁴Zu Unrecht wird Raben bei den wenigen Filmmusiken, die er nach dem Schlaganfall noch komponiert, ausschließlich auf seine Qualitäten als Melodiker reduziert. Ein Paradebeispiel dafür ist *Dark Chariot* in Wong Kar-wais Film *2046*. Darin wird der Titel *Tears of the Lady* – der ursprünglich aus dem Fassbinderfilm *Querelle* stammt und eine variierte Instrumentalfassung des Songs *Each man kills the thing he loves* ist, kurzerhand neu bearbeitet und als *Dark Chariot* von Kar-wai wiederverwendet.

⁸⁰⁵Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993.

⁸⁰⁶Licht: Ekkehard Heinrich. Heinrich zeichnet sich auch u.a. für die Lichtgestaltung in *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (1982) und *Querelle* (1982) verantwortlich.

⁸⁰⁷Kamera: Xaver Schwarzenberger. Schwarzenberger (*1946 in Wien) war u.a. Kameramann für die Fassbinderfilme *Berlin Alexanderplatz* (1979/ 1980) und *Lili Marleen* (1980). Nach der Zeit bei Fassbinder war er bei zahlreichen deutschen Produktionen als Kameramann tätig, u.a. für die Filme *Otto – Der Film* (1985), wo er auch Regie führte. 1999 führte Schwarzenberger Regie bei der Fernsehproduktion *Vino Santo*, zu der Peer Raben die Musik beisteuerte. Dabei kam es zu einigen Divergenzen zwischen beiden (Aus einem

Übergänge und Blenden. Eben dieses Prinzip der weichen und kurzen Überblendung übernimmt Raben in sein Musikkonzept und gliedert die Musik in musikalische *Blenden*, die fast immer auf einem gleichen kurzen Motiv⁸⁰⁸ bzw. variierten Motiv⁸⁰⁹ basieren:

Blende-Motiv:

a`` b`` h`` c`` d`` (♩ , ♩ , ♩ , ♩ , ♩), rubato gespielt, als Variante der, für die *Serenade out of tune* charakteristischen *Lamentobass* - Tonfolge. Die dominierende Klangfarbe des Motivs ist eine elektronisch verfremdete Mundharmonika, die dem optischen Verschimmen der Kameraüberblendung entspricht. Rabens Entscheidung, eine Mundharmonika als zentrales Instrument zu nehmen, ist nicht zufällig. Bereits der Vorspann mit Freddy Quinns Matrosenlied *Unter fremden Sternen* etabliert die Mundharmonika⁸¹⁰, sodass es nur konsequent ist, dass Raben diese Klangfarbe aufgreift und sie in die *Blenden* einarbeitet.

Variiertes Blende-Motiv:

Eine aufsteigende, frei tonale Folge aus fünf ♩ in der Harfe, die auf h``. (♩ mit Fermate) endet. Jeder der drei Einsätze besteht aus einer eigenständigen ♩ - Folge, gemeinsam haben sie nur die Ultima h``.

1. *Blende* (00:02:53): Überblende vom Vorspann, der gleichzeitig mit dem Lied *Unter fremden Sternen* (Freddy Quinn) endet, auf Lola, die sich - Esslin trägt ihr gerade ein Gedicht vor - im Bordell „Villa Fink“ auf ihren Auftritt vorbereitet (ohne *Blende-Motiv*).
2. *Blende* (00:08:32): Lola hat gerade erfolgreich ihren Auftritt mit dem Lied *Am Tag als der Regen kam* absolviert. Mit einem kurzen Schlagzeugtausch von Esslin erfolgt die Überblendung auf eine Marktplatzszene (*Blende-Motiv*).
3. *Blende* (00:09:58): Überblendung auf die Wohnung, in der Lola mit ihrer Tochter und ihrer Mutter lebt (*Blende-Motiv*).
4. *Blende* (00:18:40): Überblende von Von Bohms Büro, wo er gerade seine Antrittsrede gehalten hat und mit den wichtigsten Instanzen der Stadt, u.a. Bauunternehmer Schuckert bekannt gemacht wird auf die Wohnung von Lolas Mutter, bei der sich von Bohm einquartiert (*Blende-Motiv*).

Gespräch mit Frank Fellermeier vom Sommer 2004. nicht dokumentiert). Schwarzenberger wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wie z.B. dem *Deutschen Kamerapreis* (1982) und dem *Bayerischen Filmpreis* (1986).
http://de.wikipedia.org/wiki/Xaver_Schwarzenberger (Gefunden am 5.6.2011).

⁸⁰⁸In folgendem wird dieses Motiv als *Blende-Motiv* bezeichnet.

⁸⁰⁹In folgendem wird dieses Motiv als *variiertes Blende-Motiv* bezeichnet.

⁸¹⁰Die Mundharmonika ist in den 1950er Jahren nicht nur in den Matrosenliedern ein beliebtes Instrument, sondern auch ein gängiges Instrument vieler Filmmusiken zu deutsch-österreichischen Heimatfilmen, da sie neben dem Fernweh der Matrosen auch für die Sehnsucht nach Heimat steht.

5. *Blende* (00:29:00): Lola sitzt betrunken in ihrer Garderobe. Esslin versucht ihr zu erklären, dass von Bohm kein Mann für sie sei. Lola, die das Gefühl hat, dass ihr niemand etwas zutraut, ist verzweifelt und beginnt zu weinen,

„dass ich vielleicht eine Frau für ihn bin, warum sagt das keiner...?“

Die Kamera blendet über auf den Marktplatz, wo ein Denkmal für den Widerstandskämpfer Claus Schenk Graf von Stauffenberg eingeweiht wird (*Blende-Motiv*).

6. *Blende* (00:32:53): Lolas Mutter zeigt Lola von Bohms Schlafzimmer. Die Kamera schwenkt über in von Bohms Büro, wo ihn Lola erwartet (ohne *Blende-Motiv*).
7. *Blende* (00:38:37): Überblende von von Bohms Büro, in dem ihm Esslin gerade von dem Komplott, das Schuckert bezüglich des Bauprojektes „Lindenhof“ hegt, berichtet, auf Lola und Schuckert in Lolas Garderobe in der „Villa Fink“ (ohne *Blende-Motiv*).
8. *Blende* (00:42:55): Überblende von Lolas Garderobe – sie hat Schuckert soeben als „Aasgeier“ bezeichnet, auf von Bohm, wie er sich für den Sonntagsausflug mit Lola zurecht macht (*variirtes Blende-Motiv*).
9. *Blende* (00:44:59): Überblende von von Bohms Wohnung, wo ihn Lolas Mutter fragt, mit wem er ausgehe - wobei sie vermutet, dass es Lola sei -, auf eine kleine Kapelle, in der Lola und von Bohm gemeinsam ein einfaches Kirchenlied singen (ohne *Blende-Motiv*).
10. *Blende* (00:47:59): Überblende von Lola und von Bohm, wie sie vor der Kapelle sitzen auf Lola und von Bohm, wie sie im Auto sitzen, auf Lolas Bus wartend, und sich verabschieden. Lola rät ihm, die Stadt zu verlassen, da er charakterlich nicht zu den Leuten passe, weil er nicht korrupt sei (*Blende-Motiv*).
11. *Blende* (00:50:56): von Bohm will Lola gerade küssen, als der Bus einfährt. In dem Moment erfolgt eine Überblende auf von Bohm, wie er in seiner Wohnung – mehr schlecht als recht – zu dem aus dem *off* erklingenden *Violinkonzert* op.3 von Antonio Vivaldi⁸¹¹ Violine spielt (*Zeitsprung mit Blende-Motiv*).
12. *Blende* (00:56:46): Überblende von von Bohm, der in einem Juwelierladen steht und für Lola einen Ring kauft in die Kapelle, wo Lola angeblich vor Glück weint und von Bohm sie tröstet (*variirtes Blende-Motiv*).
13. *Blende* (00:57:27): Lola und von Bohm verlassen die Kapelle. Im selben Moment erfolgt eine Überblende auf Lola und von Bohm, wie sie durch den Regen rennen und in einer Hütte Schutz finden (ohne *Blende-Motiv*).

⁸¹¹Fischer. 2004, S.648.

14. *Blende* (00:57:58): Lola legt sich aufs Stroh und möchte von Bohm „*auch ein Geschenk machen*“⁸¹². Im selben Moment erfolgt eine Überblende auf von Bohms Wohnung, in der ihn Lolas Mutter berät, wie man eine Abendeinladung – Schuckert und Gemahlin, Bürgermeister Völker und Gemahlin kommen zum Essen – gestaltet (*variirtes Blende-Motiv*).
15. *Blende* (01:08:47): Überblende von von Bohms Büro, der Esslin nach dem Verbleib von Lola fragt auf von Bohms Wohnung, wo gerade ein Fernsehgerät angeliefert wird (*Blende-Motiv*).
16. *Blende* (01:33:19): Von Bohm trifft sich mit dem Zeitungsredakteur und erklärt ihm, dass er Schuckerts Spiel nicht mitspielen wird. Der Redakteur erklärt ihm, dass er dagegen nichts machen könne, dass das die Soziale Marktwirtschaft sei. Es folgt eine Überblende auf ein Gespräch von Esslin und von Bohm. Esslin versucht ihm ebenfalls klar zu machen, dass auch er nichts an dem korrupten System ändern könne (*Blende-Motiv*).
17. *Blende* (01:41:55): Von Bohm ist betrunken in Lolas Garderobe und stellt fest, dass er durch seine Liebe zu Lola käuflich geworden ist. Lola ist verwundert, als sie merkt, dass er sie liebt. Es folgt eine Überblende auf Schuckerts Anwesen, wie er einen Pfau füttert (ohne *Blende-Motiv*).
18. *Blende* (01:45:20): Überblende von von Bohm, wie er den ersten Spatenstich auf der Baustelle des Projekts „Lindenhof“ macht, auf Lola und von Bohm, wie sie nach der Trauung aus der Kirche kommen (ohne *Blende-Motiv*).
19. *Blende* (01:47:24): Überblende von Lola und von Bohm, wie sie kurz nach der Trauung unter dem begeisterten Jubel der anderen Mädchen aus der „Villa Fink“ mit dem Auto davon fahren, auf Lola und Schuckert in ihrer Garderobe in der „Villa Fink“, wo sie mit Schuckert die Hochzeitsnacht verbringt – Schuckert hat ihr gerade die „Villa Fink“ überschrieben (ohne *Blende-Motiv*).

Die Technik der musikalischen *Blendens* ist vergleichbar mit der *Akzent*-Technik in *Die Ehe der Maria Braun* und in *Lili Marleen*. Ihre Funktion besteht einerseits in der *syntaktischen* Gliederung der Musik – es werden aber auch inhaltlich dramaturgische Elemente, wie z.B. ein Zeitsprung in der 11. *Blende* betont - und andererseits in der *extradiegetischen* Erzählweise der *Blende*-Motive, wobei sich in der zweiten *Blende* *diegetische* und *extradiegetische* Narration überlagern:

Die zweite *Blende* beginnt mit einem kurzen dissonant eingefärbten Schlagzeugtausch von Esslin, der sowohl *diegetisch* – Esslin ist als Schlagzeuger im Bild zu sehen, der mit einem Tusch auf den Jubel des Publikums reagiert -, als auch *extradiegetisch* ist – die dissonante musikalische Einfärbung bildet Esslins Innenleben ab. Er ist in Lola verliebt, weiss aber, dass

⁸¹²In 00:57:56.

er bei ihr keine Chancen hat. Der Schlagzeugtausch ist folglich *semantisch-konnotativ*.

6.7.4. found footage

„Describing his work for Fassbinder`s war trilogy⁸¹³, Raben states: >With each one, my music referred to the appropriate period. In >Lili Marleen<, it relied heavily on Wagner and Bruckner, judged favourably by the Nazis. In >Lola<, it was music of the early 50s, influenced by Glenn Miller⁸¹⁴ or Mantovani⁸¹⁵ and therefore with a large orchestra in these styles. For >Veronika Voss<(Anm.: *Die Sehnsucht der Veronika Voss*), you find an American influence of country music, barely sketched out, to be sure, but there to suggest the origin of the drug given to Veronika by her doctor.<⁸¹⁶

Wie bereits im Unterkapitel *Materialanalyse* angeführt, gibt es neben sentimental und kitschen, neu komponierten Themenfragmenten – „(...) meistens ganz eindeutige Muster aus dem Bereich der Salon- oder Unterhaltungsmusik (...)“⁸¹⁷ - auch Zitate bereits existierender Musik⁸¹⁸ aus der deutschen Schlagermusik der 1950er Jahre.

Rabens Intention besteht darin, mit den stilistischen und historischen Zitaten der Unterhaltungsmusik, die Verlogenheit und scheinbar vorhandene Idylle der Wirtschaftswunderjahre deutlich zu machen. Was für Fassbinder gilt, gilt ebenso für Rabens Musikkonzept. Es ist eine

⁸¹³Mit „war trilogy“ drückt sich Raben etwas ungenau aus, da bis auf *Lili Marleen*, die Filme *Lola* und *Die Sehnsucht der Veronika Voss* zu Fassbinders *BRD-Trilogie* gehören. Zusammen mit *Die Ehe der Maria Braun* behandeln sie die deutschen Nachkriegsjahre und nicht direkt die Zeit während des Zweiten Weltkrieges.

⁸¹⁴Dass die Schlager der 1950er Jahre von Glenn Miller beeinflusst wären, ist so nicht richtig. Mit den 1940er Jahren, wo im besetzten Deutschland in vielen Clubs noch amerikanische Musik. u.a. eben auch Big-Band-Musik von Glenn Miller (1904-1944) gespielt wurde, endete die Swing-Ära in Deutschland und damit auch deren Einfluss auf die deutschsprachige Unterhaltungsmusik.

⁸¹⁵Mantovani (1905-1980), eigentlich Annunzio Paolo Mantovani entwickelte einen eigenständigen Orchestersound, basierend auf Durakkorden mit *sixte ajoutée* in Kombination mit süßlichen Streicher-Arrangements, auch *Cascading Strings* genannt. Er ist Wegbereiter für die späteren Unterhaltungsorchester von James Last oder Bert Kämpfert. Zu seinen bekanntesten Stücken gehört die Interpretation des Traditionals *Greensleeves* <http://de.wikipedia.org/wiki/Mantovani> (Gefunden am 9.6.2011).

⁸¹⁶Flinn. 2004, S.81. Zit. in: Thomas Karban: *En Allemagne*. In: *CinémAction* 62. Januar 1992, S.192.

⁸¹⁷Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁸¹⁸Auch Caryl Flinn verwendet den Begriff *existierende Musik*. Während der Begriff (*bereits existierende Musik* in dieser Arbeit die verwendeten Musiken bzw. Musikzitate qualitativ aufwertet und sie damit von Archivmusik unterscheidet, verwendet Flinn den Terminus *existierende Musik*, um zu zeigen, dass sie oft humoristische und ominöse Aspekte enthält. „Peer Raben`s work involves much the same recontextualization of existing music, a term I select over >recycling< because of the frequency with which meanings derail, often humorously, sometimes ominously.“ (Flinn. 2004, S.78).

„stilistisch meisterhafte Abrechnung mit der BRD der kapitalistischen Wirtschaftswunder-Ära, einer Welt jenseits der Moral, in der jeder käuflich ist.“⁸¹⁹

Indem „die vertraute Bewegtheit“⁸²⁰ der stilistischen und historischen Zitate „die Musik scheinbar an der Oberfläche“⁸²¹ hält, ist die Fallhöhe zum, die Konstellation der Protagonisten Lola und von Bohm zeichnenden, musikalischen Psychogramm der *Serenade out of tune* umso höher und verstörender.

Ein solches Musikkonzept trifft exakt Flinns Verständnis von *Musik-Shock*. Dieser zuvor in *Lili Marleen* bereits ausführlich erläuterte Terminus trifft hier voll ins Schwarze. Flinn bringt es auf den Punkt, wenn sie schreibt:

„Raben loads his score for >Lola< full of what he calls >bad popular songs< of the 1950s, such as >Capri Fischer< and >Am Tag, als der Regen kam< (...), precisely to accentuate the >pseudoindividuality< of the film`s characters, the corrupt managers and beneficiaries of postwar Germany`s economic miracle.“⁸²²

Diese „Pseudoindividualität“, jeder sei unabhängig und keiner sei auf den anderen angewiesen, trifft vor allem auf die Hauptfigur Lola zu. In ihrem Verhältnis zu von Bohm, spürt sie irgendwann, dass auch sie Emotionen hat und damit Gefahr läuft, ihre Maxime, keine „emotionale Bindung“⁸²³ einzugehen, zu unterlaufen.

Wenn Fassbinder das Medium Film in *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1970) durchaus zynisch als Hure begreift, dessen Zelluloid sich skrupellos jedem, wenn auch noch so schlechtem Inhalt unterordnet, so gilt das in gleichem Masse für die bereits existierenden Musiken in *Lola*. Während in *Lili Marleen* die Musik von den Nazis instrumentalisiert wird, gaukelt sie in *Lola* frivol eine perfekte Welt vor, in der alles in Ordnung scheint und der wirtschaftliche Aufschwung durch nichts zu bremsen scheint.

Exemplarisch dafür steht der Schlager *Capri-Fischer* (Siegel / Winkler). Der Liedtext lautet wie folgt:

Wenn bei Capri die rote Sonne im Meer versinkt,
und von Himmel die bleiche Sichel des Mondes blinkt,
ziehn die Fischer mit ihren Booten aufs Meer hinaus,
und sie legen in weitem Bogen die Netze aus.
Nur die Sterne, sie zeigen ihnen am Firmament,
ihren Weg mit den Bildern, die jeder Fischer kennt,
und von Boot zu Boot das alte Lied erklingt,
hör von fern wie es singt:

⁸¹⁹Klappentext zur DVD *Lola*. Kinowelt Home Entertainment GmbH. 2005.

⁸²⁰Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁸²¹Ebda.

⁸²²Flinn. 2004, S.87.

⁸²³Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

Bella, bella, bella Marie,
bleib mir treu, ich komm zurück morgen Früh.
Bella, bella, bella Marie,
vergiss mich nie.

Wie der Lichterschein draussen auf dem Meer,
ruhelos und klein, was kann das sein,
was irrt so spät nachts umher?
Weißt du, was da fährt,
was die Flut durchquert?
Ungezählte Fischer, deren Lied von fern man hört.

Wenn bei Capri die rote Sonne im Meer versinkt,
und von Himmel die bleiche Sichel des Mondes blinkt,
ziehn die Fischer mit ihren Booten aufs Meer hinaus,
und sie legen in weitem Bogen die Netze aus.
Nur die Sterne, sie zeigen ihnen am Firmament,
ihren Weg mit den Bildern, die jeder Fischer kennt,
und von Boot zu Boot das alte Lied erklingt,
hör von fern wie es singt:

Bella, bella, bella Marie,
bleib mir treu, ich komm zurück morgen Früh.
Bella, bella, bella Marie,
vergiss mich nie.

Wie ambivalent die Funktion von *Capri-Fischer* ist – Lola singt es nur zweimal im Film -, zeigt die unterschiedliche Bedeutung, die ihm jeweils zuteil wird:

- a) 01:03:23: Die Einstellung zeigt Lola, wie sie in der „Villa Fink“ von einer Liveband begleitet, *Capri-Fischer* singt. Interessant ist hier die Dialektik, die sich im Verhältnis von Text- und Filminhalt ergibt: Zum einen ist da der einfältige und unbeschwerte Liedtext, der in typischer Matrosenliedmanier das Fernweh thematisiert

Wenn bei Capri die rote Sonne im Meer versinkt,
und von Himmel die bleiche Sichel des Mondes blinkt,
ziehn die Fischer mit ihren Booten aufs Meer hinaus,

und damit metaphorisch für die positive Aufbruchsstimmung der BRD der 1950er Jahre steht, zum anderen ist da aber auch die vorige Bildeinstellung, in der von Bohm ein Telegramm von Lola liest, in dem sie schreibt

„Es war schön mit Ihnen zu singen. Aber jedes Lied hat ein Ende.“

Fassbinder / Raben zeigen damit deutlich, dass *Capri-Fischer* nicht ganz so simpel und unbelastet daherkommt, wie es zunächst scheint. Das Scheinen ist ein zentraler Aspekt:

Scheinen als verkrampftes Aufrechterhalten eines Bildes, das sich früher oder später als Trugbild entpuppen wird. Wie auch bei der *Serenade out of tune* gilt dies im Kleinen sowie im Grossen. Wenn Lola in ihrem Telegramm von Bohm zu verstehen gibt, dass sie keine gemeinsame Zukunft haben werden, so ist das auch auf die BRD übertragbar: Die Aufbruchsjahre mögen noch so positiv sein, wie es der Redakteur von Bohm zu vermitteln versucht⁸²⁴ (01:32:50), dennoch haben sie auch eine schlechte Seite, indem sie geprägt sind von Egoismus, Geld und Macht – doch auch das lässt sich alles schönreden:

Redakteur: „(...) *Aber die haben doch auch etwas davon. Ich meine, wenn die einen reich werden, werden die andern doch auch reich - vielleicht nicht richtig reich. Aber sie bleiben jedenfalls nicht so arm. Ich meine, deswegen nennen wir doch unsere Marktwirtschaft >sozial<, weil für jeden etwas hängen bleibt. Das sind die Spielregeln (...).*“

Dass diese schlechten Seiteaun nicht abgetan werden können, sondern als bitterer Nebengeschmack von wirtschaftlicher Prosperität zwangsläufig akzeptiert werden müssen, macht *Capri-Fischer* in 01:03:23 ebenfalls deutlich.

- b) Der zweite Einsatz, wo Lola *Capri-Fischer* singt, beginnt mit einer Kameraeinstellung auf von Bohm (01:17:30) – er ist zum ersten Mal in der „Villa Fink“ -, während die Liveband das Intro spielt. Als von Bohm Lola sieht, wird ihm klar, dass sie die singende Attraktion der „Villa Fink“ ist und - was noch viel schlimmer für ihn ist - auch als leichtes Mädchen zu haben ist (01:17:30). Als Lola mit der ersten Strophe von *Capri-Fischer* beginnt (01:17:48), nimmt sie den völlig verstörten von Bohm noch nicht wahr. Als sie ihn plötzlich entdeckt (01:18:20) – gleichzeitig zoomt die Kamera auf ihr Gesicht -, singt sie zwar weiter, kehrt ihm aber entsetzt den Rücken zu. Als von Bohm am Boden zerstört und angewidert den Raum verlässt (01:18:44), flüchtet sich Lola in eine Ersatzhandlung, indem sie sich immer mehr gehen lässt und beginnt, sich die Kleider vom Leib zu reissen. Das Publikum tobt, als sie sich, den letzten Refrain singend, nur noch in Strapsen gekleidet, von Schuckert huckepack durch den Raum tragen lässt.

Dass diese Szene, als Lola zum zweiten Mal *Capri-Fischer* singt, so schockiert, liegt nicht nur an der inhaltlichen Dramaturgie, sondern zum Großteil auch an der Musik. *Capri-Fischer*, das bisher Synonym für Lolas Unabhängigkeit und Selbstbestimmung ist, wird plötzlich zum Prokrustesbett, aus dem es für sie kein Entkommen gibt. Auch, wenn sie es noch so gerne möchte, ist es ihr unmöglich, die einmal inszenierte Scheinwelt zu verlassen. Esslins Aussage, von Bohm sei kein Mann für sie (00:29:00), bewahrheitet sich hier. Während von Bohm die schmerzliche Erfahrung macht, dass ausgerechnet die grosse Liebe seine Ideale mit Füßen tritt und für ihn eine Welt zusammenbricht, will

⁸²⁴Während der Redakteur von Bohm von der positiven Auswirkung des wirtschaftlichen Fortschritts auf die Gesellschaft, zu überzeugen versucht, wird im Radio leise *Capri-Fischer* gespielt: Auch der Redakteur, der eigentlich unabhängig und kritisch politisch-gesellschaftlichen Entwicklungen gegenüberstehen sollte, ist bereits auf einem Auge blind.

sich Lola dieser Erkenntnis nicht aussetzen und zieht sich mehr als je zuvor in ihre idyllische Scheinwelt zurück: Lieber die Spielregeln, die einmal aufgestellt wurden und deren Einhaltung von Schuckert akribisch genau überwacht werden, befolgen, als alles aufzugeben und mit der Wahrheit konfrontiert zu werden.

„(...) Aber die haben doch auch etwas davon. . Ich meine, wenn die einen reich werden, werden die andern doch auch reich.“

Was der Redakteur hier in 01:32:50 im Gespräch mit von Bohm über die *Soziale Marktwirtschaft* sagt, gilt für Lola nicht nur in Bezug auf das Pekuniäre, sondern auch für das Private: Wieso sich seinen Elfenbeinturm kaputt machen, auch wenn man weiss, dass dieser schon längst nicht mehr existiert. Dieses irrationale und absurde Moment wird an dieser Stelle durch das triviale *Capri-Fischer* evident.

Was in *Lilli Marleen* Robert Mendelsohns Malträtierung durch die Nazis mit einer ständig an derselben Stelle hängenden Schallplatte von *Lilli Marleen* ist, ist hier die Verwendung von *Capri-Fischer*, die einen *Musik-Shock* evoziert

„For shock retains the threat of what can't be absorbed, of what can only be repeated, recontextualized, or repulsed.“⁸²⁵

Exemplarisch für die gekonnte Verwendung von *found footage*, ist die Szene, als Baudezernent von Bohm zu einer aus dem *off* erklingenden Passage aus Vivaldis *Violinkonzert* op.3, Nr.6, RV 356⁸²⁶ - mehr schlecht als recht⁸²⁷ – Violine spielt (00:50:56). Hier greift Raben auf eine Zitiertechnik zurück, die er schon in *Die Ehe der Maria Braun* verwendet hat. Zur Erinnerung soll sie hier noch mal ins Gedächtnis gerufen werden:

In Oswalds Büro (01:00:37): Während im Hintergrund ein Klavierkonzert von Mozart zu hören ist und Oswald über das Versagen seiner Firmenpolitik spricht, setzt er sich an den Flügel und spielt exakt zu Mozarts Musik: Er spielt in die Pausen des im *off* erklingenden Mozartschen Klavierthemas, quasi als Echo, wörtlich eben dieses Thema. Mit diesem Kunstgriff verknüpft Raben die Musik im *off* mit der Musik im *on*. Mozarts Thema charakterisiert zum einen den gebildeten Unternehmer Oswald, zum anderen steht es in seiner leicht dahinplätschernden Weise für dessen Naivität und Gutgläubigkeit.⁸²⁸

Raben beschreibt diesen Moment folgendermaßen:

„Dann gibt es eine ganz interessante Szene, die zunächst ganz harmlos aussieht: er (Anm.: Oswald) spielt eine Mozartplatte und kommt auf die Idee, selber noch dazu mitzuspielen. Dabei verliert er die Synchronität. Dies ist ein Zeichen dafür, dass er die kleine Harmonie, die in seinem eigenen Thema war,

⁸²⁵Flinn. 2004. S.91.

⁸²⁶Fischer. 2004. S.648f.

⁸²⁷„(...) badly performed (...)“. Flinn. 2004, S.85., bzw. Ebda: „(...) dizzying variations on Vivaldi's Violin Concerto (...)“.

⁸²⁸Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

verloren hat. Der Versuch, sie über Mozart noch einmal zu finden, scheitert (...).⁸²⁹

Wie im Unterkapitel *found footage* zu *Die Ehe der Maria Braun* erläutert, löst sich diese Intention Rabens nicht ganz ein. Nichtsdestotrotz ist diese Stelle ein Paradebeispiel, wie sublim seine Zitattechnik und Verwendung von *found footage* im Verlauf der langjährigen Zusammenarbeit mit Fassbinder geworden ist.

Dass Raben in *Lola* dieselbe Zitattechnik wieder verwendet, hat zum einen auch eine künstlerische Entsprechung:

Gerade *Lola*, der neben *Querelle* der stilisierteste Film im Gesamtwerk Fassbinders ist, was sich vor allem im hochartifiziellen Umgang mit Licht und den subtilen Kameraeinstellungen äußert, bietet den idealen ästhetischen Rahmen um auf diese Zitiertechnik zurückzugreifen. Zum anderen gibt es gewisse inhaltliche Parallelen zwischen den männlichen Protagonisten, Oswald in *Die Ehe der Maria Braun* sowie von Bohm in *Lola*. Beider Leben scheitert an einer unglücklichen Liebe zu einer starken Frau.

Was die persönliche Stärke im Umgang mit problematischen Umständen betrifft, gleichen sich auch Maria Braun und Lola. Beide Frauen sind direkt oder indirekt geprägt vom Krieg. So kommt Maria Brauns Ehemann erst viel später nach Kriegsende aus der Gefangenschaft zurück und während er später seine Haftstrafe für Maria absitzt, ist sie auf sich selbst gestellt. Lolas Vater ist im Krieg gefallen und muss sich mit ihrer Mutter durchbringen, auch sie ist finanziell auf sich selbst gestellt. Beider Frauen Ziel ist es, sich mit allen Mitteln etwas Eigenes aufzubauen, was ihnen auch gelingt: Maria Braun erbt Oswalds Vermögen, Schuckert überschreibt Lola die „Villa Fink“.

Wenn Oswald zu Mozarts Klavierkonzert am Flügel spielt entspricht das von Bohm, der an zwei Stellen zu Vivaldis Violinkonzert Violine spielt:

- a) 00:50:56: Die vorhergehende Einstellung zeigt Lola und von Bohm, wie sich gerade verabschieden. Von Bohm ist in seiner Wohnung und spielt Violine zu Vivaldis *Violinkonzert* op.3, Nr.6, RV 356. Analog zur Szene, wo Oswald zu Mozarts Klavierkonzert dazuspielt und sich *off* – und *on* – Musik verzahnen, gibt es auch hier eine Verzahnung von *off* – und *on* – Musik, auch wenn sie nur an einer kurzen Stelle in 00:51:29 deutlich hörbar wird und von Bohm ansonsten weitgehend den Melodiepart des Violinkonzerts doppelt. Im Unterschied zu *Die Ehe der Maria Braun* wird jedoch nicht ersichtlich, ob es sich bei der *off* – Musik um eine Schallplatteneinspielung handelt, oder ob die Musik aus dem *off* imaginär ist und nur in der Vorstellung von Bohms vorhanden ist.

Raben misst dieser Stelle eine gewisse Bedeutung in der Beziehung von Lola und von Bohm bei:

⁸²⁹Ebda.

„Dieser Mensch (Anm.: von Bohm) – und das ist vom Drehbuch meines Erachtens sehr gut konstruiert – hat dabei nun mit Musik direkt zu tun, zwar als Dilettant, aber er spielt doch immerhin Geige. Das ist ja auch ein Grund, warum er für Lola so interessant ist.“⁸³⁰

Wenn von Bohm in 00:50:56 Violine spielt, reflektiert er nicht nur den vorherigen gelungenen Sonntagsausflug mit Lola, sondern das Violinspiel erfüllt ihn auch mit Zufriedenheit und entspricht durchaus seiner Bildung und gesellschaftlichen Stellung.

- b) 01:37:29: In den vorhergehenden Szenen ist sich von Bohm der korrupten Machenschaften Schuckerts und der enttäuschten Liebe zu Lola bewusst geworden. In dieser Kameraeinstellung spielt von Bohm wiederum Phrasen aus Vivaldis Violinkonzert. Der entscheidende Unterschied zu 00:50:56 besteht jedoch darin, dass das Violinkonzert jetzt nicht mehr zusätzlich aus dem *off* erklingt. Von Bohms Violinspiel ist sehr viel brüchiger, als im vorherigen Musikeinsatz, in 01:37:39 improvisiert er eine einfache melancholische Kadenz über die Tonart *A-Moll*⁸³¹, in der das Violinkonzert steht. Als er zufällig die Anfangstöne von *Capri-Fischer* (01:38:00) anspielt, beginnt er gebrochen und leise zur Geige die ersten Textzeilen von *Capri-Fischer* zu singen. Aus dem zuvor in Gedanken versunkenen Spiel entsteht plötzlich ein fester Entschluss, der sich in der folgenden Einstellung zeigt, als von Bohm mit einer Flasche Champagner die „Villa Fink“ betritt und zu Schuckert geht:

„Ich möchte...nein...ich muss...ja...ich will Ihre Hure kaufen!“⁸³²

Indem sich von Bohm wie ein normaler Freier verhält, der nur mit Lola ins Bett gehen will, kapituliert er endgültig vor Schuckert.

6.7.5. Zusammenfassung

Mit der Musik zu *Lola* schreibt Raben wie in *Bolwieser* und *Lili Marleen*, eine melodramatische Filmmusik, die sich fast über den ganzen Film erstreckt und im Hintergrund ständig präsent ist. Im Unterschied zur melodramatischen Anlage in *Bolwieser* und *Lili Maleen*, spielen jedoch die bereits existierenden Musiken eine viel grössere Rolle. Die den Inhalt musikalisch zusammenfassende *Serenade out of tune* bestimmt das neu komponierte Material, der deutsche Schlager *Capri-Fischer* bestimmt das zitierte Musikmaterial.

Während in den frühen Fassbinderfilmen - z.B. *Liebe ist kälter als der Tod* (1969) oder *Der amerikanische Soldat* (1970) - noch eine klare Trennung von

⁸³⁰Ebda.

⁸³¹Flinn. 2004, S.85.

⁸³²In 01:39:00.

originär komponierter und bereits existierender Musik vorhanden ist⁸³³, integriert Raben in *Lola* – wie bereits zuvor in *Berlin Alexanderplatz* (1979 / 1980) - die bereits existierenden Musiken in seine neu komponierte Musik, indem sie Teil des musikalischen Materials werden. Wenn die Komplexität der Verquickung von bereits existierender Musik und neu komponierter Filmmusik nicht der in *Berlin Alexanderplatz* entspricht, liegt das einzig und allein an dem Umstand, dass der 14 teilige Fernsehfilm *Berlin Alexanderplatz* nach einem viel grösseren musikdramaturgischen Bogen verlangt.

⁸³³Extremstes Gegenbeispiel diesbezüglich ist der Film *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1970), wo Fassbinder musikalisches *found footage* im grossen Stil verwendet und das Musikkonzept in einer strikten Trennung von bereits existierender und originär neu komponierter Musik besteht. Dazu Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban: „Hier haben diese Konserven bereits eine biographische Bedeutung. Fassbinder hat diesen Faden zwar erst viel später wieder im letzten Teil von >Berlin Alexanderplatz< aufgegriffen, da er aber in >Warnung vor einer heiligen Nutte< als Hauptfigur selber in Erscheinung tritt (als Regisseur bei den Dreharbeiten zu dem Film >Whity<), haben wir es auch hier mit einem biographischen Bezug zu tun (...). Deshalb hat er in beiden Filmen sozusagen seine Lieblingsmusiken genommen, oder sagen wir Musiken, die seine Empfindlichkeit am ehesten ausdrücken. Das Ergebnis sind mehrschichtige Collagen, wobei in >Berlin Alexanderplatz< die Collage weitaus interessanter ist, weil sie zwischen Konserven (...) und Filmpartitur hin und herpendelt. Bei >Warnung< ist es noch nicht so anregend, weil der ganze erste Akt sozusagen Plattenmusik ist und erst im zweiten Akt – mit dem Auftritt des Hauptdarstellers, dem Regisseur (Anm.: Jeff, gespielt von Lou Castel) – die Filmmusik hinzukommt.“(Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.).

6.8. Querelle (1982)

„Ich glaube, ich muss das Leben, das ich gelebt habe, gelebt haben, um den Film so machen zu können.“ (Rainer Werner Fassbinder)⁸³⁴

6.8.1. Kurzbeschreibung

Mit *Querelle* dreht Fassbinder seinen letzten großen Kinofilm. *Querelle* zeigt Fassbinder als handwerklich perfekten Filmemacher mit ausgeprägtem formalinhallich ästhetischen Verständnis und Feingespür.⁸³⁵ Neben Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Theodor Fontanes *Effi Briest* gehört Jean Genets skandalöser Roman⁸³⁶ zu den wichtigsten Jugendlektüren des jungen Fassbinder. Ebenso wie *Berlin Alexanderplatz* und *Effi Briest* ist *Querelle* für ihn ein wichtiger Stoff, den er unbedingt verfilmen will. Fassbinder ist für die Produktionsfirma jedoch nicht die erste Wahl. Das Drehbuch von Burkhardt Driest soll ursprünglich von Werner Schroeter verfilmt werden, was aufgrund der fehlenden finanziellen Mittel scheitert. Als Bernardo Bertolucci das Drehbuch mit der Begründung, dass das Publikum erst in zehn Jahren reif für einen solchen Film sei, ablehnt, bekommt Fassbinder den Stoff angeboten.⁸³⁷

Fassbinder erlebt die Premiere seines *Querelle*, die am 31. August 1982 in Venedig stattfindet, nicht mehr, da er völlig unerwartet am 10. Juni 1982 in München stirbt. Zu Fassbinders Lebzeiten wird zwar noch die englische Originalfassung fertig gestellt, die deutsche Nachsynchronisation sowie die Aufnahmen der gesprochenen Kommentare von Volker Spengler und Hilmar Thate (Erzählstimmen der deutschen Fassung)⁸³⁸ erfolgen jedoch posthum.⁸³⁹

⁸³⁴Das Gespräch führte und filmte Dieter Schidor am 9. Juni 1982 für seine Dokumentation über die Entstehung und die Dreharbeiten zu *Querelle*. Der Film trägt den Titel *Der Bauer von Babylon – Rainer Werner Fassbinder dreht Querelle*. Dieter Schidor (1949-1987) stand für Fassbinder mehrmals vor der Kamera, u.a. in *Satansbraten* (1975/1976) und *Ich will doch nur, dass ihr mich liebt* (1975/1976). Bei *Querelle* war Schidor Produzent. In: Fischer. 2004, S. 621.

⁸³⁵Wie sehr die Meinungen diesbezüglich auseinanderdriften, zeigt Thomsen, wenn er nach einer eindrucksvollen Analyse gegenüber dem vorher von ihm Gesagten selbst ins Wanken gerät: „Ich habe hier versucht, so loyal wie möglich zu analysieren, was Fassbinder mit >Querelle< intendierte. Ob der Film diese Intentionen auch künstlerisch einlöst, ist eine andere Sache. Normalerweise fällt es mir nicht schwer, die wenigen Filme, die Fassbinder misslungen sind, zu benennen: >Rio das Mortes< ist eine belanglose Bagatelle, >Satansbraten<, >Chinesisches Roulette< und >Despair – eine Reise ins Licht< sind jeder auf seine Art ambitionierte Irrtümer, >Lili Marleen< ist ein kommerzielles Missverständnis und >Theater in Trance< ein fehlgeschlagenes theoretisches Experiment. Doch es fällt mir schwer, selbst zehn Jahre nach Entstehung des Films ein künstlerisches Urteil über >Querelle< zu fällen.“ Thomsen. 1991, S. 394. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Peer Rabens Musik, die ebenso umstritten ist. So wird sie 1984 in den Kategorien „Schlechteste Filmmusik“ und „Schlechtester Song“ (gemeint ist *Each man kills the thing he loves*) für die *Goldene Himbeere* nominiert.

⁸³⁶Der Roman von Jean Genet (1910-1986) erschien 1947 unter dem Titel *Querelle de Brest* und 1955 als *Querelle* in der deutschen Übersetzung.

⁸³⁷Thomsen. 1991, S. 386.

⁸³⁸Fischer. 2004, S. 650.

⁸³⁹Thomsen. 1991, S.386. Fassbinder hatte ursprünglich die Kommentare wie in *Fontane Effi Briest* (1974) und *Berlin Alexanderplatz* (1979 / 1980) selbst sprechen wollen, was offensichtlich auf einen engen Zusammenhang zwischen den drei Literaturverfilmungen schließen lässt. Tatsächlich besteht eine Kohärenz, wenn man die filmische Umsetzung

Sicher geht Thomsen zu weit, wenn er in *Querelle* eine gewisse Vorahnung Fassbinders vor seinem bevorstehenden Tod ausmacht.⁸⁴⁰ Dennoch liegt er nicht falsch, wenn er in *Querelle* gewisse Parallelen zu Fassbinder sieht. Ebenso wie *Querelle* aus dem Nichts auftaucht, so erscheint auch Fassbinder plötzlich auf der Bildfläche. Vom Aushilfsschauspieler im *Action-Theater* mausert er sich langsam zum bekannten Autor und prägt eine ganze Generation von deutschen Filmemachern, die als *Neuer Deutscher Film international* bekannt wird. Ebenso wie *Querelle*, fasziniert er die einen und stößt den anderen vor den Kopf. Zweifellos erschüttert und verändert er mit seiner Produktionsbesessenheit und seinen über 40 Filmen die deutsche Filmlandschaft. Und so abrupt wie Fassbinder auf der Bildfläche auftaucht, so abrupt reißt sein Schaffen mit seinem unerwarteten Tod ab – eine weitere Parallele zu *Querelle*, der ebenso schnell auftauchte, wie er verschwand.⁸⁴¹

Der Matrose *Querelle* (Brad Davis) landet mit dem Schiff „Vengeur“ im Hafen von Brest, wo er zusammen mit seinem Komplizen Vic (Dieter Schidor) illegal Opium einführt und es an den Bordellbesitzer Nono (Günther Kaufmann) verkauft. Um das Geld für sich zu behalten, ermordet *Querelle* Vic. Ähnlich wie in *Lola* gibt es im Bordell „Feria“ eine Sängerin. In *Querelle* ist es Lysiane (Jeanne Moreau), die mit Nono verheiratet ist, aber ein Verhältnis mit *Querelles* Bruder Robert (Hanno Pöschl) hat. Als *Querelle* in Brest dem Mörder Gil (ebenfalls gespielt von Hanno Pöschl) begegnet, fühlt er sich sofort von ihm angezogen, verfällt ihm und verhilft ihm zur Flucht, liefert ihn aber gleichzeitig ohne mit der Wimper zu zucken an die Polizei aus, indem er ihm den Mord an Vic anhängt. Der Polizeileutnant Seblon (Franco Nero) ist in *Querelle* verliebt, behält es aber für sich, indem er seine Gefühle lediglich auf ein Tonband spricht.

Querelle entsteht als Gemeinschaftsproduktion von Planet-Film München, Albatros Produktion München / Gaumont, Paris, unter Mitarbeit von Sam Waynberg. Produzent ist Dieter Schidor, der im Film *Querelles* Komplizen Vic spielt.

Mit einem Budget von 4.400.000 DM ist *Querelle* nach *Lili Marleen* Fassbinders zweitteuerster Kinofilm. Fassbinder dreht *Querelle* im März 1982 in einem Zeitraum von 22 Tagen in den Berliner CCC-Filmstudios in englischer Sprache und in Cinemascope. Die Uraufführung von *Querelle* findet am 31. August 1982 auf den Filmfestspielen Venedig statt, Kinostart ist am 17. September 1982. Fassbinder stellt seinen Film die Widmung voran: „Dieser Film ist meiner Freundschaft zu El Hedi ben Salem m`Barek Mohammed Mustafa

der Stoffe betrachtet. Keiner der drei Filme entspricht dem Typus der klassischen Literaturverfilmung : So wäre es wohl nicht falsch nach *Fontane Effi Briest*, von *Döblin Berlin Alexanderplatz* und *Genet Querelle* zu sprechen.

⁸⁴⁰Thomsen sieht sich in *Querelle* an Pasolinis letzten Film *Salò (Die 120 Tage von Sodom, 1975)* erinnert. Pier Paolo Pasolini (1922-1975) wurde kurz vor der Premiere von einem Strichjungen ermordet. Thomsen schreibt: „>Salò< und >Querelle< scheinen beide mit der merkwürdig visionären Ahnung geschaffen zu sein, dass nach ihnen nur noch der Tod kommen kann. Es sind Filme, die ihr Schöpfer nicht überleben kann (...).“ (Thomsen. 1991, S. 395f.).

⁸⁴¹Thomsen. 1991, S. 394.

gewidmet...Rainer Werner Fassbinder.⁸⁴² Nach Fassbinders Tod wird *Querelle* aus kommerziellen Erwägungen als *Querelle – Ein Pakt mit dem Teufel* vertrieben.⁸⁴³

6.8.2. Materialanalyse

Querelle ist der einzige Film, zu dem Peer Raben die Musik schon vor Drehbeginn fertig stellt. Grund dafür ist zum einen, weil Fassbinder in *Querelle*, wie bereits zuvor in *Chinesisches Roulette* einzelne Szenen choreographiert⁸⁴⁴ und daher die Musik schon vorab benötigt.

„Ich hatte für diese Szenen die Musik schon geschrieben, da ich wusste, was er (Anm.: Fassbinder) vorhatte. Er hatte diese Szenen mit einem Choreographen⁸⁴⁵ durchgearbeitet, und da war klar, dass die Musik schon für die Dreharbeiten fertig sein musste.“⁸⁴⁶

Zum anderen ist es Rabens Intention, ein groß angelegtes Werk zu komponieren, das in Gehalt und Form, sowohl als Filmmusik funktioniert, aber auch als eigenständiges autonomes Werk seine Berechtigung hat.

Ausgangspunkt ist wie bereits in *Angst vor der Angst* (1975), die Beschäftigung mit der impressionistischen Musik Claude Debussys, diesmal vor allem mit dem für Solisten, Sprechrollen, diversen Chören und großem Orchester besetzten Monumentalwerk *Le Martyre de Saint Sébastien*.⁸⁴⁷⁸⁴⁸ Dafür, dass Raben sich ausgerechnet an diesem Werk Debussys orientiert, gibt es zwei Gründe:

⁸⁴²El Hedi ben Salem nahm sich 1982 kurz vor Fassbinders Tod in einem französischen Gefängnis das Leben, nicht zuletzt, weil er es nie ganz überwunden hatte, dass Fassbinder ihn verlassen hatte. Als Fassbinders zeitweiliger Lebensgefährte wirkte er in vielen seiner Filme mit und wurde vor allem durch *Angst essen Seele auf* (1973) bekannt.

⁸⁴³Fischer. 2004, S. 650.

⁸⁴⁴Gehr. 1995, S. 75. Gehr sieht in der choreographischen Arbeit in *Querelle* auch eine Art formale und handwerkliche Weiterentwicklung Fassbinders (Ebda.).

⁸⁴⁵Der Choreograph ist Dieter Gackstetter, der von 2000-2007 als Intendant des Landestheater Coburg tätig war.

⁸⁴⁶Gehr. 1995, S.75.

⁸⁴⁷Im Gespräch vom 21.5.2006 (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. auf Cassette dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

⁸⁴⁸Claude Debussy nennt *Le Martyre de Saint Sébastien* (UA 1911, Paris) ein Mysterium in 5 Akten. Es ist eine Art Oratorium und basiert auf dem Libretto von Gabriele D'Annunzio. Aus Zeitgründen – Debussy komponierte das Mysterium 1911, und noch im Mai desselben Jahres fand die Uraufführung im Pariser Théâtre du Chatelet mit Ida Rubinstein in der Hauptrolle statt – arbeitete er mit dem Komponisten André Caplet zusammen. Infolge des enormen Zeitdrucks war es den beiden Komponisten unmöglich, den ca. vierstündigen Text vollständig zu vertonen, weshalb *Le Martyre de Saint Sébastien* oft den Charakter einer Bühnenmusik hat. So erklärt Debussy: „Ich habe dekorative Musik geschrieben, die klangliche und rhythmische Illustration eines erhabenen Textes (...)“. In: CD-Booklet der Einspielung für die *Deutsche Grammophon* (1977/1978) vom *Choeur de l'Orchestre de Paris* und dem *Orchestre de Paris* unter der Leitung von Daniel Barenboim. Caplet erstellte zudem eine symphonische Fassung, die die Frauenchorpartien durch Trompeten und Streicher ersetzt.

Zum einen ist *Le Martyre de Saint Sébastien* über weite Strecken eine Art Bühnenmusik was geradezu ein idealer Ausgangspunkt für eine Filmmusik ist, zum anderen sind es inhaltliche Parallelen zu *Querelle*. Fassbinder findet in den Vorgesprächen mit Raben durchaus Gefallen an Rabens Vorschlag, sich musikalisch an Debussys *Mysterium* zu orientieren, da er in der Figur des Matrosen *Querelle de Brest* religiöse Züge sieht. *Querelle* aber als klassisches Oratorium aufzufassen, wäre Fassbinder jedoch zu weit gegangen. *Le Martyre de Saint Sébastien* hat demnach exakt diese Portion Religiosität, die er auch im Film zeigen will und die für ihn eine maßgebende Rolle spielt.⁸⁴⁹

Auch Thomsen sieht gewisse religiöse Tendenzen in *Querelle*, wenn er schreibt:

*„Modell für den Kuss zwischen Querelle und Gil ist der berühmteste und hinterhältigste Kuss der Weltgeschichte: der Judaskuss. Ohne den Verrat des Judas hätte Jesus nie Unsterblichkeit erlangt. Judas ist ebenso das Werkzeug Gottes wie Jesus`, Judas und Jesus sind einander so nah verbunden, dass der eine nicht ohne den anderen existiert hätte. In diesem Sinne lassen sie sich als gegenseitige Projektion deuten. Querelle enthält sowohl Jesus als auch Judas in sich. Er opfert sich selbst, als er Gil zum Abschied küsst – und durch diese Selbstopferung kann er wie Jesus in der Phantasie der anderen wieder auferstehen.“*⁸⁵⁰

Wie sehr Fassbinder daran liegt, religiöse Aspekte in seine Verfilmung von *Querelle* einzubauen, zeigen die in ihrer Sprache teilweise abstrusen, verklärend anmutenden *off*-Kommentare, wie z.B.:

*„Jede Tötung ist eine Beschmutzung, von der man sich reinigen muss, so gründlich befreien muss, dass nichts von selbst zurückbleibt und man neu geboren wird. Sterben, um geboren zu werden.“*⁸⁵¹

Oder an anderer Stelle der ursprünglichen, ungekürzten Arbeitskopie:

*„Nach und nach erkannten wir, wie Querelle – schon unser Fleisch geworden – größer in uns wurde, wie er sich in unserer Seele entwickelte und vom Besten in uns zehrte, vor allem von unserer Verzweiflung darüber, dass wir nicht in ihm sein können, er aber in uns ist.“*⁸⁵²

Wesentlich tragen auch die nicht immer nachvollziehbaren Kürzungen der Ursprungsfassung⁸⁵³ zur messianischen Atmosphäre in *Querelle* bei. In einer der gekürzten Szenen tötet *Querelle* einen Armenier, der *Querelle* wie einen Gott behandelt und ihn fanatisch verehrt. Etwas später gibt es eine kurze

⁸⁴⁹Im Gespräch vom 21.5.2006. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. auf Cassette dokumentiert. Schwarzach 2005-2006).

⁸⁵⁰Thomsen. 1991, S.390f.

⁸⁵¹Thomsen. 1991, S.389.

⁸⁵²Thomsen. 1991, S.394.

⁸⁵³Fassbinder muss auf Drängen der Produzenten Kürzungen an der Originalfassung vornehmen, die oft sehr missglückt sind.

Sequenz, in der man den Armenier in der Rolle von Christus sieht, der sein Kreuz trägt und dabei von Lysiane begleitet wird. Thomsen stellt dazu fest:

„Wird die Mordszene aber weg geschnitten, wirkt die Christus-Szene als unverständliches Fragment ohne jeden Zusammenhang. Wir kennen die Christus-Figur nicht, wir wissen nicht, dass er in einer früheren Version von Querelle getötet wurde und dass die Christus-Assoziation Querelle also in eine judashafte Perspektive stellt. In seinem Originalmanuskript brachte Fassbinder den Mord an dem Armenier vor dem Vorspann als wichtigen Prolog – aber wenn diese Szene aus dem fertigen Film entfernt wird, hätte zumindest auch die Kreuzträgerszene weg geschnitten werden müssen. Jetzt wirkt sie wie ein merkwürdig mystifizierendes, fremdes Element.“⁸⁵⁴

Peer Raben wird mit seiner Bezugnahme auf Debussys *Le Martyre de Saint Sébastien* Fassbinders Intention, in *Querelle* eine Art abstrahierte Passion bzw. Leidensgeschichte zu erzählen, durchaus gerecht. Noch abstrakter wird *Querelle* durch Fassbinders Absicht, den ganzen Film als eine Art Ballett zu inszenieren. Dass diese dafür gewählte Vorgehensweise exakt jener der Zusammenarbeit von Merce Cunningham und John Cage entspricht, erläutert Raben – ohne darauf explizit Bezug zu nehmen - im Gespräch mit Thomas Karban im Booklet zur CD-Box *Fassbinder /Peer Raben*, herausgegeben von Alhambra AG. 1993:

„Bei >Querelle< bestand dann ursprünglich der Plan, den ganzen Film wie ein Ballett ablaufen zu lassen. Dass heißt, auch alle Bewegungen der Schauspieler sollten nicht realistisch sein (und waren von Fassbinder auch bereits in einer solchen Weise inszeniert). Auch diese Bewegungschoreographie sollte nicht einfach synchron zu einer Musik ablaufen, aber doch so, dass die Musik im Nachhinein die Grundlage aller Bewegung hätte sein können.“⁸⁵⁵

Die folgende Analyse umfasst im ersten Teil die motivisch-thematischen sowie instrumentatorischen Gemeinsamkeiten von *Le Martyre de Saint Sébastien* und *Querelle*. Der zweite Teil der Analyse widmet sich dem von Lysiane gesungenen Song *Each man kills the thing he loves*⁸⁵⁶, das sicher zu Peer Rabens bekanntesten Chansons gehört und in seiner Melancholie ein wesentliches Charakteristikum seiner Musik beinhaltet. Unabhängig davon zieht sich das prägnante Thema von *Each man kills the thing he loves* durch den ganzen Film, was auf eine besondere Bedeutung schließen lässt.

Für die motivisch-thematische Analyse werden der 3. Akt *La Passion* aus Claude Debussys *Le Martyre de Saint Sébastien* in der Klavierbearbeitung von André Caplet (Notenkatalog: PA 26 / PA 27, S. 299 / S. 300) sowie der erste Satz (Takte 1 – 34, Ziffern A und B) aus Peer Rabens Suite *Querelle de Brest* –

⁸⁵⁴Thomsen. 1991, S.395.

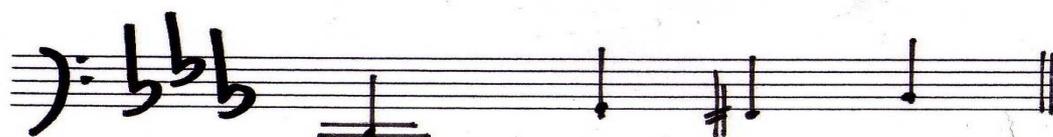
⁸⁵⁵Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁸⁵⁶*Each man kills the thing he loves* – der Text stammt von Oscar Wilde - wurde neben Jeanne Moreau auch von Ingrid Caven interpretiert und taucht als variierte Instrumentalversion unter dem Namen *Tears of the Lady* nochmal im Film auf. Eben diese instrumentale Variation erlangte unter dem Namen *Dark Chariot* in *2046* von Wong Kar Wai weltweiten Bekanntheitsgrad und etablierte Raben als genialen Melodiker.

Fragments Symphoniques in der Einspielung des Kurt-Graunke-Orchesters München herangezogen⁸⁵⁷, erschienen 1993 auf Alhambra AG (Notenkatalog: PA 28 – PA 32, S. 301 – S. 305).

Bereits der erste Vergleich der beiden Partituren zeigt, dass Raben sein zweitaktiges Hauptmotiv (Notenkatalog: PA 28, S. 301) aus dem Motiv im ersten Takt von *La Passion* ableitet:

Die Eröffnung in Takt 1 von *La Passion* setzt sich aus vier ♭ zusammen, bestehend aus einer *aufsteigenden Quinte*, einer *absteigenden kleinen Sekunde* und einer *aufsteigenden großen Terz*⁸⁵⁸ (Notenkatalog: PA 26, S. 299)



NB 17: Erstes Motiv in *La Passion* aus *Le Martyre de Saint Sébastien* von Claude Debussy.

Rabens zweitaktiges Hauptmotiv in *Querelle* besteht aus einer ♭⁸⁵⁹, einer ♭-, einer ♮ und einer ◦. Es setzt sich aus einer *absteigenden Quarte* und *zweimal* aus einer *absteigenden kleinen Sekunde* zusammen (Notenkatalog: PA 28, S. 301):



NB 18: Hauptmotiv aus *Querelle*.

Die erste markante Gemeinsamkeit zeigt sich im Eröffnungsintervall: Raben ergänzt Debussys aufsteigende Quinte in seiner Partitur um die komplementäre, fallende Quarte um drei Oktaven und eine kleine Terz, nach oben transponiert:

⁸⁵⁷ Interessanterweise bezeichnet Debussy *Le Martyre de Saint Sébastien* auch als *Fragments symphoniques* (Raben verwendet in seiner *Querelle* - Suite für *symphoniques* die Großschreibweise *Symphoniques*).

⁸⁵⁸ Generell werden alle Intervalle auch *enharmonisch verwechselt* notiert. Zum einen, weil bei Debussy der funktionsharmonische Raum bereits stark erweitert ist, vor allem aber, weil Raben in seinen Partituren keinen Wert auf korrekte Vorzeichensetzung legt – was nicht nur für harmonisch komplexere Partituren, wie *Bolwieser*, *Despair* oder eben *Querelle* gilt, sondern auch bei funktionsharmonisch tonalen Partituren der Fall ist.

⁸⁵⁹ Anstelle der ♭ notiert Raben in der Partitur eigentlich eine ♭. Da der übergeordnete Takt ein 2/4 Takt ist, kann davon ausgegangen werden, dass es sich dabei um einen Schreibfehler handelt – nicht zuletzt, weil das Motiv in den folgenden Takten korrekt als ♭, ♭- und ♮ notiert ist.

Eröffnungsintervall in *La Passion*: C – G
Eröffnungsintervall in *Querelle*: es^{''} – b[`]

Eine zweite Gemeinsamkeit besteht in den fallenden kleinen Sekunden. So ist die erste kleine Sekunde bei Raben um zwei Oktaven und eine kleine Terz nach oben transponiert:

Kleine Sekunde in La Passion: G – Fis
Kleine Sekunde in Querelle: b[`] – a[`]

Die zweite kleine Sekunde ist um zwei Oktaven und eine grosse Sekunde nach oben transponiert:

Kleine Sekunde in Querelle: a[`] – as[`]

Während es sich bei Debussy ausschließlich um eine fallende kleine Sekunde handelt, die auf zwei ♩ (Schlag 2 auf Schlag 3) verteilt ist, kommt die fallende Sekunde bei Raben zweimal vor:

- a) Takt 1: ♩ (Schlag 3) auf ♩ (4u).
- b) Takt 1 / Takt 2: ♩ (Takt 1, 4u) auf ♩ (Takt 2, Schlag 1).

Debussy und Raben entsprechen sich zudem, indem sie ihr Motiv in Takt 1 unbegleitet lassen – wenn Raben sein Hauptmotiv mit einem im piano gespielten Liegeklang der Hörner unterlegt, handelt es sich lediglich um eine klangliche Einfärbung, die hier nicht die Funktion einer Begleitung hat.

Eines besonderen Augenmerks bedarf es der motivischen Fortführung in *La Passion* und *Querelle*:

So basiert Debussys Eröffnungsmotiv⁸⁶⁰ auf dem Fortspinnungsprinzip: Er führt die Bewegung von Takt 1 in Takt 2 aufwärts weiter, bevor er sie in einer absteigenden Bewegung in die nun variierte Wiederholung seines Eröffnungsmotivs (ab Takt 3) übergehen lässt, ohne dabei die Bewegung abreißen zu lassen – ständig auf Fortspinnung bedacht (Notenkatalog: PA 26, S. 299).

Rabens zweitaktiges Hauptmotiv in *Querelle* ist wesentlich einfacher gestrickt und in sich geschlossen (Notenkatalog: PA 28, S. 301): Die Bewegung in Takt 1 wird von der ♩ auf Schlag 3 chromatisch von b[`] über a[`] abwärts geführt und schließt in Takt 2 als ♩ auf as[`].

Während das Eröffnungsmotiv in *La Passion* im Verlauf der Fortspinnung seinen Passionsgestus aus der subtilen Kombination archaisch wirkender Quinten und Quartan, seufzender kleinen Sekunden und spannungsgeladener

⁸⁶⁰Da das erste Motiv in *La Passion* ausschließlich einen eröffnenden Charakter hat, wird es im Folgenden als *Eröffnungsmotiv* bezeichnet. Rabens zweitaktiges Eröffnungsmotiv in *Querelle* – aus Takt 1 von *La Passion* abgeleitet – ist zentral für die ganze Musik und wird daher im Folgenden als *Hauptmotiv* bezeichnet.

Tritoni zieht, erreicht Raben denselben Charakter - nicht minder elegant - durch eine chromatisch fallende, der barocken Affektenlehre entlehnte, lamentierende Melodiebewegung. In Takt 3 wiederholt er Takt 1 notengetreu – satztechnisch jedoch, durch einen akkordischen Aufbau, leicht variiert -, bevor er das Motiv in Takt 4 in ein völlig unvermittelt einsetzendes, polytonales Akkordgebilde – ein erster Höhepunkt - auflöst. Die folgende Darstellung vergegenwärtigt die harmonische Progression in den Takten 1- 5 (Notenkatalog: PA 28, S. 301):

Takt 1: *Ebm7*

Takt 2: *Ebm7*

Takt 3: Schlag 1: *Ebm*

Schlag 3: *Bbm/Db* (♩)

Schlag 4u: *Am/C* (♩)

Takt 4: Holzbläser: *Amaj7* (♩)

Blechbläser und Streicher: *Abmaj7* (♩ mit *chromatischen Nebentoneinstellungen - übermäßige Quinte und kleine Septime*, ♩ in den Posaunen 2 und 3)

Takt 5: Überbindung des polytonalen Akkordgebildes als ♩

Debussy erreicht die Auflösung wesentlich raffinierter, indem er ab Takt 6 die motivische Bewegung sukzessive, zu rhythmisch sich verdichtenden, aufsteigenden Mixturen ausbaut, die ihren ersten Höhepunkt - intensiviert durch die Spielanweisung *rit. (ritardando)* - in Takt 10 erreichen. Zum Vergleich die harmonische Progression in den Takten 9 und 10 (Notenkatalog: PA 26, S. 299):

Takt 9: Schlag 1: *h* (in Oktaven)

Schlag 1u: *des* (in Oktaven)

Schlag 2: *Ebm*

Schlag 3: *Ebm*

Schlag 4: *F#m* (übergebunden in Takt 10)

Takt 10: Schlag 1: *F#m* (übergebunden von Takt 9)

Schlag 1u: *G*

Schlag 2: *Ab* (♩)

Schlag 4: *A*

Neben der deutlichen Reminiszenz an das Eröffnungsmotiv in *La Passion*, übernimmt Raben ebenso die Idee, sein Motiv auszubauen, um es dann in einen ersten Höhepunkt münden zu lassen. Auch wenn Debussy die Hinführung zum ersten Höhepunkt weitaus subtiler plant und Raben abrupt in den Höhepunkt umkippt, ist die formal-dramaturgische Entwicklung von Debussy übernommen. Besonders auffällig ist die Verwendung des für die impressionistische Musik typischen Topos der Mixtur, auf den sich Raben, in abgeschwächter Form bezieht. Während Debussy jedoch komplexe

Blockakkorde komponiert, schreibt Raben vor allem einfache Drei- oder Vierklänge in Grundstellung:

Takt 5: *A* auf Holzbläser und Trompeten verteilt

Takt 6: *Fm7* auf Oboen, Bassklarinette und Hörner verteilt

Takt 10: *D* auf Holzbläser und Hörner verteilt

An *La Passion* angelehnt ist offensichtlich auch Rabens rhythmische Anlage in *Querelle*. Er übernimmt über weite Strecken die in ♩ fortschreitende Bewegung aus Debussys Partitur:

Querelle:

Takte 15 – 22

(Notenkatalog: PA 30f, S. 303f)

La Passion

Takte 19 – 26

(Notenkatalog: PA 27, S. 300)

Nach den zuerst sparsam gesetzten Akkorden, werden ab Takt 15 die Akkordwechsel dichter, sodass – analog zu Takt 19 in *La Passion* – auf jeder ♩ ein neuer Akkord erklingt:

Takt 15: Schlag 1: *Eb*
Schlag 2: *Db*
Schlag 3: *Cm*
Schlag 4: *Bbm*

Takt 16: Schlag 1: *Ab*
Schlag 2: *G* (♩)

Neben der Verwendung impressionistisch angehauchter Mixturen, ist auch die Instrumentierung in *Querelle* stark vom Impressionismus geprägt. Rabens Orchesterkonzept⁸⁶¹ ist auf Vielfarbigkeit, Fluoreszenz und Klangvielfalt bedacht. Die Orchesterbesetzung sieht u.a. einen erweiterten Holz- und Blechbläsersatz vor:

1./2. Flöte

1./2. Oboe

Englischhorn (in der Partitur mit *EnglHorn* abgekürzt)

1./2. Klarinette

Bassklarinette

1./2 Fagott

Kontrafagott

⁸⁶¹Im Gespräch mit Thomas Karban weist Raben den Vorwurf einiger Musikkritiker, er habe sich Debussys *Le Martyre de Saint Sébastien* bedient, zurück: „(...) denn eigentlich habe ich nur das Motiv benutzt und allenfalls den Grundduktus der Orchestrierung.“ (Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.).

1./2. Horn
 3./4. Horn
 1. Trompete
 2./3. Trompete
 1. Posaune
 2./3. Posaune
 Tuba
 Pauken
 Triangel
 Becken
 Harfe
 1. Violinen (in der Partitur mit 1. V abgekürzt)
 2. Violinen (in der Partitur mit 2. V abgekürzt)
 Violen (in der Partitur mit Va abgekürzt)
 Violoncelli (in der Partitur mit Vc abgekürzt)
 Kontrabässe (in der Partitur mit B abgekürzt)

Eine Bildsequenz ab Minute 30 zeigt die Sängerin Lysiane, wie sie im Bordell „Feria“ das Chanson *Each man kills the thing he loves* singt.⁸⁶²

Neben den Songs *I kill them*⁸⁶³ aus *Whity* (1970), dem Chanson *Die großen weißen Vögel*⁸⁶⁴ aus dem Jahr 1979 und *Young and joyful bandit*⁸⁶⁵ (ebenfalls aus *Querelle*), ist *Each man kills the thing he loves* wohl Peer Rabens bekanntestes Chanson.

Der formale Aufbau ist schlicht, er besteht aus einem kurzen, zweitaktigem Vorspiel, einer regelmäßigen Abfolge von Refrain und Strophe und aus einem mit einer Fermate versehenen Schlusstakt, der mit dem letzten Textwort zusammenfällt:

Vorspiel: 2 Takte

Refrain:

Each man kills the thing he loves,⁸⁶⁶
 Each man kills the thing he loves,
 la la la la la la⁸⁶⁷
 Each man kills the thing he loves,
 Each man kills the thing he loves,

⁸⁶²Im Film singt Jeanne Moreau *Each man kills the thing he loves* zu einer einfachen Klavierbegleitung. Der Grund dafür ist die *diegetische* Funktion der Musik als Charakterisierung des Rotlichtmilieus. Die Originalfassung mit Orchesterbegleitung findet sich lediglich auf dem zum Film erschienenen Soundtrackalbum.

⁸⁶³Text: Rainer Werner Fassbinder, gesungen von Günther Kaufmann.

⁸⁶⁴Ingrid Caven: *Der Abendstern. Viellieb Rekords* 1999. Peer Raben zeigt sich in *Die großen weißen Vögel* auch für die Übersetzung des franz. Originaltextes von Lucien Boyer verantwortlich.

⁸⁶⁵Text: Jeanne Moreau / Peer Raben. Im Film wird *Young and joyful bandit* von Jeanne Moreau gesungen, begleitet von einer kleinen Combo. Die Orchesterfassung in der Interpretation von Günther Kaufmann ist nur auf der Soundtrack-CD zu hören.

⁸⁶⁶Groß- und Kleinschreibung, sowie Orthographie sind aus der Partitur übernommen.

⁸⁶⁷Auf der Aufnahme singt Jeanne Moreau an der entsprechenden Stelle im Refrain jeweils „da da da da da da da“.

la la la la la la la

1. Strophe:

Some do it with a bitter look,
some with a flattering word,
the coward does it with a kiss,
the brave man with a sword,
with a sword, with a sword

Refrain:

Each man kills the thing he loves,
Each man kills the thing he loves,
la la la la la la la
Each man kills the thing he loves,
Each man kills the thing he loves,
la la la la la la la

2. Strophe:

Some kill their love when they are young,
and some when they are old,
some strangle with the hands of Lust,
some with the hands of Gold,
the kindest use a knife,
Because the dead so soon grow cold

Refrain:

Each man kills the thing he loves,
Each man kills the thing he loves,
la la la la la la la
Each man kills the thing he loves,
Each man kills the thing he loves,
la la la la la la la

3. Strophe:

Some love too little, some too low,
some sell and others buy,
some do the dead with many tears
and some without a sigh
for each man kills the thing he loves,
yet each man doesn't die...

Refrain:

(Yet)⁸⁶⁸ Each man kills the thing he loves,
Each man kills the thing he loves,
la la la la la la la
Each man kills the thing he loves,
Each man kills the thing he loves,
la la la la la la la,

⁸⁶⁸Auf der Aufnahme fehlt „Yet“.

la la la la la la⁸⁶⁹

Ungewöhnlich erscheint das groß besetzte Orchester bei *Each man kills the thing he loves*, das auf den ersten Blick völlig konträr zur Schlichtheit des Songs zu stehen scheint⁸⁷⁰ (Notenkatalog: PA 34, S. 307). Der Grund dafür liegt in Rabens dezidierter Absicht, mit einer einheitlichen Instrumentierung musikalisch Kohärenz zu gewährleisten – demzufolge greift er auch in *Each man kills the thing he loves* die, dem Film *Querelle* zugrunde liegende impressionistische Klangwelt auf, indem er den Song wie folgt instrumentiert:

1. Flöte
2. Flöte
Oboe
Englischhorn
Klarinette
Tenor Saxophon
1. Horn
2. Horn
3. Horn
1. Trompete
2. Trompete
2 Posaunen +⁸⁷¹ Tuba
Pauken
Schlagzeug
Harfe
Piano
1. Violinen (in der Partitur mit 1. V abgekürzt)
2. Violinen (in der Partitur mit 2. V abgekürzt)
3. Violinen (in der Partitur mit 3. V abgekürzt)
Violen (in der Partitur mit Va abgekürzt)
Violoncelli (in der Partitur mit Vc abgekürzt)
Kontrabässe (in der Partitur mit B abgekürzt)

Auf ein eigenes System für die Gesangsmelodie verzichtet Raben in der Partitur. Er schreibt den Liedtext lediglich unter die Kontrabassstimme und verteilt die einzelnen Silben auf die Takte.⁸⁷²

⁸⁶⁹ „La“ ist das letzte Textwort, das auf Schlag 1 des Schlusstaktes fällt, und mit dem das Lied zugleich endet.

⁸⁷⁰ *Each man kills the thing he loves* nennt Raben den siebten Satz seiner Suite *Querelle de Brest – Fragments Symphoniques*, was auf die besondere Bedeutung des Chansons verweist.

⁸⁷¹ Der Schreibweise in der Partitur entsprechend.

⁸⁷² Hier wird Rabens langjährige Erfahrung im Umgang mit Schauspielern deutlich. Der bewusste Verzicht auf die ausnotierte Melodie ist ein Indiz dafür, dass die Liedeinstudierung mit Jeanne Moreau der gängigen Theaterpraxis entspricht: Der Komponist spielt die Melodie am Klavier bzw. singt sie vor, und der Schauspieler singt sie nach. Der Grund dafür liegt zum einen an den vielfach mangelnden Notenkenntnissen vieler Schauspieler, zum anderen an den oftmals eingeschränkten Gesangsqualitäten der Schauspieler. Dieses Manko gleicht der Schauspieler meistens dadurch aus, dass er sich beim Singen an gewissen Stellen von der Melodie löst und in einen – dem Chanson entlehnten - Sprechduktus wechselt.

Mit *Each man kills the thing he loves*, stellt Raben seine herausragenden Qualitäten als Melodiker unter Beweis. In seinem ganzen filmmusikalischen Oeuvre nimmt *Each man kills the thing he loves* eine Ausnahmestellung ein und legt zudem - neben seiner Karriere als Komponist für Film und Theater – den Grundstein für eine erfolgreiche Laufbahn als Komponist zahlreicher Chansons.⁸⁷³⁸⁷⁴

Die harmonische Analyse zeigt, dass das zweitaktige Vorspiel von *Each man kills the thing he loves* aus zwei Akkorden besteht (Notenkatalog: PA 34, S. 307):

Vorspiel:
G | Em |

Der Refrain basiert auf einer zweimal sechstaktigen, harmonisch identischen Phrase (Notenkatalog: PA 34 – PA 36, S. 307 – S. 309), die – bis auf den Schlussrefrain, wo sie um zwei Takte verlängert wird - unverändert erklingt⁸⁷⁵:

1. Refrain und 2. Refrain:
| G | G | Am | Am | D7 | G |
| G | G | Am | Am | D7 | G |

Schlussrefrain:
| G | G | Am | Am | D7 | G |
| G | G | Am | Am | D7 | Em7 | D7 | G |

Ebenso liegt jeder Strophe eine gleiche (Notenkatalog: PA 36 und PA 37, S. 309 und S. 310) – in der zweiten und dritten Strophe leicht abgewandelte und um einen Takt erweiterte - Harmoniefolge zugrunde⁸⁷⁶:

1. Strophe: | Em | G | Gm | F | Cm | F F7 | D | E | Bm | G7 |
2. Strophe: | Em | G | Gm | F | Cm | F7 | D7 | E | Bm | G7 | G7 |
3. Strophe: | Em | G | Gm | F | Cm | F7 | D7 | E | Bm | G7 | G7 |

Wie in seiner Filmmusik zu *Whity* (1970) und dem daraus stammenden Song *I kill them*, arbeitet Raben auch in den Strophen von *Each man kills the thing he loves* mit eher unkonventionellen Akkordprogressionen, die völlig konträr zu der einfachen I – II – V - I Verbindung in den Refrains steht.

Während in der Musik zu *Whity* das komplexe System der *Simulierenden Substitution*

⁸⁷³Auch wenn Raben bereits auf dem Album *Der Abendstern* erfolgreich Texte von Hans Magnus Enzensberger, Wolf Wondratschek und Jean-Jacques Schuhl vertont hatte, und Ingrid Caven damit in Frankreich zum gefeierten Chansonstar avanciert war, gelang ihm nie wieder eine so fein nuancierte und prägnant komponierte Melodie wie in *Each man kills the thing he loves*.

⁸⁷⁴Raben komponiert u.a. auch Chansons für Cora Frost, wie *Das Fleischbällchen-Lied* (Text: Cora Frost / Musik: Peer Raben), erschienen auf der CD: Cora Frost und Orkester: *Nexte Lied* 2002.

⁸⁷⁵Diese Verlängerung ist nur in der Aufnahme zu hören.

⁸⁷⁶Die erweiterte Harmoniefolge ist nur in der Aufnahme zu hören.

Simulierende Substitution

NB 19: *Simulierende Substitution*. Die *Simulierende Substitution* basiert auf der Hauptkadenz *Tonika – Subdominante – Dominante – Tonika*. Dabei können Akkorde mit *subdominantischer* Funktion durch frei gewählte Akkorde aus dem Bereich der *Bb* – Tonarten und Akkorde mit *dominantischer* Funktion durch frei gewählte Akkorde aus dem Bereich der *Kreuz* – Tonarten substituiert werden.

nicht selten Ausgangspunkt für die Akkordverbindungen ist, geht Raben in *Each man kills the thing he loves* von seiner Praxis als Gitarrist aus. Alle Akkordfolgen in den Strophen basieren auf dem, für das Gitarrenspiel spezifischem, Verschieben der *Barré Griffe*, weitgehend nach pentatonischen Mustern:

Abgeleitet aus der *E-Moll-Pentatonik*:
 | Em | G (G7) | Bm | D |

bzw.

Abgeleitet aus der *G-Dur-Pentatonik*:
 | G | Bm | D | E (Em) |

Abgeleitet aus der *G-Moll-Pentatonik*:
 | Gm | Cm | D | F (F7) |

Es wird schnell ersichtlich, dass Raben die der Strophe zugrunde liegende Akkordprogression nicht aus einer pentatonischen Skala, sondern aus drei pentatonischen Skalen ableitet. Ausgangspunkt ist jeweils ein Stufenton der Moll- bzw. Durpentatonik, auf dem er Dreiklänge und Vierklänge – es sind dies: *F7*, *G7*, *D7* – aufbaut. Das auffallend uneinheitliche Genus der Akkorde resultiert dabei aus dem Duktus der Gesangsmelodik.

Zentrales Harmonie-Instrument in *Each man kills the thing he loves* ist das Klavier, das Raben während des ganzen Chansons, fast durchgängig Akkorde

im arpeggiando spielen lässt. Während er die Akkordbrechungen in die rechte Hand legt, spielt die linke Hand ausschließlich grundtonbezogene Figuren: Grundtöne - in Oktaven ausgesetzt⁸⁷⁷ oder mit der Quint ergänzt - und Dreiklangsbrechungen. Gemeinsam mit der Bassstimme liefert das Klavier nicht nur das harmonische, sondern auch das rhythmische Fundament. Besonders auffällig ist, dass Raben im Bass ausschließlich Begleitfiguren aus der populären Musik verwendet, die die einfach gestrickte Klavierstimme in der linken Hand rhythmisch auflockert und variiert. Das hat zur Folge, dass alles, was in der Partitur spröde und handwerklich bisweilen sogar dilettantisch wirkt, auf der Aufnahme verblüffend lebendig und abwechslungsreich klingt.

Die große Leistung Rabens liegt jedoch vor allem in der gelungenen, prägnanten und auf den Punkt gebrachten Melodie im Refrain:

Each man kills the thing he loves
Each man kills the thing he loves,
la la la la la la la

In *Each man kills the thing he loves* zeigt sich Raben auch als Melodiker mit Hang zur Melancholie.

Dem intellektuellen Komponisten Peer Raben, der mittels komplexer Schnitt-, Collage- und Montagetechniken, abstrakte musikdramaturgische Formen gestaltet, steht scheinbar diametral entgegengesetzt der Melodiker Peer Raben gegenüber. Was auf den ersten Blick gar nicht so richtig zusammen zu passt, erweist sich auf den zweiten Blick als *discordia concors*⁸⁷⁸.

So entspricht der Melodiker Raben Fassbinders Vorstellung von Musik, die in ihrer Emotionalität die Darstellung bzw. Behauptung von Utopie bzw. unerfüllten Sehnsüchten zeigt. Wobei Raben dieses Verfahren – Abstrahierung und zugleich Konkretisierung - nicht nur in den Filmen von Rainer Werner Fassbinder verwendet, sondern auch in den Filmen, die in der Zusammenarbeit mit anderen Regisseuren entstehen. Es entspringt einer genau durchdachten ästhetischen Grundüberzeugung:

Thomas Karban: „*Ein so zu konstatierender Kontrast kommt natürlich auch dem Inszenierungsstil Fassbinders verblüffend nahe.*

Peer Raben: *Ich habe das eigentlich auch bei anderen Regisseuren gemacht. Es fällt bei Fassbinder nur unweit stärker auf, denn in seinen Filmen hört man die Musik halt auch besonders, weil er in seinen Bildern auch Platz für sie ließ.*⁸⁷⁹

⁸⁷⁷In *Each man kills the thing he loves* kann im Gegensatz zum vorher analysierten ersten Partiturabschnitt (Takte 1- 26, Ziffern A und B) aus *Querelle de Brest – Fragments Symphoniques* hier nicht von Mixtur gesprochen werden.

⁸⁷⁸*discordia concors* (Übersetzt: *Einheit in der Verschiedenheit*) ist ein ästhetischer Topos, der das harmonische Miteinander von zwei sich eigentlich widerstrebenden Elementen beschreibt.

⁸⁷⁹Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

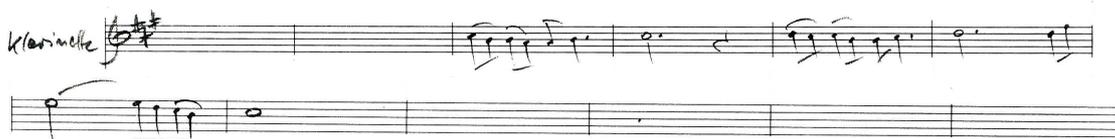
Wenn Schneider feststellt, dass Rabens Musikkonzepte einer einheitlichen Grundüberzeugung, wie Musik im Film richtig eingesetzt und zur Geltung kommen kann, entspringen, liegt er völlig richtig:

„Die Gemeinsamkeit der musikdramaturgischen Konzepte liegt in der Sprunghaftigkeit, in dem krampfhaften Suchen nach einem Glück, in dem emotionalen Sich- Verausgaben. Das Verausgaben geschieht in beide Richtungen: eruptives Verbreiten ungelenkter Gefühle gehört ebenso dazu wie das misstrauische und trotziges Sich-Verschweigen⁸⁸⁰.“

Zugleich ist das melancholische Moment in Rabens Musik eine Art außen stehender Betrachter, der *extradiegetisch*, Fassbinders Gesellschaftsportraits begleitet und Kohärenz schafft. Die Melancholie in der Musik wahrt fortwährend den Blick auf Fassbinders Figuren, indem sie – analog zu Fassbinders Erzählweise und Bildersprache - zeigt, „wie gefangen, betrogen, eingesperrt in ihre Umwelt, Erziehung und Traumata seine Filmfiguren sind...“⁸⁸¹⁸⁸²

In *Querelle* ist dieser Blick von außen „ganz auf das Chanson >Each man kills the thing he loves< abgestellt.“⁸⁸³ Wie prägnant und auf das Wesentliche reduziert der Refrain ist, soll die folgende Melodieanalyse anhand der Takte 3- 8 – wo das Refrainthema zum ersten Mal erklingt - vergegenwärtigen (Notenkatalog: PA 34, S. 307):

- Takte 3 und 4: Zweitaktige Melodiephrase in G
Takte 5 und 6: Wiederholung in *Am* und Hinführung zur melodischen Climax
Takt 7: Melodische Climax in *D7*
Takt 8: Auflösung der Climax mit gleichzeitiger Rückkehr nach G



NB 20: Refrainthema von *Each man kills the thing he loves*, Takte 3 – 8. Da es von der Klarinette gespielt wird, ist es in Bb notiert und daher transponierend – eine grosse Sekunde tiefer – zu lesen (Autograph von Peer Raben).

Die Melodie folgt der klassischen Bogenform: Sie spinnt sich im Verlauf der ersten vier Takte (Takte 3- 6) sequenziert, ausgehend von der Terz des

⁸⁸⁰Schneider. 1990, S. 186.

⁸⁸¹Ebda.

⁸⁸²Schneiders Vergleich von Fassbinder mit Balzac trifft den Nagel insofern auf den Kopf, dass beide ein genaues gesellschaftliches Bild ihrer damaligen Zeit zu zeichnen versuchen. Wenn der französische Schriftsteller Honoré de Balzac (1799 – 1850) in der Vorrede zu seinem unvollendeten Zyklus *La Comédie Humaine* treffend schreibt: „Die Unermesslichkeit eines Planes, der zugleich die Geschichte und die Kritik der Gesellschaft, die Analyse ihrer Übel und die Erörterung ihrer Prinzipien umfasst, berechtigt mich, so scheint es mir, meinem Werk den Titel zu geben, unter dem es heute erscheint: >Die Menschliche Komödie<“, so kann dies ebenso uneingeschränkt für Fassbinder gelten.

⁸⁸³Schneider. 1990, S.186.

jeweiligen Akkordes (G bzw. Am), nach oben und erreicht ihren melodischen Höhepunkt in Takt 7 (D7), bevor sie schrittweise nach unten geführt wird und in Takt 8 in der Terz (G) mündet. Die Rhythmik geht einher mit dem melodischen Duktus: Die Takte 3 und 4 bzw. 5 und 6 entsprechen sich (mit Ausnahme der  in Takt 6, anstelle der  in Takt 4), der melodische Spitzenton d⁸⁸⁴ (Takt 7) ist zugleich der längste Ton.⁸⁸⁵

Der rhythmische Melodieverlauf sieht demnach wie folgt aus:

Takt 3: Fünf  und eine 
Takt 4:  und 
Takt 5: Fünf  und eine 
Takt 6:  und 
Takt 7: 
Takt 8: 

Schlägt man in Diether de la Mottes Publikation *Melodie*⁸⁸⁶ nach, so erfüllen die sechs Takte in puncto Diastematik und Rhythmik alle Kriterien eines *Ohrwurms*. Ebenso wenig wie de la Motte, der im 30. Kapitel mit dem Titel *Ohrwürmer*, Melodien wegen ihrer Eingängigkeit keinesfalls herabstufen möchte⁸⁸⁷, ebenso wenig soll das auch hier der Fall sein. Vielmehr soll das Hinzuziehen von de la Mottes Buch und der von ihm darin aufgestellte Katalog an Kriterien, die Qualitäten Rabens als Melodiker offen legen. Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Rabens Melodien nie für sich selbst sprechen, sondern immer im Kontext von Fassbinders Intention zu sehen sind. Neben den Kriterien, die de la Motte anhand bekannter Melodien herausarbeitet, verblüfft vor allem ein kurzer Passus am Kapitelanfang, der in seiner genauen Beobachtung exakt Rabens Absicht, warum er Melodien im Film verwendet, entspricht. De la Motte schreibt:

„Musik kann sich aber, nur einmal gehört, im Ohr festbohren und immer wieder ins Bewusstsein vordringen (sich vordrängen gar). Man muss diese Stellen gar nicht lieben, man hat sie einfach (sie haben einen?) im Besitz, pfeift, summt sie vor sich hin beim Spaziergehen ebenso wie bei unvornehmen Tätigkeiten wie Geschirrspülen, Aschenbecher leeren (...).“⁸⁸⁸

⁸⁸⁴Der höchste Melodieton ist objektiv das auf der letzten  in Takt 6 erklingende e⁸⁸⁴. Aufgrund der auftaktigen Funktion der letzten  c⁸⁸⁴ und e⁸⁸⁴ wird er als solcher jedoch nicht empfunden.

⁸⁸⁵Die  in den Takten 4 und 6 sind in melodischer Hinsicht . Ihre Vergrößerung zu  hat ausschließlich instrumentatorische Gründe: Die Vergrößerung des Notenwerts unterstützt den gesanglichen Charakter der Phrasen, indem es ein weiches Verklingen der Ultima gewährleistet.

⁸⁸⁶Diether de la Motte: *Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch*. Kassel 1993.

⁸⁸⁷De la Mottes Kapiteleinführung klingt fast wie eine Entschuldigung: *„Keine sehr respektvolle Überschrift; es soll aber auch nicht um Liebeserklärungen an unvergängliche Höhepunkte melodischer Erfindung gehen. Ihnen kann man sich zuwenden, von ihnen sich beglücken lassen – sie aber auch, zum eigenen Schaden natürlich, überhören.“* (De la Motte. 1993, S.350).

⁸⁸⁸Ebda.

Und so sind es genau diese von de la Motte so treffend beschriebenen Qualitäten guter Melodien, mit denen Raben jene abstrakte Ebene von intellektuellem Ansatz, formalem Denken und prädestiniertem Konzept überbrückt und damit dem Rezipienten den Zugang zu seiner Musik erleichtert.

„Das kommt natürlich auch daher, dass ich den Zuschauer auf der einen Seite zunächst in die Bilder und in die Geschichte hineinziehen möchte. Deshalb denke ich immer, dass man bei Filmmusik im Wesentlichen mit einem dem Hörer vertrauten Muster umgehen muss. Zu solchen vertrauten Elementen rechne ich in erster Linie die Melodie – und auch wirklich (...) ganz simple, mitunter auch scheinbar zitierte Melodien, die dem Hörer sicherlich auf Anhieb sind oder vertraut zu sein scheinen. Aber um dem Kontext des Films gerecht zu werden, verwende ich natürlich sehr gerne komplizierte Strukturelemente innerhalb der Musik; beispielsweise setze ich eine ganz geschlossene Melodie im romantischen Sinne auf die Harmonien unseres Jahrhunderts.“⁸⁸⁹

Untersucht man das Refrainthema von *Each man kills the thing he loves* anhand der von Diether de la Motte aufgestellten Kriterien, so wird schnell ersichtlich, dass der Refrain durchaus einige davon erfüllt:

„Punktierter Rhythmus im Zentrum⁸⁹⁰, Ein Motiv, immer wieder⁸⁹¹ und wenige Töne.“⁸⁹²

Wie de la Motte in eigenen Versuchen feststellt, ist es gar nicht so einfach, eine gute und eingängige Melodie zu schreiben, die noch dazu – weitgehend – seinem Kriterienkatalog entspricht.⁸⁹³

Bevor sich der folgende Abschnitt – nach Harmonik und Melodik – abschließend der Instrumentierung von *Each man kills the thing he loves* widmet, soll an dieser Stelle ein kurzer Vergleich einiger musikalischer Elemente in *Each man kills the thing he loves* und in der variierten Instrumentalfassung in *Querelle* mit dem Titel *Tears of the Lady* erfolgen.

Als Grundlage für *Tears of the Lady* dient dabei die Orchesterbearbeitung von Michael Emanuel Bauer aus der *Hommage à Peer Raben*, die unter dem Titel *Dark Chariot* auszugsweise in Wong Kar-Wais Film *2046* zu hören ist.

Im Wesentlichen unterscheidet sich *Dark Chariot* bzw. *Tears of the Lady* von *Each man kills the thing he loves* dadurch, dass es sich bei *Dark Chariot* bzw. *Tears of the Lady* um eine instrumentale Fassung in Moll handelt. Im Zentrum von *Dark Chariot* steht vor allem das, sechs Takte umfassende Refrainthema,

⁸⁸⁹Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

⁸⁹⁰De la Motte. 1993, S.351.

⁸⁹¹De la Motte. 1993, S.353.

⁸⁹²Während de la Motte in vielen „Ohrwürmern“ oft nicht mehr als fünf Töne ausmacht, sind es bei Raben sechs Töne. Das entspricht der Anzahl der Töne von Beethovens *Ode an die Freude*, das de la Motte u.a. als Beispiel anführt.

⁸⁹³„(Interessante Selbsterfahrung, und der nun fleißig komponierende Leser beobachte sich ebenso: Die reine Schreibzeit dieser drei Melodien, also ohne Begleitung bei Nr.3, war bei 1 und 3 sehr kurz und bei 2 sehr lang. Sie musste immer wieder gesungen, geändert werden.)“ De la Motte. 1993, S.363.

das in unterschiedlichen Variationen erklingt. Die Fassung behält den Charakter von *Each man kills the thing he loves* bei und arbeitet zusätzlich prägnante Merkmale des Rabenschen Personalstils heraus.

So dominiert in beiden Versionen das Klavier den musikalischen Satz. Während jedoch in *Each man kills the thing he loves* das Klavier das zentrale Begleitinstrument für den Gesang ist, eine eigene Begleitstimme hat



NB 21: *Each man kills the thing he loves*. Klavierstimme im Refrainthema, Takte 3 – 8 (Autograph von Peer Raben).

und die Funktion der Melodieverdopplung an andere Instrumente (u.a. Klarinette, Violinen III und Violen) abgegeben wird (Notenkatalog: PA 34 / PA 35, S. 307 / S. 308), behält das Klavier in *Dark Chariot* die Funktion des zentralen Begleitinstruments bei, übernimmt aber zudem in der Oberstimme die Melodie. Außerdem setzt *Dark Chariot* gleich mit dem Refrainthema ein, die ersten zwei Takte von *Each man kills the thing he loves* entfallen. Die Takt Nummerierung 329 - 334 in *Dark Chariot* entspricht der Takt Nummerierung in der Dirigierpartitur von *Hommage à Peer Raben*.



NB 22: *Dark Chariot*. Klavierstimme im Refrainthema, Takte 329 – 334. Die rechte Hand spielt die Gesangsmelodie in Oktaven, während die linke Hand die Begleitung übernimmt (PDF – Datei auf der CD – Rom *Hommage à Peer Raben*).

Demnach sieht die Akkordfolge des Refrains in *Each man kills the thing he loves* wie folgt aus:

I G | G | Am | Am | D7 | G |

Während es sich beim Refrain in *Dark Chariot* - wie bereits oben erwähnt - um eine Version in *G-Moll* handelt:

I Gm | Gm | Cm | Cm | D | Gm |⁸⁹⁴

Raben verzichtet jedoch auf eine originalgetreue Übertragung der II – V – I Verbindung nach Moll und ersetzt den *Adim/b5* durch die Subdominante *Cm*.

Interessant ist *Dark Chariot* auch hinsichtlich Rabens Personalstil. So behält die Bearbeitung die Original - Streicherparts der ersten 36 Takte aus *Tears of the Lady* bei. Folgende Notenbeispiele sollen nochmals exemplarisch und kurz einzelne Aspekte von Rabens spröder Instrumentation, kompositorischer Herangehensweise und melodischen Wendungen verdeutlichen.

NB 23: *Dark Chariot*. Streicher (Violinen I, II, Violen, Violoncelli, Kontrabässe), Takte 349 – 356 (PDF – Datei auf der CD – Rom *Hommage à Peer Raben*).

⁸⁹⁴Die Akkorde *Cm* und *D* sind jeweils als Quartsextakkord notiert. Auch wenn die Begleitung der linken Hand in Takt 5 keine kleine Septime enthält, so kann der *D* unter Hinzunahme der Melodie auch als *D7* gelesen werden.

NB 23 zeigt die Streicherparts (Violinen I und II, Violen, Violoncelli und Kontrabässe) in den Takten 18 – 25 aus *Tears of the Lady*. Die Taktnummerierung 349 – 356 entspricht der Taktnummerierung in der Dirigierpartitur von *Hommage à Peer Raben*.

Betrachtet man die im *pizzicato* gespielten Einwürfe in den Violinen I, II und den Violen, so stellt man fest, dass das akkordische Ausetzen der *top notes* bisweilen nur sehr bedingt der Harmonik des jeweiligen Taktes entspricht.

Die dreistimmigen Voicings in den Takten 350 – 356 setzen sich – von oben nach unten gelesen - aus folgenden Tönen zusammen:

Takt 350 (basierend auf *Cm*):

- ♪ Voicing: *c*^{'''} (VI I), *b*^{''} (VI II), *es*^{''} (Vla)
- ♪ Voicing: *f*^{''} (VI I), *es*^{''} (VI II), *a*[`] (Vla)

Takt 351 (basierend auf *D*):

- ♪ Voicing: *a*^{''} (VI I), *fis*^{''} (VI II), *d*^{''} (Vla)
- ♪ Voicing: *fis*^{''} (VI I), *d*^{''} (VI II), *a*[`] (Vla)

Takt 352 (basierend auf *Gm*):

- ♪ Voicing: *g*^{''} (VI I), *d*^{''} (VI II), *b*[`] (Vla)
- ♪ Voicing: *es*^{''} (VI I), *d*^{''} (VI II), *g*[`] (Vla)

Takt 354 (basierend auf *Gm*):

- ♪ Voicing: *c*^{'''} (VI I), *g*^{''} (VI II), *es*^{''} (Vla)
- ♪ Voicing: *as*^{''} (VI I), *ges*^{''} (VI II), *c*^{''} (Vla)
- ♪ Voicing: *g*^{''} (VI I), *d*^{''} (VI II), *b*[`] (Vla)

Takt 356 (basierend auf *Cm*):

- ♪ Voicing: *d*^{'''} (VI I), *c*^{'''} (VI II), *fis*^{''} (Vla)
- ♪ Voicing: *b*^{''} (VI I), *g*^{''} (VI II), *d*^{''} (Vla)
- ♪ Voicing: *a*^{''} (VI I), *es*^{''} (VI II), *c*^{''} (Vla)

Mit Ausnahme von Takt 351 (basierend auf *D*) scheint es, als habe Raben die Streichereinwürfe nach dem von ihm so oft erfolgreich verwendeten *trial and error* Verfahren konstruiert.⁸⁹⁵ Obwohl er bei den Einwürfen auf alle gängigen Methoden der akkordischen Aussetzung verzichtet (*Dominantische Harmonisation, Chromatische Harmonisation, constant structure, etc.*), zu den akkordeigenen Harmonien völlig dissonante Töne benützt, die Violen bisweilen ungewöhnlich hoch spielen läßt⁸⁹⁶ und seine Instrumentation nach

⁸⁹⁵Vgl. dazu die *Materialanalyse* in 6.4. *Bolwieser*.

⁸⁹⁶Für Violen im *pizzicato* höher als *e*^{''} zu schreiben, ist unüblich. Raben hingegen lässt die Violen in fünf von zwölf Voicings über dem *c*^{''} zupfen, einmal sogar das *fis*^{''}. Sicher kann es Rabens Absicht sein, einen möglichst trocken perkussiven Klang zu erzeugen, jedoch scheint das aus den, in den bisherigen Filmmusikanalysen gewonnen Erkenntnissen eher unwahrscheinlich. Ein *trial and error* Verfahren ist demnach naheliegender.

handwerklichen Kriterien als unbeholfen, wenn nicht sogar als „falsch“ zu bezeichnen ist, ist das klangliche Ergebnis zweifelsohne eigenwillig, aber richtig. Wiederum hat sich Rabens *trial and error* Verfahren erfolgreich bewährt und es zeigt sich erneut, dass es u.a. diese ungelenkten handwerklichen Fertigkeiten sind, die seine musikalische Handschrift unverwechselbar machen.

Nicht anders verhält es sich mit den gezupften Kontrabass – und Violoncellostimmen: Anstelle einer eleganten Stimmführung haben die Kontrabässe unmotiviert Grundtöne zu spielen, während die Violoncelli *divisi* Quarten und Oktaven spielen. Dennoch, der Höreindruck vermittelt einen ausgewogenen Streicherklang.

The image shows a musical score for strings, measures 361-364. The score is written for KCl (Klarinetten), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Kb. (Kontrabass). The measures are numbered 361, 362, 363, and 364 at the bottom. The KCl part is marked with a dynamic of mf and a tempo of $♩ = 60$. The string parts are marked with a dynamic of mf and a tempo of $♩ = 60$. The score shows the KCl part playing a melodic line, while the string parts play a rhythmic accompaniment.

NB 24: *Dark Chariot*. Streicher (Violinen I, II, Violen, Violoncelli, Kontrabässe), Takte 361 – 364 (PDF – Datei auf der CD – Rom *Hommage à Peer Raben*).

Die Takt Nummerierung 361 – 364 entspricht auch hier der Takt Nummerierung in der Dirigierpartitur von *Hommage à Peer Raben*.

Nach den zuvor gezupften Einwüfen, spielen Violinen I, II und Violen - jetzt arco - langsam crescendoierende Dreiklänge. Exemplarisch dazu die Voicings in den Takten 362 und 364:

Takt 362 (basierend auf *Gm*):

♩. Voicing: $g^{'''}$ (VI I), $e^{'''}$ (VI II), $a^{''}$ (Vla)

Takt 364 (basierend auf *Dm*):

♩. Voicing: $b^{''}$ (VI I), $a^{''}$ (VI II), $d^{''}$ (Vla)

Wie bereits zuvor festgestellt, liegt der Grund für die impressionistisch klingende Instrumentierung von *Each man kills the thing he loves* in der Kohärenz, die Raben zwischen der Instrumentalmusik und den Songs erreichen will.⁹⁰⁰ Im Gegensatz zu der sich in Refrain und Strophe wiederholenden Harmonik und Melodik – wie es für die einfache Liedform typisch ist –, folgt die Instrumentierung einem variierenden Prinzip. Im Wesentlichen basiert es auf einem instrumentierten Klaviersatz, wobei die Instrumentierung im Verlauf des Songs *peu à peu* zunimmt, bis sie im Schlussakkord das *tutti* erreicht. Die folgende Darstellung zeigt die Orchesterbesetzung in den jeweiligen Formteilen von *Each man kills the thing he loves*:

Vorspiel (Takte 1 -2), (Notenkatalog: PA 34, S. 307):

Die Harfe doppelt die Melodie im Klavier *unisono*. Tuba, Violoncelli und Kontrabässe spielen die Grundtöne *unisono*. (Takt1: ♩ . Takt2: ♩).

1. *Refrain* (Takte 3 – 8), (Notenkatalog: PA 34f, S. 307f):

Die Klarinette übernimmt die Melodie und wird in den Takten 3 – 6 von den Violinen eine Oktave tiefer im Oktavunisono gedoppelt. Die Kontrabässe spielen eine aus der Populärmusik entlehnte zweitaktige Bassfigur, die nur selten verändert wird (*pizzicato*). In den Takten 4 und 6 machen die ersten, zweiten und dritten Violinen kurze, akkordisch ausgesetzte Einwüfe. Die erste Flöte spielt in den Takten 6-8 eine, die Klarinettenmelodie ergänzende, Stimme im selben Register. Die Hörner füllen in den Takten 7-8 den Satz harmonisch auf und betonen dadurch die Akkordverbindung *D7 – G* (den Wechsel von der Dominante zur Tonika). Die konstanten Viertel in der linken Hand im Klavier bilden zusammen mit den Kontrabässen das rhythmische Fundament, während die rechte Hand figurative Verzierungen der Melodie spielt.

1. *Refrain* (Takte 9 – 14), (Notenkatalog: PA 35f, S. 308f):

Die in den Takten 4 und 6 eingeführten Einwüfe werden von den Flöten 1 und 2 in den Takten 10 und 12 übernommen. Von Takt 9 bis Takt 14 übernehmen die 3. Violinen und die Bratschen die Melodie. Raben setzt die Melodie zweistimmig, vorrangig in Sexten aus und kombiniert damit geschickt seinen unverwechselbaren Personalstil mit dem impressionistisch eingefärbten Orchesterklang. Mit dem Einsetzen der Celli, die die Kontrabässe unterstützen und dem abrupt beginnenden Synkopenpuls in der rechten Hand im Klavier, beginnt in Takt 9 eine nach vorn treibende Passage, die eine Temposteigerung suggeriert und mit einem aufsteigenden, triolischen Einwurf im Tenorsaxophon organisch in die erste Strophe überleitet. In Rabens Musik im Allgemeinen und in *Querelle* im Besonderen kommt dem Saxophon eine exponierte Bedeutung zu. Raben nutzt vor allem den einlullenden, süßlichen Klang des Saxophons, um die in Fassbinders Filmen immer wieder thematisierte, verlogene Idylle einer scheinbar makellosen Gesellschaft, zu unterstützen. Dabei lässt er das Saxophon meist im übertriebenen *vibrato* spielen, oder bedient sich des für das Saxophon typischen *subtone* Spiels.⁹⁰¹ Im, jedem Film eigenen klanglichen Kontext, wirkt das Saxophon stets unterschiedlich. Während es in *Die dritte Generation* ein klanglicher Kontrapunkt ist, irritiert und aus dem ansonsten

⁹⁰⁰Folglich fällt die Instrumentierung von *Young and joyful bandit* ähnlich groß aus.

⁹⁰¹Sowohl das *vibrato*, als auch das Spiel mit *subtones* sind Spieltechniken, die vor allem der Tenorsaxophonist Coleman Hawkins kultiviert hat.

konsequent durchgehaltenen Collagenprinzip herausragt⁹⁰², steht es in *Querelle* für das Rotlichtmilieu, für die den Film als roter Faden durchziehende Homosexualität, für Querelles nicht zu stillenden Liebeshunger und seine maßlos triebhafte Aggressivität. Zugleich ist das Saxophon in *Querelle* Teil des impressionistischen Orchesterklangs, innerhalb dessen es - gemäß französischer Manier – hauptsächlich solistisch eingesetzt wird. Raben hält also auf allen Ebenen – Melodik, Harmonik und Instrumentation - sein Konzept der stilistischen und klanglichen Orientierung am französischen Impressionismus konsequent durch. Dabei lässt er keinen Aspekt außer Acht, indem er die Instrumente sogar unter dem Gesichtspunkt der historischen Aufführungspraxis betrachtet und sie in ihrer jeweiligen Funktion im Orchester belässt.

1. *Strophe* (Takte 15 – 24), (Notenkatalog: PA 36f, S. 309f):

Die zentrale Klangfarbe in der ersten *Strophe* liefern die im *arpeggiando* gespielten Akkordbrechungen von Harfe und Klavier. Auffällig und eher ungewöhnlich ist, dass Raben die bewegten ♩ - Brechungen dem Klavier zuweist, während die Harfe ausschließlich Akkordzerlegungen in ♩ spielt.⁹⁰³ Der Grund dafür liegt in der, das Klangbild dominierenden perlenden Spielweise des Klaviers. Als Melodieinstrumente fungieren erste und zweite Flöte, die die Gesangsstimme spielen und zweistimmig – wiederum in Terzen, Quartan, Quinten und Sexten - gesetzt sind. Wie im Refrain, schreibt Raben kurze Einwürfe, die in diesem Fall Oboe und Englischhorn übernehmen und ebenso wie die Flöten, zweistimmig sind. Harmonisch aufgefüllt wird der Satz von breit gespielten Akkorden in den Hörnern 1, 2, und 3. Ab Takt 22 übernehmen Oboe, Englischhorn und die beiden Trompeten eine Art Echofunktion, indem sie analog zur Vertonung der letzten Textzeile „*the brave man with a sword, with a sword, with a sword*“ die Melodie der letzten beiden Wiederholungen von *with a sword* spielen. Im Vergleich zu dem eher Pattern-artigen Charakter der Bassfigur im Refrain, spielen die Kontrabässe in der ersten *Strophe* vor allem durchmarschierende ♩ . Dabei beschränkt sich die Bassstimme auf die der jeweiligen Harmonie zugrunde liegenden Grundtöne, die in den Takten 19 – 22 durch gehaltene Töne in den Posaunen unterstützt werden und dem Bass somit mehr Gewicht verleihen. Der dadurch entstehende *maestoso* Charakter wird durch das hinzukommende Schlagwerk – Becken und Triangel – sowie die in klassischer Manier gespielten Pauken noch verstärkt, was dem Gesamtklang ein gewisses Pathos verleiht.⁹⁰⁴

Aus dem Kontext gerissen, ist in *Each man kills the thing he loves* ein gewisses Maß an Kitsch und sentimentalem Schwulst nicht zu verleugnen, innerhalb des Films haben das Pathos und das *maestoso* jedoch durchaus ihre Berechtigung. Die Musik folgt konsequent dem übergeordneten Gedanken, mit *Querelle* eine Art Leidensgeschichte zu erzählen. Dieser übergeordnete Gedanke bezieht alle

⁹⁰²In *Die dritte Generation* ist das Saxophon besonders im Stück *Blues for Franz* Klang prägend.

⁹⁰³Üblicherweise werden schnelle Akkordbrechungen eher der Harfe zugeteilt, oder würden in diesem Fall auf Harfe und Klavier – *hoquetus* artig – gleichmäßig verteilt werden.

⁹⁰⁴Unter anderem ist es diesem Pathos zu verdanken, dass *Each man kills the thing he loves* 1983 für die *Goldene Himbeere* in der Kategorie „Schlechtester Song“ nominiert wurde. [http://de.wikipedia.org/wiki/Querelle_\(Film\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Querelle_(Film)) (Gefunden am 17.5.11).

künstlerischen Parameter mit ein: Inszenierung, Drehbuch, Kamera, Licht, Ausstattung, Kostüme und eben auch Musik. *Querelle* ist in puncto Musikdramaturgie und musikalische Sprache, einer der wenigen Filme, in der die Musik nicht autonom ist und die Geschichte daher nicht aus ihrer eigenen Sicht erzählt – was so ganz und gar nicht der gängigen Arbeitsweise und Zusammenarbeit von Fassbinder und Raben entspricht. Gewiss kann die Musik in *Querelle* nicht mit Debussys groß angelegtem Mysterium *Le Martyre de Saint Sébastien* „eins-zu-eins“ verglichen werden, trotzdem stimmen Rabens symphonische Fragmente in vielen Punkten mit Debussys Bühnenwerk überein:

- a) In beiden Werken liegt das Pathos in der theatralen, dramatischen Gattung begründet.
- b) Die Musik basiert in beiden Werken auf metaphysischen Konzeptionen: Übersinnliche, religiöse und weltanschauliche Ideen, endzeitliche Ängste, Hoffnungen sowie Visionen sind die zentralen Themen.
- c) Beide Werke sind als Monumentalwerke angelegt.
- d) Obwohl beide Werke auf Illustration abzielen, beanspruchen sie ebenso eine gewisse Autonomie, indem sie nicht nur als funktionale Musik betrachtet werden wollen, sondern auch als eigenständige Werke in die Konzertsäle Einzug finden sollen.⁹⁰⁵

6.8.3. Filmmusikanalyse

Wie bereits festgestellt, ist die Musik in *Querelle* nicht als eigenständige, autonome Ebene vorhanden, sondern ist eng mit der übergeordneten Absicht Fassbinders, in *Querelle* eine Passion zu zeigen, verknüpft. Um seinem künstlerischen Verständnis von Musik im Film trotzdem treu zu bleiben, konzipiert Raben die Musik so, dass sie zumindest als autonomes Werk, auch außerhalb des filmischen Zusammenhangs, bestehen kann. Dass ihm das im Großen und Ganzen nicht gelingt, wurde oben bereits beschrieben. Das führt dazu, dass Rabens Filmmusik nicht nur in der Kategorie „Schlechtester Song“, sondern auch in der Kategorie „Schlechteste Filmmusik“ für die *Goldene Himbeere* 1983 nominiert wird. Im Folgenden soll anhand zweier Beispiele die

⁹⁰⁵Leider war das weder bei *Le Martyre de Saint Sébastien* noch bei den *Fragments Symphoniques* der Fall. Von *Le Martyre de Saint Sébastien* gibt es nur wenige Aufnahmen und die *Fragments Symphoniques* sind lediglich in Ausschnitten auf der 3CD-Box *Fassbinder / Peer Raben* zu hören. Ansonsten gibt es nur die offizielle Soundtrack CD zum Film *Querelle* (2000, erschienen auf dem Label Bsc Music / rough trade). Als Komponisten sind wie auch in *Lili Marleen*, Peer Raben und David Ambach -alias Günther Kaufmann – genannt. Dass es sich bei David Ambach um Günther Kaufmann handelt, erwähnte Raben in einem Gespräch vom Sommer 2005. (Michael Emanuel Bauer: *Gespräche mit Peer Raben*. nicht dokumentiert. Schwarzach 2005-2006). Die von Raben durchkomponierte Musik ist auf der Soundtrack CD stark geschnitten, vieles ist weggelassen und in Tracks gepresst.

nichtsdestotrotz gelungene Symbiose von Regie, Musik, Kamera und Licht gezeigt werden.⁹⁰⁶

Beispiel 1:

Mit der Kameraeinstellung, die die an Deck der „Vengeur“ arbeitenden Matrosen zeigt, ist auch ein leiser Pedalton in der Orgel zu hören (00:03:33). Während die Kamera langsam von links nach rechts schwenkt, setzt plötzlich und fast unmerklich eine von einem Männerchor gesungene Vokalise ein (00:04:01), die die erste Großeinstellung auf Querelle ankündigt. Mit dieser Vokalise, die immer wieder unverändert im weiteren Filmverlauf erklingt, beginnt zugleich Querelles Passion, es entsteht ein - durch die surreale Ausleuchtung und den sakralen Duktus der Musik verstärkt - hoch stilisierter Leidensweg. Die Vokalise stellt in Rabens Musikkonzept das zentrale musikalische Thema dar, das trotz seiner strengen und konsequent an die Figur Querelle gekoppelten Funktion, jedoch keine leitmotivischen Qualitäten – im klassischen Sinn⁹⁰⁷ – hat. Vielmehr ist es eine *idée fixe*⁹⁰⁸, und das nicht nur im musikalischen Kontext. Aus psychologischer Sicht entspricht die Vokalise durchaus auch dem Begriff der *Fixen Idee*. Bei einer *Fixen Idee* handelt es sich um eine falsche Vorstellung, die trotz ihrer Widerlegung, nicht berichtigt werden kann und der Person, die sie hat, nicht mehr aus dem Kopf geht.⁹⁰⁹ In *Querelle* ist es Fassbinders *Fixe Idee* von der Passion des Matrosen Querelle de Brest, die er – auch wenn dieser religiöse Bezug nur schwer nachvollziehbar ist und bisweilen an den Haaren herbeigezogen scheint- auf Biegen und Brechen erzählen möchte.

Die, nicht nur dieser Szene, sondern dem ganzen Film zugrunde liegende sakrale Stimmung, wird vor allem vom hoch stilisierten, in rotgelben Tönen gehaltenen Licht von Ekkehard Heinrich getragen. In Verbindung mit Xaver Schwarzenbergers subtiler Kameratechnik, die sich in *Querelle* vor allem in Großeinstellungen und langsamen Fahrten äußert, entsteht eine geradezu surreal anmutende Stimmung. Die Gemachtheit, das künstliche Artefakt, ist ein völlig neuer Aspekt, der derartig ausgeprägt in keinem anderen Fassbinderfilm vorkommt. Vergleichbar ist vielleicht noch Fassbinders Fernsehadaptation seines gleichnamigen Theaterstücks *Bremer Freiheit*.⁹¹⁰ Hier arbeitet Fassbinder ähnlich abstrakt, wie in *Querelle*. Neben Licht und Kameraführung spielen auch Ausstattung (Rolf Zehetbauer) und Kostüme (Barbara Baum) eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Ebenso wie in *Bremer Freiheit* verzichtet Fassbinder auf jeglichen filmischen Naturalismus. Bereits der Beginn des Films und

⁹⁰⁶Kamera: Xaver Schwarzenberger, Licht: Ekkehard Heinrich.

⁹⁰⁷Für ein Leitmotiv ist es zu lang und zu explizit formuliert, außerdem wird es an keiner Stelle der Filmmusik verarbeitet, entwickelt oder variiert.

⁹⁰⁸Mit der *idée fixe* bleibt Raben seinem Konzept treu, alle musikalischen Gedanken und Topoi aus der französischen Musik abzuleiten. So ist es nur konsequent, dass Raben dieses Konzept auch auf die thematische Gestaltung ausweitet, indem er sich einer *idée fixe* bedient.

⁹⁰⁹http://de.wikipedia.org/wiki/Fixe_Idee (Gefunden am 15.5.11).

⁹¹⁰*Bremer Freiheit* (1972) ist eine Auftragsarbeit des SR, produziert von Telefilm Saar. Die Fernsehbearbeitung erstellte Fassbinder zusammen mit seinem Kameramann Dietrich Lohmann. Fassbinder orientierte sich vor allem an seiner Theaterinszenierung am Bremer Schauspielhaus, indem er Spielelemente, die er in Improvisationen mit dem dortigen Ensemble entwickelte, in die Filmadaption integrierte.

spätestens die zuvor beschriebene erste Großeinstellung auf *Querelle de Brest* machen dies deutlich. Zu sehen ist das im Studio aufgebaute Schiffsmodell, das von den Schauspielern bespielt wird. Anstelle eines zu erwartenden *Bluescreenings*⁹¹¹ – also die farbbasierte Bildfreistellung, die es ermöglicht, das in den Studios aufgebaute Schiff, in einen neuen Hintergrundfilm zu integrieren – begnügt sich Fassbinder damit, den ganzen Film über, nur das Schiffsmodell zu zeigen. Dadurch entillusioniert er die Bühne und präsentiert dem Zuschauer das Bühnenbild, so wie es gemacht ist. Hier ist es nicht der Filmemacher, sondern der Theatermacher Fassbinder, der Regie führt und dessen Überzeugung in der Negierung jeglichen Naturalismus und in der Befürwortung des Realismus liegt. Der Zuschauer soll sehen, wie etwas gemacht ist, ständig in Distanz zu dem Bühnengeschehen sein und dadurch die Möglichkeit zur kritischen Hinterfragung bzw. Reflexion bekommen.

Beispiel 2:

Nachdem die *idée fixe* zum zweiten Mal –wiederum eine Einstellung auf *Querelle* und die an Deck arbeitenden Matrosen – (00:06:02) erklingen ist, wird sie bei ihrem dritten Einsatz (00:06:56) mit sparsam gesetzten *Clicks & Cuts*⁹¹² elektronisch verfremdet und durch den dissonanten Abschluss der Vokalise gleichsam auf eine schiefe Ebene gezogen. Mit diesen beiden einfachen, aber wirksamen Verfremdungseffekten – den *Clicks & Cuts* und dem dissonanten Melodieabschluss der Vokalise – erzeugt Raben beim Zuschauer eine absichtliche Irritation, die, wie es in der Musik zu *Querelle* der Fall ist, Leibniz Verständnis von *Apperzeption* folgt. Sinnliches wird also mittels Aufmerksamkeit und Gedächtnis aufgefasst und angeeignet, bewusst wahrgenommen. Dementsprechend bekräftigt die Bezugnahme auf Gottfried Wilhelm Leibniz Rabens musikästhetischen Ansatz und intellektuellen Anspruch an Musik im Film, der mit *Liebe ist kälter als der Tod* beginnt und mit *Querelle* endet. Dass dieser Anspruch mit dem Tod Fassbinders nicht endet, erklärt sich von selbst. Im Interview mit Thomas Karban bringt Raben die Dialektik von *Perzeption* und *Apperzeption* noch mal deutlich zum Ausdruck:

Thomas Karban: „*Man hat Deine Musik oft als rational-objektivierend bezeichnet – ein Spezifikum, das sich vielleicht nicht summarisch auf Deine Arbeit für Fassbinder anwenden lässt, aber doch den Komponisten Raben weitgehend kennzeichnet.*

Peer Raben: *Die Idee ist nicht uninteressant, weil ich glaube, dass der grundsätzliche Einsatz von Musik eher rational als emotional ist, d.h. die Musik liegt nicht unbedingt an Stellen, wo sie der emotionale Ablauf einer Geschichte*

⁹¹¹Die *Bluescreen*-Technik wird auch als *Bluebox*-Technik bezeichnet. Sie ermöglicht es, Personen oder Gegenstände nachträglich vor einen Hintergrund (Hintergrundfilm) zu setzen. Hierzu wird die Person zuerst vor einem neutralen blauen Hintergrund – Blau ist die Farbe, die am wenigsten in der menschlichen Haut vorkommt und sich am besten von den Hauttönen abhebt - aufgenommen, um sie anschließend in den neuen Hintergrundfilm zu integrieren. Erste Anwendung fand die *Bluescreen*-Technik in den Hollywoodfilmen *King Kong* (1933) und *Ben Hur* (1959). <http://de.wikipedia.org/wiki/Bluescreen-Technik> (Gefunden am 13.4.2010).

⁹¹²Der Terminus *Clicks & Cuts*, der ursprünglich erst in der elektronischen Musik Mitte der 1990er Jahre auftaucht, bietet sich hier trotzdem an, da er treffend die granularen Störgeräusche beschreibt, die diesen Einsatz der *idée fixe* so prägnant machen.

fordert. Die Einsätze der Musik sind eher etwas konstruktivistisch – sie haben vielmehr einen erkennbaren dramaturgischen Bezug.⁹¹³

Bezug nehmend auf die zuvor analysierten Musikstellen und das im Film verwendete musikalische Material, insbesondere jedoch die Referenz auf Debussys *Le Martyre de Saint Sébastien*, wird die Musik vor allem *extradiegetisch* und zugleich in ihrer Funktion als zitathafte Grundlage für die gesamte Musik – um nicht zu sagen übertrieben – *semantisch-konnotativ* eingesetzt. Diese bisweilen ins Kitschige gesteigerten Assoziationen eines Passionsgedanken sind jedoch vor allem auf Rainer Werner Fassbinders geradezu fanatischen Impetus, eine Leidensgeschichte zu erzählen, zurückzuführen, was sich unausweichlich auch in der Musik niederschlägt.

6.8.4. *found footage*

Die Musik in *Querelle* wird nur sehr assoziativ von Zitaten bestimmt und mag diesbezüglich auf den ersten Blick ungewöhnlich für Rabens Ästhetik erscheinen. Bis auf *Erster Tango* von Jan Jankeje⁹¹⁴⁹¹⁵, ein Stück, das die Bordellszenerie kennzeichnet, gibt es keine wörtlichen Zitate. Dennoch gibt es nur wenige Musiken in Rabens filmischem Oeuvre, die derart gewichtig auf *found footage* basieren, wie die Musik zu *Querelle*, auch wenn die Anzahl der verwendeten Zitate auf den ersten Blick nicht groß ist. Das liegt an der direkten Bezugnahme auf Debussys *Le Martyre de Saint Sébastien*, das als stets präsente Folie für Rabens neu komponierte Filmmusik dient.

Im Gespräch mit Thomas Karban erläutert Raben nicht nur seine ausgefeilte Zitattechnik, auf der die Musik zu *Querelle* basiert:

Thomas Karban: „*Um den biestigen Vorwürfen einiger Musikkritiker Vorschub zu leisten, müsstest Du allerdings auch das Zitat aus Debussys >Saint Sébastien< einmal erläutern.*

Peer Raben: *Einmal kennt nur ein Musikkritiker diesen Zusammenhang und nicht der Zuschauer, und – warum soll man nicht etwas verwenden, was eine Sache schon einmal gut getroffen hat? Zutreffen würde die Kritik vielleicht, wenn ich die Musik einfach genommen hätte (das wäre auch möglich gewesen). Mich interessiert aber natürlich auch die Transformierung dieser Musik, denn eigentlich habe ich nur das Motiv benutzt und allenfalls den Grundduktus der Orchestrierung. Dass man diese Musiksprache allerdings auch durchaus weiterentwickeln kann, das scheint mir hier das eigentlich Aufregende. Jede Anknüpfung an bereits vorhandene, bestehende Musik ist*

⁹¹³Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993.

⁹¹⁴Fischer. 2004, S.650.

⁹¹⁵Jan Jankeje (*1950) ist ein slowakischer Jazz-Kontrabassist. Ob die Idee, genau dieses Stück zu benutzen, von Fassbinder oder Raben stammt, lässt sich nicht genau sagen. Selbst im Fall, dass Fassbinder *Erster Tango* aussuchte, ist davon auszugehen, dass Raben im Auswahlprozess mit involviert war.

*eigentlich eine Weiterentwicklung. Das wird doch gerade zu diesem Zeitpunkt der Musikgeschichte immer interessanter: Es kann doch im Grunde nicht mehr nur darum gehen, neue Klangflächen zu erfinden, der Reiz besteht heute vielmehr darin, bereits Formuliertes zu modifizieren.*⁹¹⁶

6.8.5. Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Rabens Filmmusik zu *Querelle* mit Fassbinders formalem und inhaltlichem Konzept, eine Art Passionsgeschichte zu erzählen, korreliert. Als musikalisches Fundament und durchgehend latent vorhandene Referenz dient dazu die Bezugnahme auf Debussys *Le Martyre de Saint Sébastien*. Damit stellt Rabens Musik zu *Querelle* eine Ausnahme in seinem filmmusikalischen Oeuvre dar. Obwohl viele seiner Musiken Zitate enthalten, sind sie nie substanzuell für die komponierte Musik – die Musik bleibt stets neu komponiert. In *Querelle* verwendet Raben erstmalig Fremdmaterial, das die Folie und das Fundament für die gesamte Filmmusik bildet und den ganzen Film hindurch präsent ist.

⁹¹⁶Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban.1993.

7. Zusammenfassung

„Die bisherige Behandlungsweise der musikalischen Ästhetik leidet fast durchaus an dem empfindlichen Missgriff, dass sie sich nicht sowohl mit der Ergründung dessen, was in der Musik schön ist, als vielmehr mit der Schilderung der Gefühle abgibt, die sich unser dabei bemächtigen.⁹¹⁷(...) Die >Darstellung von Gefühlen< ist nicht der Inhalt der Musik.“⁹¹⁸

Obwohl Eduard Hanslick seine berühmte Streitschrift bereits 1854 verfasst, sich dato jedoch insbesondere auf die Musik der *Neudeutschen Schule* bezieht, ist sie in der heutigen Filmmusik aktueller denn je. Was Hanslick zur musikalischen Anschauung von Richard Wagner und seinem Kreis schreibt, gilt ebenso für die Komponisten im Dunstkreis von Hans Zimmer – ergo alle die Komponisten,

„welche das Schöne nur in bezug auf die dadurch wachgerufenen Empfindungen betrachte(te)n (...).“⁹¹⁹

In der aktuellen internationalen Kinolandschaft - die auch die Filmmusik impliziert – hat sich eine unverkennbare Tendenz zum *Blockbuster* - zum Kassenschlager - herauskristallisiert. Hollywood verfilmt in den meisten Fällen nur noch Drehbücher, die das Potential haben, internationales Publikum zu erreichen, wobei mittlerweile auch die Besetzung mit Stars - vor und hinter der Kamera - in den Hintergrund rückt. Inhaltlich bestimmend sind Stoffe, die die Rettung der Menschheit vor Aliens, grosse Katastrophen, Liebesdramen und historische Legenden thematisieren, oder die im Format leichter und familientauglicher, aber teuer produzierter 3D-Animationsfilme daherkommen. Programm kino gibt es nur noch wenig und wenn, dann als Autorenfilm, vorrangig in Europa⁹²⁰, Südamerika oder China⁹²¹ – nur noch vereinzelt sind es Filme aus den USA.⁹²²

Hollywood ist in seiner Programmatik auch der Maßstab für die deutsche Filmproduktion, folglich bestimmt hierzulande der kommerzielle Film die Kinolandschaft.⁹²³

Egal, ob es sich um aufwendig produzierte Hollywoodfilme, oder mit weniger Budget gedrehte deutschsprachige Filme handelt, sie haben eines gemeinsam:

⁹¹⁷Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*. Wiesbaden 1989, S.1.

⁹¹⁸Hanslick. 1989, S.20.

⁹¹⁹Hanslick. 1989, S.1. Eigentlich bezieht sich Hanslick in diesem Zitat auf den „Standpunkt jener älteren ästhetischen Systeme“ (Ebda.). Nichtsdestotrotz ist es m.E. nicht zu weit gegriffen, dieses Zitat auch auf die oben charakterisierten Komponisten zu übertragen.

⁹²⁰In Europa sind es Filme von Regisseuren wie Michael Haneke (*Das weiße Band*, 2009), Ken Loach (*Carla's Song*, 1996) oder Gaspar Noé (*Enter the void*, 2009).

⁹²¹In Südamerika und China sind es u.a. Filme von Alejandro González Inárritu (*Beautiful*, 2010) oder Wong Kar-wai (*In the mood for love*, 2000).

⁹²²U.a. Filme von Abel Ferrara (*Dangerous Game / Snake eyes*, 1987) oder David Lynch (*Inland Empire*, 2006).

⁹²³Genannt seine an dieser Stelle exemplarisch die Filme des 2011 verstorbenen Produzenten Bernd Eichinger oder die Familienkomödien von Til Schweiger. Dennoch lässt sich positiv konstatieren, dass es parallel zum deutschen Mainstreamfilm auch wieder Autorenfilme wie z.B. Maren Adens Film *Alle anderen* (2009) gibt.

Im Zentrum steht das Gefühl, die Emotionalität, die den Zuschauer erreichen soll. Teil dieser Gefühlsfabrik ist auch der Filmkomponist. Das zeigt das Unterkapitel 5.5. dieser Arbeit. Egal ob Hans Zimmer,

„(...) the whole reason I write music is that it is a more efficient language when I want to describe something in an emotional way.“⁹²⁴,

oder John Powell,

„I think there is nothing quite like a film that thoroughly tickles you and keeps you amused for a couple of hours. That's great entertainment value.“⁹²⁵

beide stehen sie exemplarisch für eine ganze Generation von Filmkomponisten, die so denken und dementsprechend Musik schreiben.

Diametral dazu steht Peer Rabens Auffassung und künstlerisches Verständnis von Musik im Film, das grundsätzlich von der Prämisse ausgeht, Musik im Film sei *Angewandte Musik*. Dieser von Hanns Eisler erstmals verwendete Fachbegriff besagt nichts anderes, als dass es das hehere Ziel von Musik im Film sein sollte,

„eine dialektische Balance zwischen ästhetischer Autonomie, also >Kunsthöhe< in der kompositorischen Gestaltung des Materials und dessen gleichzeitiger präziser funktionaler Bindung innerhalb der audio-visuellen Dramaturgie herzustellen.“⁹²⁶

Das setzt einen wichtigen Aspekt voraus:

Musik muss unter rationalen Kriterien im Film verwendet werden. Sie läuft nur dann nicht Gefahr zu illustrieren, wenn sie stets unter dem Blickwinkel einer eigenständigen künstlerischen Schicht betrachtet wird.

„Die vornehmste Aufgabe eines Komponisten aber mag gerade darin bestehen, eine musikimmanente semantische Schicht zu entwickeln, die jenseits von Worten Sinn zu vermitteln imstande ist. Welcher aufmerksame Operngänger, welcher Freund von Kunstliedern hat nicht die besonderen Stellen im Ohr, an denen die Musik ihm mehr verrät, als die handelnde Figur auf der Bühne oder das lyrische Ich des vertonten Gedichts selbst weiß? Der Komponist macht den Hörer quasi zum geheimen Mitwisser eines Geschehens, das auf Vergangenes zurückverweist oder das sich erst in der Zukunft ereignen wird.“⁹²⁷

⁹²⁴Macnab. 2003, S. 62.

⁹²⁵Craps. 2003, S.50.

⁹²⁶Prof. Dr. Wolfgang Thiel: *Hanns Eisler: Der Rat der Götter* (1950). In: CD-Booklet *Musik in Deutschland 1950-2000. (c) Musik für Film und Fernsehen*. Hrsg.: Deutscher Musikrat in Kooperation mit RCA Red Seal / BMG Classics, gefördert aus Mitteln des Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien durch die Kulturstiftung der Länder. 2001, S.7.

⁹²⁷Dorothea Redepenning / Joachim Steinheuer: *Vorwort*. In: *Inszenierung durch Musik. Der Komponist als Regisseur*. Hrsg.: Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer. Kassel 2011, S.7.

Dass der Fokus bei der Verwendung von Musik im Film vor allem auf der Beifügung von Gefühlen liegen sollte, ist ein weit verbreiteter Irrtum. Musik ist die einzige Kunstform, die automatisch Emotionen beim Rezipienten bewirkt, sie müssen nicht extra hinzukomponiert werden. Musik löst immer ein Gefühl aus, dabei spielt es keine Rolle, ob dieses Gefühl vom Komponisten intendiert ist oder nicht.⁹²⁸ Oder wie es Gilbert Delor in Zusammenhang mit dem amerikanischen Komponisten Tom Johnson formuliert:

„(...) ist der Affekt nicht Beweggrund der Erfindung, vielmehr eine unerwartete – und willkommene – Konsequenz (...).“⁹²⁹

Dass Raben kaum Gefahr läuft, musikalisch einer *irratio* „auf den Leim zu gehen“, liegt zum einen an seiner künstlerischen Sozialisierung, die untrennbar mit dem *Neuen Deutschen Film* und der damit einhergehenden Kritik am *Heimattfilm* der 1950er Jahre verbunden ist, zum anderen beruht sie auf seinen musikästhetischen Vorbildern, Gottfried Wilhelm Leibniz und Igor Strawinskij.

Rabens künstlerische Sozialisierung ist auch von Douglas Sirks Melodramen geprägt, in zweierlei Hinsicht:

- a) Im positiven Sinn: Douglas Sirks Filme als Vorbildfunktion, wie Narration im Film sein soll.
- b) Im negativen Sinn: Frank Skinners Musik als Vorbildfunktion, wie Musik im Film nicht sein soll.

Während unter dem Negativeindruck von Skinners Musik, in den frühen Fassbinder-Filmen wie *Händler der vier Jahreszeiten* (1971) oder *Angst essen Seele auf* (1973), Musik noch sehr sparsam verwendet wird, beginnt Raben Mitte der 1970er Jahre allmählich den melodramatischen musikalischen Duktus aus Sirks Filmen zu übernehmen. So greift er beispielsweise im Film *Bolwieser* (1976 / 1977) Skinners Stil auf, ohne aber dessen Sprache zu adaptieren. Vielmehr scheint es, als würde Raben seine eigene Handschrift dadurch entwickeln, dass er Skinners musikalisches Melodram unbewusst dekonstruiert.

„Raben`s work for Fassbinder would go so far as to alter or even damage standard musical structure and form, changing rhythmic patterns and accentuation in waltzes, for instance, or performing pieces on out-of-tune instruments. His scores for the director`s melodramatic cycle violated generic expectations by refusing the wall-to-wall, saturated scores of Frank Skinner`s work for Douglas Sirk.“⁹³⁰

⁹²⁸ Gerade die Werke der *Seriellen Musik* machen dieses Phänomen ganz deutlich. Die *Serielle Musik*, die in erster Linie auf *prädeteterminierten* Mustern und Verfahrensweisen basiert, wo also das Klangresultat nur die logische Konsequenz ist, ruft Emotionen beim Hörer hervor. Selbst, wenn es ein Gefühl des Angewidertseins ist, so ist das ein Gefühl. Dem Hören von Musik folgt stets eine sinnliche Reaktion.

⁹²⁹ Gilbert Delor: *Überraschung durch Einschränkung. Tom Johnson 2005 bis 2010: Rationale Harmonien*. In: MusikTexte 130. Hrsg.: Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel. Köln 2011, S.20.

⁹³⁰ Flinn. 2004, S.4.

Mit Leibniz verbindet Raben ein kritisch-theoretischer Blick auf die Begriffe *Perzeption* und *Apperzeption*, mit Strawinskij eine pragmatische und indoktrinäre kompositorische Umsetzung von Theorie in die Praxis.

Vertraut mit Leibniz und Strawinskij, zugleich einer der wichtigen Protagonisten des *Neuen Deutschen Film*, mit langjähriger Erfahrung als Schauspieler, Theater- und Filmregisseur sowie als Produzent, ist Raben weitaus mehr als nur Komponist und dadurch fähig, über den Tellerrand des üblichen Filmmusikmetiers hinauszuschauen:

Raben ist musikalisch Generalist und nicht Spezialist. Die Fokussierung auf eine musikalische Stilistik und das unbedingte Beharren auf musikalischer Neuschöpfung für einen Film sind seine Sache nicht. Vielmehr stehen sich in seinem künstlerischen Denken die Verwendung von bereits existierender Musik - *found footage* - und originär neu komponierter Musik gleichwertig gegenüber. In einem Gespräch mit Thomas Karban über die Musik zu *Querelle* (1982) äußert er sich dazu treffend:

*„Jede Anknüpfung an bereits vorhandene, bestehende Musik ist eigentlich eine Weiterentwicklung. Das wird doch gerade zu diesem Zeitpunkt der Musikgeschichte immer interessanter: Es kann doch im Grunde nicht mehr nur darum gehen, neue Klangflächen zu erfinden, der Reiz besteht heute vielmehr darin, bereits Formuliertes zu modifizieren.“*⁹³¹

Raben kommuniziert dies auch deutlich nach aussen. An dieser Stelle sei nochmals an das Aufeinandertreffen von Raben und Georges Delerue 1989 in Gent erinnert:

*„Raben still remembers every detail of the discussion he had with a fellow member of the jury, Stanley Myers, on awarding a prize to Michael Haneke's >Der siebente Kontinent< in 1989. Raben wanted to the film to receive an award because of the wonderful way in which Haneke had used a theme from a violin concerto by Alban Berg. (...) Georges Delerue, who just happened to be at the festival, was angry because the jury planed to award Alban Berg rather than a composer of film music. This represented a deathblow to their profession!“*⁹³²

Rabens Anekdote zeigt, wie stark sein Selbstverständnis ist, bereits existierende Musik als gleichwertig zu originär neu komponierter Filmmusik zu behandeln. Frappierend ist diesbezüglich auch die Offenheit, die er der kompositorischen Qualität von Musik im Film entgegenbringt: Alban Berg ist ohne Zweifel der bessere Komponist und es ist keine Schande für einen Komponisten, sich das einzugestehen – egal, ob es sich dabei um einen Komponisten handelt, der zeitgenössische Kunstmusik oder Filmmusik schreibt. Komponist bleibt Komponist und jeder wird nach denselben qualitativen Maßstäben gemessen.⁹³³

⁹³¹Peer Raben im Gespräch mit Thomas Karban. 1993.

⁹³²Butstraen. 2003, S.71.

⁹³³Stenzls treffende Beobachtung in seiner Musikanalyse von Godards *Le Mépris* (1963), dass die Filmkomponisten „(...) im Unterschied zu Komponisten der Neuen Musik (...) sich meist

Diese radikale Auffassung unterscheidet ihn ganz wesentlich vom Gros der Filmkomponisten und bringt ihm bisweilen auch erhebliche Kritik, nicht nur bei Komponistenkollegen, sondern auch bei Regisseuren ein. Überhaupt wird Raben nach Fassbinders Tod - der zugleich auch das Ende der Glanzzeit des *Neuen Deutschen Film* bedeutet - und den Arbeiten für die noch vom *Neuen Deutschen Film* beeinflussten Autorenfilmer, wie Robert von Ackeren oder Percy Adlon, zunehmend in die Ecke des über-intellektuellen Aussenseiters und Eigenbrödlers abgedrängt. Mit dem Schlaganfall im Sommer 1992 ist seine Karriere vorläufig beendet. Auch wenn Raben nach seiner Rekonvaleszenz wieder Kompositionsaufträge erhält – vorrangig Aufträge für Bühnenmusiken zu Theaterinszenierungen von Peter Zadek -, ist seine Hochzeit als Filmkomponist definitiv vorbei. Mit einem zunehmend kommerziell ausgerichteten Filmmarkt ändert sich auch das Profil der Filmmusik: gefragt ist nicht mehr ein intellektuelles und konzeptionelles Kino, sondern ein Unterhaltungskino, das möglichst eine grosse Breitenwirkung erreicht.

als Musiker“ verstünden, „*die keine oder nur geringe Notwendigkeit kennen, ihr Vokabular zu erweitern*“ (In: Stenzl. 2010, S.66), macht einmal mehr deutlich, wie wenig das auf den Komponisten Raben zutrifft. So ist es nicht nur der Umstand, dass er bei Filmkomponisten dieselben qualitativen Maßstäbe wie bei Komponisten zeitgenössischer Musik ansetzt, sondern auch der Umstand, dass er beständig darauf bedacht ist, sein musikalisch-ästhetisches „*Vokabular*“ weiterzuentwickeln, was ihn doch wesentlich vom Gros der Filmkomponisten unterscheidet.

8. Nachwort

Ich hatte das Glück, die in dieser Arbeit beschriebenen Grundsätze, Verfahrensweisen, musikdramaturgischen Konzepte und vor allem ästhetischen Kriterien im Umgang mit Musik in Film und Theater, noch selbst von Peer Raben vermittelt zu bekommen. Über einen Zeitraum von etwa vier Jahren trafen wir uns in regelmäßigen Abständen und analysierten gemeinsam Filme und Theaterstücke, sprachen über Musikdramaturgie, den Einsatz von Musik und das Verhältnis von Bild, Ton und Sprache. Das war für mich eine unglaublich wertvolle und bereichernde Erfahrung.

Umso grösser war die Freude, dass ich die Möglichkeit bekam, bei zwei seiner letzten Projekte mitzuarbeiten. So konnte ich für *2046* von Wong Kar-wai, das Filmmusik-Arrangement von *Tears of the Lady* besorgen. Kar-wai hatte den Titel zuvor aus Fassbinders *Querelle* ausgesucht und auf der Soundtrack CD ist das Neuarrangement als *Dark Chariot* zu hören. Gemeinsam schrieben Raben und ich 2005 auch die Musik zu der deutsch-mazedonischen Spielfilm-Co-Produktion *Kontakt*.

Peer Rabens Nachlass ist bisher nicht aufgearbeitet und umfasst neben handschriftlichen – wenig vollständigen - Partituren, Partiturfragmenten, Skizzen und Klavierauszügen, auch Drehbuch- und Theatermanuskripte, Zeitungsartikel, Kritiken und Photographien sowie eine gut sortierte Schallplattensammlung und eine umfangreiche Bibliothek. Aktuell ist ein Großteil der Musik noch auf den Originaltonbändern erhalten. Diese sind jedoch zunehmend vom Verfall bedroht und bedürfen dringend einer Restaurierung. Da die filmmusikalische Arbeit Peer Rabens ein wichtiges Dokument europäischer Film- und Filmmusikgeschichte ist, ist es durchaus lohnenswert im Rahmen eines Arbeitsstipendiums den Nachlass archivarisch aufzuarbeiten, um ihn für Forschung und Wissenschaft zugänglich zu machen.

9. Quellenverzeichnis

9.1. Primärquellen

Bauer, Michael Emanuel: *Gespräche mit Peer Raben*. auf Cassette dokumentiert. Schwarzach 2005-2006.

Bauer, Michael Emanuel: *Gespräche mit Peer Raben*. nicht dokumentiert. Schwarzach 2005-2006.

Bauer, Michael Emanuel: *Gespräch mit Frank Fellermeier*. auf Cassette dokumentiert. Otzing 2011.

Raben, Peer: *für Michael Bauer*. Schwarzach 2005.

9.2. Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W. / Eisler, Hanns: *Komposition für den Film*. Frankfurt / Main 1976.

Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Berlin 1932.

Bauer, Michael Emanuel: *Nachruf*. In: *cinema musica*, Ausgabe 8 / April 2007. Hrsg.: Tonspur Verlag Bremen. Bremen 2007.

Buss, Esther: *Alles ist mit allem nicht verbunden. „Dreileben“ von Christian Petzold, Dominik Graf und Christoph Hochhäusler*. In: *Spex* #332, Mai / Juni 2011. Hrsg.: Alexander Lacher. München 2011.

Butstraen, Raf: *Peer Raben*. In: *Moving Music – Conversations with renowned film composers*. Hrsg.: Flanders International Film Festival and Lannoo Publishers. Tielt 2003.

Butstraen, Raf / Macnab, Geoffrey: *Georges Delerue*. In: *Moving Music – Conversations with renowned film composers*. Hrsg.: Flanders International Film Festival and Lannoo Publishers. Tielt 2003.

Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York 1994.

Craps, Chris: *John Powell*. In: *Moving Music – Conversations with renowned film composers*. Hrsg.: Flanders International Film Festival and Lannoo Publishers. Tielt 2003.

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild*. Frankfurt / Main 1997.

Delor, Gilbert: *Überraschung durch Einschränkung. Tom Johnson 2005 bis 2010: Rationale Harmonien*. In: *MusikTexte* 130. Hrsg.: Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel. Köln 2011.

Dhein, Sabina: *Werner Schroeter. Regie im Theater*. Frankfurt / Main 1991.

Duynslaegher, Patrick: *Ennio Morricone*. In: *Moving Music – Conversations with renowned film composers*. Hrsg.: Flanders International Film Festival and Lannoo Publishers. Tielt 2003.

Eder, Klaus/ Kluge, Alexander: *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. Stichwort: Bestandsaufnahme*. München 1980.

Elsaesser, Thomas: *A Cinema of Vicious Circles*. In: Tony Rayns, ed., *Fassbinder*, British Film Institute London 1976.

Fabian, Rainer: *Fernsehkritik für DIE WELT* am 21.9.1972.

- Fassbinder, Rainer Werner: *Antiteater*. Frankfurt / Main 1970.
- Fassbinder, Rainer Werner: *Filme befreien den Kopf*. Hrsg.: Michael Töteberg. Frankfurt / Main 1984.
- Fassbinder, Rainer Werner: *Die Kinofilme 1*. München 1987.
- Fassbinder, Rainer Werner: *Sämtliche Stücke*. Frankfurt / Main 1991.
- Fischer, Robert / Hembus, Joe: *Der Neue Deutsche Film 1960- 1980*. München 1981. Zit. in: [http:// www.fassbinder-foundation.de](http://www.fassbinder-foundation.de).
- Fischer, Robert (Hrsg.): *Fassbinder über Fassbinder*. Frankfurt / Main 2004.
- Flinn, Caryl: *The New German Cinema. Music, History, and the Matter of Style*. Berkeley, Los Angeles, London 2004.
- Fubini, Enrico: *Geschichte der Musikästhetik*. Stuttgart 1997 / 2007.
- Gehr, Herbert: *Arbeit ohne Endpunkt*. In: *Das ganz normale Chaos. Gespräche über Rainer Werner Fassbinder*. Hrsg.: Juliane Lorenz unter Mitarbeit von Marion Schmid und Herbert Gehr. Berlin 1995.
- Gregor, Ulrich: *Alexander Kluge*. In: *Herzog/ Kluge/ Straub*. Reihe Film 9. Hrsg.: Peter W. Jansen und Wolfram Schütte in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek. München und Wien 1976.
- Groys, Boris: *Eine Rechtfertigung der Kontemplation*. In: Ray Kirchmann: *Stanley Kubrick: Das Schweigen der Bilder*. Bochum 2001.
- Hagen, Earle: *Scoring for Films*. Updated Edition. CA MCMLXXI.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Wiesbaden 1989, 21. Auflage.
- Hartmann, Britta / Wulff, Hans J.: *Neoformalismus-Kognitivismus-Historische Poetik des Kinos*. In: Jürgen Felix: *Moderne Film Theorie*. Mainz 2003.
- Hausmann, Christiane: *Zwischen Avantgarde und Kommerz. Die Kompositionen Ennio Morricone*. Sinefonia 8. Hrsg.: Claus-Steffen Mahnkopf und Johannes Menke. Hofheim 2008.
- Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hrsg.: Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke. Frankfurt / Main 2001.
- Kardish, Lawrence in collaboration with Lorenz, Juliane (Editors): *Rainer Werner Fassbinder*. The Museum of Modern Art, New York 1997.
- Kiss, Angelika / Bauer, Michael Emanuel: *Vom Versuch Musik für einen Film zu schreiben*. In: *Werkstatt Raben und Working Elements: Werkblatt 1 / 06*. München 2006.
- Kothenschulte, Daniel: *Begleittext zu Das zweite Leben des Filmkomponisten Peer Raben*. Ein Film von Joachim Dennhardt. WDR 1997.
- Kubelik, Rafael: *Er war ein Prophet*. In: *Gustav Mahlers Symphonien*. Hrsg.: Renate Ulm. München und Kassel 2001.
- Laubhold, Lars E.: *Meister der hässlichen Kunst. Zur Instrumentation von Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“*. In: *Musik & Ästhetik*, Heft 36. Hrsg.: Ludwig Holtmeier, Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf. Stuttgart 2005.

Macnab, Geoffrey: *Hans Zimmer*. In: *Moving Music – Conversations with renowned film composers*. Hrsg.: Flanders International Film Festival and Lannoo Publishers. Tiel 2003.

Moser, Florian: *Die Macht der Musik*. Seminar von *Werkstatt Raben* und *Working Elements*. Script. München 2006.

Moser, Florian. In: *Kurzschluss – Das Magazin* #519 (ARTE)
<http://www.arte.tv/de/3641916.html>

Motte, Diether de la: *Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch*. Kassel 1993.

Motte, Diether de la: *Konrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*. Kassel 1994, 5. Auflage.

Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig 1940.

Nonnenmann, Rainer: *Das Konzert ist tot – Es lebe das Konzert!* In: *Musik & Ästhetik*, Heft 56. Hrsg.: Ludwlg Holtmeier, Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf. Stuttgart 2010.

Nowka, Dieter: *Europäische Kompositionsgeschichte. Material, Verfahren, Komposition*. Landsberg / Lech 1999.

Ponkie: *TV-Kritik* für die Münchner Abendzeitung am 21.9.1972.

Redepenning, Dorothea / Steinheuer, Joachim: *Vorwort*. In: *Inszenierung durch Musik. Der Komponist als Regisseur*. Hrsg.: Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer. Kassel 2011.

Rose, Rosa Sala: *Lili Marleen – Die Geschichte eines Liedes von der Liebe und vom Tod*. München 2010.

Sandford, John: *The New German Cinema*. London 1980.

Schipperges, Thomas: *Bruno Madernas „Serenata per un satellite“ (1969). Eine musikalisch inszenierte Huldigung*. In: *Inszenierung durch Musik. Der Komponist als Regisseur*. Hrsg.: Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer. Kassel 2011.

Schmidt, Dörte: *Kammermusik ist gefährlich oder: Warum Jean-Luc Godard ein Streichquartett braucht, um einen Bankraub zu inszenieren*. In: *Inszenierung durch Musik. Der Komponist als Regisseur*. Hrsg.: Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer. Kassel 2011.

Schneider, Norbert Jürgen: *Harmonik nach 1900: Klangfindung und Klangstruktur*. In: *Der musikalische Satz*. Hrsg.: Walter Salmen und Norbert Jürgen Schneider. Innsbruck / Neu-Rum 1987.

Schneider, Norbert Jürgen: *Handbuch Filmmusik 1. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*. Band 13 der Reihe *kommunikation audiovisuell*. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München. Hrsg.: Prof. Dr. Karl Friedrich Reimers und Prof. Albert Scharf. München 1990, 2. Auflage.

Schneider, Norbert Jürgen: *Komponieren für Film und Fernsehen*. Mainz 1997.

Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Frankfurt / Main 1986, 11. Auflage.

Stenzl, Jürg: *Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*. München 2010.

Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Köln 1988, 2. Auflage.

Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit*. Frankfurt/ M; Berlin 1989, 2. Auflage.

Thomas, Tony: *Filmmusik*. München 1996, 2. Auflage.

Thomsen, Christian Braad: *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines masslosen Genies*. Hamburg 1993.

Töteberg, Michael: *Das Theater der Grausamkeit als Lehrstück. Zwischen Brecht und Artaud: Die experimentellen Theatertexte Fassbinders*. In: Text und Kritik, Heft 103: Rainer Werner Fassbinder. München, 1989.

Töteberg, Michael (Hrsg.): *Fassbinders Filme 3*. Frankfurt / Main 1990.

Töteberg, Michael: *Rainer Werner Fassbinder*. Reinbek bei Hamburg 2002.

Voss, Egon: *Die Brucknersche Symphonie. Allgemeine Charakteristika*. In: *Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Hrsg.: Renate Ulm, im Auftrag des Bayerischen Rundfunks. München 1998.

9.3. Lexika

dtv - Atlas zur Musik, Bd.1. Hrsg.: Ulrich Michels und Gunther Vogel. München 1987, 11. Auflage.

Harenberg Komponistenlexikon. Hrsg.: Klaus Stübler und Christine Wolf. Mannheim 2004.

MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg.: Ludwig Finscher. Kassel 1996.

Riemann Musik Lexikon, Sachteil. Hrsg.: Wilibald Gurlitt, fortgeführt und herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz 1967.

9.4. Quellen aus dem Internet

[http://de.wikipedia.org/wiki/Entr'acte_\(Film\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Entr'acte_(Film))

http://de.wikipedia.org/wiki/Jacques_Tati

<http://www.deutsches-filmhaus.de>: Rosemarie Kuheim, Copyright 2001. Deutsches Filmhaus.

<http://www.thalia-theater.de/ensemble/mitarbeiter/details/kuenstler/152/>

http://de.wikipedia.org/wiki/Split_Screen

http://en.wikipedia.org/wiki/Conchita_Superv%C3%ADa

http://de.wikipedia.org/wiki/Elisabeth_Flickenschildt

http://de.wikipedia.org/wiki/The_Living_Theatre

http://de.wikipedia.org/wiki/Hanna_Schygulla

<http://de.wikipedia.org/wiki/Aniteater>

http://de.wikipedia.org/wiki/Douglas_Sirk

[http://de.wikipedia.org/wiki/Frank_Skinner_\(Komponist\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Frank_Skinner_(Komponist))

http://de.wikipedia.org/wiki/Georges_Delerue

http://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Zimmer

[http://de.wikipedia.org/wiki/John_Powell_\(Filmmusikkomponist\)](http://de.wikipedia.org/wiki/John_Powell_(Filmmusikkomponist))

http://de.wikipedia.org/wiki/Ennio_Morricone

<http://www.holger-muenzer.de>

http://de.wikipedia.org/wiki/Typologisches_Modell_der_Erz%C3%A4hlsituationen

http://de.wikipedia.org/wiki/Norbert_Schultze

http://de.wikipedia.org/wiki/Xaver_Schwarzenberger

<http://de.wikipedia.org/wiki/Mantovani>

[http://de.wikipedia.org/wiki/Querelle_\(Film\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Querelle_(Film))

http://de.wikipedia.org/wiki/Fixe_Idee

<http://de.wikipedia.org/wiki/Bluescreen-Technik>

9.5. CD- und DVD-Booklets

Bartoli, Claire: Das innere Auge. In: CD-Booklet Jean-Luc Godard: *Nouvelle Vague* ECM 1997.

Pauli, Harald (FOCUS): DVD-Klappentext Die Ehe der Maria Braun. FOCUS Edition / 42. 2005.

Raben, Peer im Gespräch mit Karban, Thomas. In: CD-Booklet *Fassbinder / Peer Raben.* 3 CD-Box, herausgegeben von Alhambra AG 1993.

Thiel, Wolfgang: Hanns Eisler: Der Rat der Götter (1950). In: CD-Booklet *Musik in Deutschland 1950-2000. (c) Musik für Film und Fernsehen.* Hrsg.: Deutscher Musikrat in Kooperation mit RCA Red Seal / BMG Classics, gefördert aus Mitteln des Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien durch die Kulturstiftung der Länder. 2001.

Tscherkassky, Peter: Secondhand-Kino. "Recycling Film History" – Filmavantgarde made in A. In DVD-Klappentext *Recycling Film History.* Der österreichische Film. Edition Der Standard / 11. 2006.

9.6. CDs

Fassbinder / Peer Raben. 3 CD-Box, herausgegeben von Alhambra AG 1993.

9.7. DVDs

Rainer Werner Fassbinder: *Liebe ist kälter als der Tod.* Kinowelt Home Entertainment GmbH 2007.

Rainer Werner Fassbinder: *Katzelmacher.* Kinowelt Home Entertainment GmbH 2007.

Rainer Werner Fassbinder: *The Stationmaster's Wife.* New Yorker Films 1995.

Rainer Werner Fassbinder: *Die Ehe der Maria Braun.* DVD 42 der FOCUS Edition 2005.

Rainer Werner Fassbinder: *Lili Marleen.* Kinowelt Home Entertainment GmbH 2007.

Rainer Werner Fassbinder: *Lola.* Kinowelt Home Entertainment GmbH 2005.

Rainer Werner Fassbinder: *Querelle.* Second Sight Films 2002.

The Art of Peer Raben – Sechs Filmmusiken von Peer Raben mit ausgewählten Filmsequenzen. Hrsg.: Werkstatt Raben und Working Elements 2006.

10. Anhang

10.1. für Michael Bauer⁹³⁴

Inhalt und Form bei Filmmusik

Der Filmkomponist sollte oder muss bei seiner Komposition für Film immer zuerst an der inneren Form der Musik arbeiten. („innere Form“ ist falsch ausgedrückt, besser wäre zu sagen: „Wesen der Musik“.) Denn das Wesen bestimmt die Gestalt (Form), so wie der Inhalt die Form bestimmt. In seiner Sonderstellung im Bereich der Kunstmusik kann der Filmkomponist sich eigenständig dazu entschließen, gelegentlich für die Gestalt seiner Musik sogar außermusikalische Bedingungen zu berücksichtigen, wie zum Beispiel eine dem Filmbild angepasste Dauer eines Musikstückes, und darin sogar die Dauer einzelner Aufbauteile dieses Musikstückes und auch die Dynamik des ganzen Musikabschnittes dem dramatischen Geschehen einer Filmszene anzupassen. So bezieht der Filmkomponist eine besondere Haltung zur künstlerischen Spannung zwischen Inhalt und Form. Er kann in seiner Arbeit sogar das Wagnis versuchen, das gegenseitige Evozieren von Wesen und Gestalt geschehen zu lassen. So gesehen erreicht die oft bemängelte „Fremdbestimmtheit“ von Filmmusik eine allein dastehende Höhe der Kreation von neuen musikalischen Ausdrucksformen; denn der Filmkomponist wagt es, das Wesen seiner Komposition von ihrer Gestalt beeinflussen zu lassen. Auf dieser Gratwanderung zwischen gegenseitiger Mitbestimmung von Inhalt und Form ist der Filmkomponist der wahre Seiltänzer der Musik als darstellende Kunst. Für diese Akrobatik empfiehlt es sich in Fällen, wo die angezielte Musikwirkung dies ermöglichen sollte, als musikalisches Ausgangsmaterial eine Musik mit gefestigter Wesensstärke (z.B. durch das Zitieren einer großen klassischen Musik oder einer „natürlich gewachsenen“ Folkloremusik) zu verwenden. Der Filmkomponist muss sich da nicht als Räuber fühlen, denn der teilweise Raub eines fremden Werkes geschieht ja nicht zur Bereicherung des eigenen Werkes, der Raub dient, ja er muss dem Aufbau eines neuen doppelgestaltigen Werkes dienen, eines Werkes, in dem für die Rezeption durch Sehen und Hören neue Kunstbetrachtungsabenteuer gewagt werden. Zu diesen Abenteuern zählt schließlich doch die Entdeckung des Zusammenwirkens von Film und Musik als neuem, zusammenhängendem Kontinent. Also: Filmkomponist habe keine Angst bei Vergleichen aus dem Tierreich gelegentlich als Chamäleon bezeichnet zu werden oder gar als Raubtier!

⁹³⁴Die folgenden Gedanken und Notizen verfasste Peer Raben für Michael Emanuel Bauer im Sommer 2005. (Peer Raben: *für Michael Bauer*. Schwarzach 2005). Die Abschrift entspricht Rabens Autograph und übernimmt demzufolge auch die darin verwendete Zitierweise. Nachfolgend der Abdruck von Rabens Autograph.

Film und Realität

Im künstlerischen Film hat Filmmusik die Aufgabe der Darstellung des Geschehens von den Niederungen des sogenannten Realismus fernzuhalten. Also Musik verhindert jeden falsch verstandenen Realismus im Film und lässt höchstens einen künstlerisch verfeinerten Realismus zu, den man schon gelegentlich „poetischen Realismus“ genannt hat, z.B. bei Fassbinder! Musik verhindert jeden falsch verstandenen Realismus im Film, der meistens nur ein abfotografierter Naturalismus ist, Musik lässt höchstens einen künstlerisch verfeinerten Realismus zu, bei dem eigentlich die Wirklichkeit neu erfunden wird, wobei die Neuerfindung sich einer positiven oder negativen Tendenz zu einer Utopie unterwirft. Bei Fassbinder hat man oft, vor allem bei seinen vom Theater beeinflussten Filmdarstellungen, von einem „poetischen Realismus“ gesprochen, was damit gemeint ist, kann exemplarisch an der Verfilmung seines Theaterstückes *Bremer Freiheit* abgelesen werden.

Grundsätzliches zu Fassbinders Filmkunst

Einleitungsgedanke: Alles was gesagt kann, kann nach dem Sagen erst konkreter gedacht werden. (Hier drehen wir versuchsweise die alte Reihenfolge: „zuerst denken und dann sprechen“ einmal um: also zuerst sprechen und dann denken.)

Das ergibt für den Zusammenhang von Sprache und Utopie folgende überraschende Erkenntnis: Das Konditional, das im Deutschen sehr treffend mit Möglichkeitsform übersetzt ist; hier schafft die Sprache selbst erst das Gedankenfeld für konkrete Utopien. Denn erst, wenn wir sagen können, wie es „wäre, wenn“, dann gehen wir im Denken die nötigen Schritte weiter, indem wir denken, „es wäre vieles besser, wenn...“. Erst dieses sprachliche Denken gebiert die Ideen, was man machen könnte, damit vieles (vielleicht sogar alles) besser wird. So führt also der Weg von der Sprache zur konkreten Utopie. Dem vielgeliebten Wirklichkeitssinn wird der Möglichkeitssinn als Partner an die Hand gegeben. Die Sprache selbst zeigt, dass sie in Wahrheit jeder Utopie in sich trägt, indem sie bereit ist, Dinge zu formulieren, die möglich sein können oder sogar möglich sein müssen. Fazit: Die Möglichkeitsform ist die Sprache der Utopie!

Dies alles voraus bedenkend sehen wir in R.W. Fassbinders Versuchen, die Wirklichkeit künstlerisch (filmisch) neu zu gestalten, folgendes: In beispielhafter Weise nimmt sich Fassbinder die Gedankenwelt des Zen als Kernfläche für sein künstlerisches Credo. Welche Gedanken des Zen-Buddhismus sind für Fassbinder wesentlich?

Die Methode der künstlerischen Gestaltung der Welt (Wirklichkeit) besteht nach Dr. Teitaro Suzuki darin, in die Wirklichkeit einzudringen und sie von innen innen zu sehen, der wahre Künstler schafft in seinem Werk nicht eine Kopie der Wirklichkeit, vielmehr versucht er die Wirklichkeit aus seinem Unterbewusstsein

heraus neu zu schaffen, es entsteht eine neue Wirklichkeit, nicht eine Imitation der allen bekannten Wirklichkeit. Der Künstler stellt die Welt (Wirklichkeit) nicht so dar, „wie sie ist“. Er zeigt die „Welt, so wie sie ist“, das meint nur der Vertreter des sogenannten Realismus, sein Irrtum besteht aber darin, dass er die Welt nicht zeigt „so, wie sie ist“, dass er die Wirklichkeit so zeigt, „wie er sie sieht“. (Dabei bleibt immer die Frage offen, ob er denn die ganze Wirklichkeit sieht.)

Um die Wirklichkeit ganz zu fassen, steigert Fassbinder oft die Gegensätzlichkeit der Details, sodass auf den ersten Blick ein Zerrbild der Wirklichkeit entsteht. Diese Steigerung kann man durchaus Satire nennen. Fassbinder benutzt das Mittel der Satire nicht um ihrer selbst willen, er versucht oft auch die Satire noch soweit zu steigern, dass er damit auf jenen schmalen Grat gerät, wo plötzlich Hass in Liebe umschlägt. Ganz besonders aber interessiert Fassbinder in seiner Gestaltung jene hochgespannte Grenzspitze, wo Hässlichkeit in Schönheit umkippt, und wagt manchmal sogar eine ästhetische Versuchsanordnung, wo wie in einer reversiblen chemischen Reaktion das Schöne hässlich wird. (man denke an Rilke, der in seinen *Duineser Elegien* sagt: „Das Schöne ist nichts anderes, als des Schrecklichen Anfang.“)

All diese Grenzgänge sind in aufregender Weise in dem Film *In einem Jahr mit dreizehn Monden* zu erleben. Fassbinder führt in diesem Film den üblichen filmischen „Realismus“ ad absurdum, indem er Wirklichkeitspartikel, (entweder durch Schauspieler nachgespielte Realszenen und „Realitätsschrott“ aus dem TV und vorgefundene Alltagsrealität, z.B. Blicke in Strassen) so übereinander und ineinander stapelt, dass schließlich der ganze „Realismus“ in Surrealismus umkippt.

Das größte Wagnis in diesem Film ist, dass Fassbinder dann eine surreale Komik mit ergreifender Tragik konfrontiert, und dem Zuschauer schließlich abverlangt, dass er sogar den Klamauk einer nachgespielten Jerry-Lewis-Filmchoreographie in der großen ausgedehnten Anordnung verrücktester Realitätspartikel, als heftigen Gegensatz – Missakkord, anstelle eines neuen sonderbaren Harmoniefeldes, bestehend aus den Fugen geratener Wirklichkeit, zu hören.

für Michael Bauer

(7)

INHALT und FORM bei Filmmusik

Der Filmkomponist sollte oder muß bei seiner Komposition für Film immer zuerst an der inneren Form der Musik arbeiten ("innere Form" ist falsch ausgedrückt, besser wäre zu sagen: Wesen der Musik).

Denn das Wesen bestimmt die Gestalt (Form) so wie der Inhalt die Form bestimmt.

In seiner Sonderstellung im Bereich der Kunstmusik kann der Filmkomponist sich eigenständig dazu entschließen, gelegentlich für die Gestalt seiner Musik sogar außerweltliche Bedingungen zu berücksichtigen, wie zum Beispiel eine dem Filmbild angepaßte Dauer eines Musikstückes und darin sogar die Dauer einzelner Aufbauteile dieses Musikstückes und auch die Dynamik des ganzen Musikabschnittes dem dramatischen Geschehen einer Filmszene anzupassen.

So bezieht der Filmkomponist eine besondere Haltung zur künstlerischen Spannung zwischen Inhalt und Form. Er kann in seiner Arbeit →

Autograph für Michael Bauer. Das Autograph zeigt die ersten sechs Seiten der handschriftlich verfassten Gedanken und Notizen, die Peer Raben für Michael Emanuel Bauer im Sommer 2005 verfasste. Die beiden letzten Seiten zur Methode der künstlerischen Gestaltung der Welt (Wirklichkeit) sind nicht mehr vorhanden.

② Sogar das Wagnis versuchen, das gegenseitige Evozieren von Wesen und Gestalt geschehen zu lassen.
So gesehen erscheint die oft bemängelte „Fremdbestimmtheit“ von Filmmusik eine alleinstehende Höhe der ^{musikal.} ~~Kreation~~ ^{musikalischen} ~~Kreation~~ von neuen musikalischen Ausdrucksformen, denn der Filmkomponist wagt es, das Wesen seiner ⁱⁿ ~~Komposition~~ ^{Komposition} von der ⁱⁿ ~~Gestalt~~ ^{Gestalt} ~~beeinflussen~~ ^{beeinflussen} zu lassen.
Auf dieser Gratwanderung zwischen gegenseitiger Mitbestimmung von Inhalt und Form ist der Filmkomponist der wahre Sektänzer der Musik als darstellende Kunst.
Für diese Akrobatik empfiehlt es sich im Fällen, wo die ~~erzielte~~ ^{erzielte} ~~angezielte~~ ^{angezielte} Musikwirkung dies ermöglichen sollte, als ~~musikalisches Ausgangsmaterial~~ ^{musikalisches Ausgangsmaterial} eine Musik mit gefestigter Wesensstärke (z. B. das/das Zitieren eines großen klassischen Musik oder eines „natürlichen“ ^{gewachsenen} ~~gewachsenen~~ Folklorismus) zu verwenden.
Der Filmkomponist muß sich da nicht als Räuber fühlen, denn der teilweise Raub eines fremden Werkes geschieht ja nicht zur Bereicherung des eigenen Werkes, der Raub dient, ja er muß dem Aufbau eines

③

neuen doppelgestaltigen Werkes dreier, eines
Werkes, in dem für die Rezeption durch
Sehen und Hören neue Kunstbetrachtungs-
abenteuer gewagt werden --- In diesen
Abenturen zählt schriftlich doch
die Entdeckung des Zusammenwirkens
von Film und Musik als neuem
zusammenhängendem Kontinente.

Also: Filmmusik ist habe keine Angst
bei Vergleichen aus dem Tierreich gedeutlich
als Chamäleon bezeichnet zu werden
oder gar als Raubtier!

- notiert ^{im} Sommer 2004 -

FILM UND REALITÄT

Im künstlerischen Film hat hat Filmmusik die Aufgabe die Darstellung des Besonderen von den Niederungen des sogenannten Realismus fern zu halten. Musik verhindert jeden falsch verstandenen Realismus im Film, der meistens nur ein abfotografiertes Naturalismus ist, Musik läßt höchstens einen künstlerisch verfeinerten Realismus zu bei dem eigentlich die Wirklichkeit neu erfunden wird, wobei die Neuentwurfsgicht eine positiven oder negativen Tendenz zu einer Utopie unterwirft.

Bei Fassbinder hat man oft, vor allem bei seinen vom Theater beeinflussten

Film Darstellungen von einem "poetischen Realismus" gesprochen, was damit gemeint ist kann exemplarisch in der Verfilmung seines Theaterstückes BREMER FREIHEIT abgelesen werden.

Grundsätze der Fassbinders Filmkunst

(5)

1. Einleitungsgedanke: Alles was gesagt werden kann,
kann nach dem Sagen erst konkreter
gedacht werden (hier drehen wir
versuchsweise die alte Reihenfolge:
"zuerst denken und dann sprechen" einmal
um; also zuerst sprechen und dann denken.

Das ergibt für den Zusammenhang von

SPRACHE und UTOPIE

folgende überraschende Erkenntnis:

Das Konditional, das im Deutschen
sehr treffend mit Möglichkeitsform
übersetzt ist, hierschafft die

Sprache selbst erst das Gedankenfeld
für konkrete Utopien. Denn erst, wenn
wir sagen können, wie es wäre, wenn,

dann gehen wir im Denken die nötigen
Schritte weiter indem wir

~~sagen~~ denken ES WÄRE VIELES BESSER,

WENN... Erst dieses sprachliche

Denken gebiert die Ideen, was man machen
könnte, damit vieles (vielleicht sogar alles) ^{bw}

⑥

besser wird, so führt also der Weg
von der Sprache zur konkreten Utopie.

Dem vielgeliebten Wirklichkeitssinn wäre
der Möglichkeitssinn als Partner an die
Hand gegeben. Die Sprache selbst
zeigt, daß sie in Wahrheit
den Kern jeder Utopie in sich trägt,
indem sie bereit ist Dinge zu formulieren,
die möglich sein können oder sogar
möglich sein müssen.

Fazit: Die Möglichkeitsform ist die
Muttersprache der Utopie!

Dies alles voraus bedenkend sehen wir
in R. W. Fassbinders Versuchen die
Wirklichkeitskünstlerisch (filmisch) neu
zu gestalten folgendes:

In beispielhafter Weise nimmt sich
Fassbinder die Gedankenwelt des ZEN
als Kernfläche für sein künstlerisches Credo.

Welche Gedanken des ZEN-Buddhismus sind für
Fassbinder wesentlich?

10.2. Verzeichnis der Partiturausschnitte / Notenkatalog

I

(1 = 6/8 (B)
1a = 6/8 Ende ohne A-B
37 = 7-5 Va/Vc 74¹)

(A) *andante*

1. Flöte *C*

2. Flöte

1. Viol.

2. Viol.

Viola

Violoncello

Harfe

Cymbal

Orgel

Star-Spezial[®] Nr. 507, 14 Systeme, Wz. gest. gesch.

Partiturausschnitt 1⁹³⁵: *Symphonische Suite*⁹³⁶ aus *Bolwieser*, Takte 1 - 7⁹³⁷ (Autograph).

⁹³⁵Alle weiteren Partiturausschnitte werden mit PA abgekürzt.

⁹³⁶Die folgenden Partiturausschnitte sind als *Bolwieser* gekennzeichnet, ohne den Zusatz *Symphonische Suite*.

⁹³⁷Alle Taktzahlen in den im Notenkatalog aufgelisteten Partituren sind nachträglich vom Autor eingefügt, um das Partiturlernen zu erleichtern. Die Partituren sind transponierend notiert.

2

(A)

Handwritten musical score for PA 2: Bolwieser, Takte 8-15 (Autograph). The score includes staves for Flute (Fl.), Violin (1.v., 2.v.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), Horns (Hrfe.), and Cymbals (Cymb.). A circled 'A' is present at the top and bottom of the page. The bottom staff has dynamics markings 'pp' and 'p'.

PA 2: Bolwieser, Takte 8 – 15 (Autograph).

3

(16)

arco
arco
arco
arco
f
mf

„Star-Spezial“ Nr. 507, 14 Systeme. Wz. get. gesch.

PA 3: Bolwieser, Takte 16 – 23 (Autograph).

24 48" (B) 4

etwas schneller

(26)

Fl. *p*

Fl. *p*

V. *p*
pp

V. *pp*

Va *sf* *sf*

Vc *pp* *pp*

surpando *p*

miss

(B)

x) Die höchsten
5 Töne

PA 4: Bolwieser, Takte 24 – 30 (Autograph).

5
(31)

arcoz. f

schnit
auf dolce

3 3 3
Grace Saiten

pizz.

gliss

gliss

„Star-Spezial“ Nr. 507, 14 Systeme. Wz. ges. gesch.

PA 5: Bolwieser, Takte 31 – 38 (Autograph).

7

(44)

morendo

morendo

fibril. mit den 3 höchsten Tönen

(f)

ppp molto vibr.

„Star-Spezial“ Nr. 507, 14 Systeme, Wz. ges. gesch.

PA 7: Bolwieser, Takte 44 – 47 (Autograph).

9

26"

poco rit.

Star-Spezial[®] Nr. 507, 14 Systeme. Wz. ges. gesch.

ff

f

mf

p

arco f

mf poco rit.

poco rit.

dolce

Orjel dazu

f

E-Bass) tacet

PA 9: Bolwieser, 2. Satz, Takte 9 – 16 (Autograph).

Handwritten musical score for PA 10: Bolwieser, 2. Satz, Takte 17-24 (Autograph). The score is written on ten staves, labeled from top to bottom: 1. Fl., 2. Fl., 2. V., 2. V., Va. B, Vc., Horn, Clar., Kl., O., and E-B. The music is in 3/4 time, indicated by a handwritten $\frac{3}{4}$ at the top and bottom. The first staff has a circled number (17) and a double bar line with a fermata. The second staff has a handwritten $36''$ above it. The first two staves (1. Fl. and 2. Fl.) have dynamics *pp* and *trm* markings. The Horn staff has a key signature change to E-flat major (Eb Bb Gb Cb Ab Db) and dynamics *p*, *p*, *mf*, *mf*. The Clarinet staff has a handwritten $\frac{3}{4}$ and *p* dynamic. The Oboe and Bassoon staves have dynamics *mf* and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

PA 10: Bolwieser, 2. Satz, Takte 17 - 24 (Autograph).

(25) 4/4

schleuniger

Handwritten musical score for PA 11: Bolwieser, 2. Satz, Takte 25-32. The score is written on multiple staves. It includes dynamic markings such as ppp, pp, p, mf, and f. Performance instructions include "immer steigend" and "accelerando". The piece concludes with "E-Bass".

PA 11: Bolwieser, 2. Satz, Takte 25 – 32 (Autograph).

(33)

1. Fl.

2. Fl.

1. V.

2. V.

Va.

Vc.

Horn

Cembalo

Kl.

O.

E-Bass

PA 12: Bolwieser, 2. Satz, Takte 33 – 40 (Autograph).

13 (41) $\frac{4}{4}$ 1/20¹¹ *sehr langsam* 1/37¹¹

Handwritten musical score for PA 13, Bolwieser, 2. Satz, Takte 41-48 (Autograph). The score is written on ten staves. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The tempo is marked 'sehr langsam' (very slow). The time signature is 4/4. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various dynamics such as p (piano), pp (pianissimo), and f (forte). There are also performance instructions like 'pizz.' (pizzicato) and 'orgel' (organ). The notation includes many accidentals and slurs. The page number '13' is written in the top left, and '(41)' is written in a circle next to it. The number '1/20' and '1/37' are written above the first and last staves respectively. The word 'sehr langsam' is written in a cursive hand above the first staff. The word 'pizz.' is written below the second staff. The word 'orgel' is written below the seventh staff. The word 'f' is written below the eighth staff. The word 'Lavor' is written below the eighth staff. The number '4/4' is written below the second and eighth staves. The number '1/20' is written above the first staff. The number '1/37' is written above the last staff.

PA 13: Bolwieser, 2. Satz, Takte 41 – 48 (Autograph).

III

1. Satz für Viol.
f. 58, statt V spielt TR⁴
1. Satz Klav. vor

moderato

Violine (solo) *espressivo*

Klavier

Oboe *erst bei Wiederholung*

Clarinet *erst bei Wiederholung*

u. Bass *L pizz. pizz.*

V.

kl.

O.

Clar.

B.

PA 14: Bolwieser, 3. Satz, Takte 1 – 11 (Autograph).

16

Lampame

1'45"

28

1. Fl.

2. Fl.

1/2. V.

Vc

Harfe

Bsp

Lampame

36

1. R.

2. R.

1/2. V.

Vc

H.

B.

PA 16: Bolwieser, 3. Satz, Takte 28 – 43 (Autograph).

3' 1P

(60)

Org.

Hofk.

Bass

TROMPETE

pp

gliss

gliss

f

(68)

TROMPETE

dolce

1./2.V.

pp

Org.

p

Hofk.

Kl.

dolce

Bass

pizz.

PA 18: Bolwieser, 3. Satz, Takte 60 – 73 (Autograph).

4'05''

20

(86) $\frac{4}{4}$ *atempo*

1.V. *pizz* *arco* *accelerando*

2.V. *pizz* *arco* *accelerando*

Vc *accelerando*

Org. *arco*

Kl. *accelerando*

(91) 4'28''

1.V. *crac.*

2.V. *crac.*

Vc *crac.*

Org.

Kl. *crac.*

PA 20: Bolwieser, 3. Satz, Takte 86 – 95 (Autograph).

Ouverture zu "Lili Marleen"
(Piano-Fassung v. P. Raben)

Peer Raben
& David Aubail

PA 21: Lili Marleen, Ouverture, Takte 1 – 23 (Autograph).

1969 "LOLA - SERENADE" aus dem KWF-Film LOLA Pear Reber

1. Flöte mf
2. Flöte *come primo* mf
Oboe mf
Klarinetten mf
Fagott
Trompete
Horn mf
Harfe
Piano *arco*
Bass pizz.
1. Violine *div.* pp
2. Violine *div.* pp
Viola
Violoncello

18 - © Musikverlag Kurt Mauer - München 71

PA 22: Lola – Serenade aus 3 kleine Orchesterstücke „in memoriam R.W. Fassbinder“⁹³⁸, Takte 1 – 8 (Autograph).

⁹³⁸Die folgenden Partiturausschnitte sind als *Lola – Serenade* gekennzeichnet, ohne den Zusatz *3 kleine Orchesterstücke „in memoriam R.W. Fassbinder“*.

PA 23: Lola – Serenade, Takte 9 – 16 (Autograph).

1. Flöte
2. Flöte
Oboen
Klarinette
Fagott
Trompet
Horn
Piano
Bass
A.V.
2.V.
Violon
Violon

P 19 - © Musik Kurt Mey München

1. Fl. 2. Clar. 3. Fag. 4. Horn 5. Tromp. 6. P. 7. B. 8. Vi. 9. Vla. 10. Vcl.

© Kurt Mahler München 1911

297

PA 24: Lola – Serenade, Takte 17 – 24 (Autograph).

Handwritten musical score for PA 25: Lola – Serenade, Takte 25 – 32 (Autograph). The score is arranged in systems for various instruments, with measures 25, 28, and 31 marked at the beginning of their respective staves.

Instrument List:

- 1. Flöte (Flute)
- 2. Flöte (Flute)
- Oboe
- Klarinetten (Clarinets)
- Fagott (Bassoon)
- Fornpfeife (Saxophone)
- Harfe (Harp)
- Piano
- Bass
- 1. Viol. (Violin I)
- 2. Viol. (Violin II)
- Va. (Viola)
- Vcllo (Violoncello)

Measure 25: Flute parts begin with a melodic line. Clarinets and Bassoon have a rhythmic accompaniment. Saxophone and Harp have a steady accompaniment. Piano and Bass provide harmonic support. Violins and Viola play a rhythmic pattern, while the Cello has a melodic line.

Measure 28: Flute parts continue with their melodic lines. Clarinets and Bassoon maintain their accompaniment. Saxophone and Harp continue. Piano and Bass play a steady accompaniment. Violins and Viola play a rhythmic pattern, while the Cello has a melodic line.

Measure 31: Flute parts continue with their melodic lines. Clarinets and Bassoon maintain their accompaniment. Saxophone and Harp continue. Piano and Bass play a steady accompaniment. Violins and Viola play a rhythmic pattern, while the Cello has a melodic line.

Measure 32: Flute parts continue with their melodic lines. Clarinets and Bassoon maintain their accompaniment. Saxophone and Harp continue. Piano and Bass play a steady accompaniment. Violins and Viola play a rhythmic pattern, while the Cello has a melodic line.

-4-

PA 25: Lola – Serenade, Takte 25 – 32 (Autograph).

LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN



La Passion

(Acte III)

Réduction pour Piano
par ANDRÉ CAPLET

CLAUDE DEBUSSY

(1) **Lent**

PIANO *pp*

(5)

pp

(9) **Rit.** **a Tempo**

pp

(13)

p

Tous droits d'exécution réservés.
Copyright by Durand & C^{ie}, 1911.

D. & F. 8291

Paris, 4, Place de la Madeleine.



1911/1912/1913/1914/1915/1916/1917/1918/1919/1920/1921/1922/1923/1924/1925/1926/1927/1928/1929/1930/1931/1932/1933/1934/1935/1936/1937/1938/1939/1940/1941/1942/1943/1944/1945/1946/1947/1948/1949/1950/1951/1952/1953/1954/1955/1956/1957/1958/1959/1960/1961/1962/1963/1964/1965/1966/1967/1968/1969/1970/1971/1972/1973/1974/1975/1976/1977/1978/1979/1980/1981/1982/1983/1984/1985/1986/1987/1988/1989/1990/1991/1992/1993/1994/1995/1996/1997/1998/1999/2000/2001/2002/2003/2004/2005/2006/2007/2008/2009/2010/2011/2012/2013/2014/2015/2016/2017/2018/2019/2020/2021/2022/2023/2024/2025

0221
493706



PA 26: Claude Debussy / André Caplet: *Le Martyre de Saint Sébastien*, La Passion, Takte 1 – 16 (Editions Durand – Salabert – Eschig).

(17)

8

pp

(21)

mp

(25)

p **Rit.**

(29)

a Tempo

p

(33)

mf *p* *sfz* *p*

m.d. *m.g.* *m.d.* *p*

D. & F. 8291

PA 27: Claude Debussy / André Caplet: *Le Martyre de Saint Sébastien*, La Passion, Takte 17 – 36 (Editions Durand – Salabert – Eschig).

16 112

1/2. Flöte
 1/2. Oboe
 Eng. Horn
 1/2. Klarinett
 Bassklarinett
 1/2. Fagott
 Kontrafagott
 1/2. Horn
 3/4. Horn
 1. Trompete
 2/3. Trompete
 1. Pos.
 2/3. Pos.
 Tuba
 Pauken
 Fagel
 Becken
 Harfe
 1. V.
 2. V.
 Va.
 VC.
 B.

PA 28: *Querelle de Brest – Fragments Symphoniques*⁹³⁹, 1. Satz, Takte 1 – 6 (Autograph).

⁹³⁹Die folgenden Partiturausschnitte sind als *Querelle* gekennzeichnet, ohne den Zusatz *Querelle de Brest – Fragments Symphoniques*.

Handwritten musical score for PA 29: *Querelle*, 1. Satz, Takte 7 – 12 (Autograph). The score is written on ten staves. The first two staves are for the upper strings (Violins I and II), the next two for the lower strings (Violas and Cellos/Double Basses), and the bottom two for the piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mf, f, p), and articulation marks. There are several handwritten annotations: a circled '7' at the top left, a circled 'A' at the top right, a circled 'A' at the middle right, and the word 'Harke' with a double slash and a bracket on the fifth staff. A double slash with an arrow and the letters 'r.v.' is on the sixth staff. A circled 'X' is at the top right. The bottom left corner contains the text 'P 24 - © Musikverlag Kurt Maas - München 71'.

PA 29: *Querelle*, 1. Satz, Takte 7 – 12 (Autograph).

(13)

Handwritten musical score for measures 13-18 of "Querelle, 1. Satz". The score is written on ten staves. The first two staves contain complex rhythmic and melodic notation with many accidentals. The third staff has a few notes. The fourth staff has a few notes. The fifth staff has a few notes. The sixth staff has a few notes. The seventh staff has a few notes. The eighth staff has a few notes. The ninth staff has a few notes. The tenth staff has a few notes. There are some handwritten annotations like "2W" and "Vau" in the lower right area.

PA 30: *Querelle*, 1. Satz, Takte 13 – 18 (Autograph).

Handwritten musical score for PA 31: Querelle, 1. Satz, Takte 19-24. The score is written on ten staves. The first staff is marked with a circled '19'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A large arrow points to a specific measure in the fifth staff. The bottom left corner contains the text 'P. 24 - © Musikverlag Kärtl-Wass - München 71'.

PA 31: *Querelle*, 1. Satz, Takte 19 – 24 (Autograph).

55"

(25)

B

Adagio Capriccioso 1/2 100

Handwritten musical score for measures 25-30 of "Querelle, 1. Satz". The score is written on multiple staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f", "mf", and "p". A large circled "B" is written above the first system, and another circled "B" is written below the first system, with a vertical line connecting them. A third circled "B" is written below the bottom system. The score ends with a wavy line on the right side.

PA 32: Querelle, 1. Satz, Takte 25 – 30 (Autograph).

Handwritten musical score for PA 33: *Querelle*, 1. Satz, Takte 31–36 (Autograph). The score is written on ten staves. The first staff is marked with a circled '31' and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked '1/2' and the time signature is '4/4'. The first measure of the first staff is circled and labeled '190°' and 'mit freiter'. The first measure of the second staff is also circled and labeled 'C'. The first measure of the fifth staff is circled and labeled 'C'. The first measure of the sixth staff is circled and labeled 'C'. The first measure of the seventh staff is circled and labeled 'C'. The first measure of the eighth staff is circled and labeled 'C'. The first measure of the ninth staff is circled and labeled 'C'. The first measure of the tenth staff is circled and labeled 'C'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. A large arrow points to the word 'freiter' written below the score.

P 24 © Musikverlag Kurt Masi - München 71

↓ freiter

PA 33: *Querelle*, 1. Satz, Takte 31 – 36 (Autograph).

Handwritten musical score for PA 35: Querelle, measures 7-12. The score includes vocal lines, piano accompaniment, and a double bass line. It features various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' and 'arco'. There are also handwritten annotations like 'X Triangel' and 'Triangel' with arrows pointing to specific notes. The lyrics 'la la la la' and 'Bad Man kills the King & Loves' are written below the notes.

PA 35: Querelle, Each man kills the thing he loves, Takte 7 – 12 (Autograph).

Handwritten musical score for PA 36: *Querelle*. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. A vertical line is drawn through the score, with a circled 'A' and the number '15' at the top. The number '13' is circled in the top left corner, and a circled '3' is in the top right corner. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are handwritten annotations like 'loco' and 'course'.

la - la la la la

some do it with a bitter look, some with a pleading word, the

PA 36: *Querelle*, Each man kills the thing he loves, Takte 13 – 18 (Autograph).

(15) (4)

Handwritten musical score for measures 19-24 of Schubert's 'Querelle'. The score includes vocal lines for Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass), as well as piano accompaniment for the right hand (p. r.) and left hand (p. l.). The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'Am', 'F', 'p', 'pp', 'mf', 'f', 'ff', 'pizz', 'tr', 'ped', and 'tr.'. The lyrics are written below the vocal lines.

Coward does it with a kiss, the brave man with a sword, with a sword, with a sword

PA 37: *Querelle*, Each man kills the thing he loves, Takte 19 – 24 (Autograph).

10.3. Verzeichnis der Notenbeispiele

NB 1: Juan del Encina: *Ay, triste que vengo vencido de amor, maguera pastor!*.

NB 2: Franz Schubert: *Walzer Nr. 7, Sehnsuchtswalzer aus Sechzehn Deutsche Walzer und zwei Ecossaisen für Klavier op. 33 (D 783)*.

NB 3: Chromatische *Nebentoneinstellung* und *Cluster* (Takt 30). *Bolwieser*, 1. Satz, Takte 24 – 30.

NB 4: *Portato* bzw. *louré* zu spielende Phrase. *Bolwieser*, 1. Satz, Takte 1 – 2.

NB 5: *Béla Bartók*: Ungarische Volksweise *Steh`Kamerad*.

NB 6: *Mobile Sexten*. *Bolwieser*, 2. Satz, Takte 17 – 20.

NB 7: *Bitonale Strukturen* bei Peer Raben. *Bolwieser*, 2. Satz, Takte 25 – 32.

NB 8: *Aleatorischer Kontrapunkt* bei Peer Raben. *Bolwieser*, 3. Satz, Takte 82-84.

NB 9: *The Marriage of Maria Braun: Suite*. Thema aus dem 3. Satz.

NB 10: *Lili Marleen*. Melodie mit Akkordsymbolen.

NB 11: *Die Sehnsucht der Veronika Voss*, Takte 83 – 89.

NB 12: *Lili Marleen*, Takte 13 – 22.

NB 13: *Lili Marleen* – Motiv (Ursprungsmotiv).

NB 14: *Lola – Serenade*.

NB 15: *Lola – Serenade*. Zentraltöne in Einleitung und Codetta.

NB 16: Zentrales Thema der *Serenade out of tune*.

NB 17: Erstes Motiv in *La Passion* aus *Le Martyre de Saint Sébastien* von Claude Debussy.

NB 18: Hauptmotiv aus *Querelle*.

NB 19: *Simulierende Substitution*.

NB 20: Refrainthema von *Each man kills the thing he loves*, Takte 3 – 8.

NB 21: *Each man kills the thing he loves*. Klavierstimme im Refrainthema, Takte 3 – 8.

NB 22: *Dark Chariot*. Klavierstimme im Refrainthema, Takte 329 – 334.

NB 23: *Dark Chariot*. Streicher (Violinen I, II, Violen, Violoncelli, Kontrabässe), Takte 349 – 356.

NB 24: *Dark Chariot*. Streicher (Violinen I, II, Violen, Violoncelli, Kontrabässe), Takte 361 – 364.

NB 25: *Dark Chariot*. Melodische Wendung in den Flöten, Takte 357 – 358.

10.4. Audio-CD

Die beiliegenden Audio-CDs enthalten Hörbeispiele zu ausgewählten, im Text analysierten Musikstellen sowie die zwei Bonus-Tracks *Dark Chariot* und *Die großen weißen Vögel*.

CD 1:

1. *Symphonische Suite aus Bolwieser*
Fassbinder / Peer Raben. 3 CD –Box, herausgegeben von Alhambra AG 1993.
2. *The Marriage of Maria Braun: Suite*
Fassbinder / Peer Raben. 3 CD – Box, herausgegeben von Alhambra AG 1993.
3. *Lili Marleen*
Fassbinder / Peer Raben. 3 CD – Box, herausgegeben von Alhambra AG 1993.
4. *Willie – Suite*
Fassbinder / Peer Raben. 3 CD – Box, herausgegeben von Alhambra AG 1993.
5. *Lola – Suite*
Fassbinder / Peer Raben. 3 CD – Box, herausgegeben von Alhambra AG 1993.
6. *Serenade out of tune*
Fassbinder / Peer Raben. 3 CD – Box, herausgegeben von Alhambra AG 1993.
7. *Querelle de Brest – Fragments Symphoniques*
Fassbinder / Peer Raben. 3 CD – Box, herausgegeben von Alhambra AG 1993.
8. *Each man kills the thing he loves*
Fassbinder / Peer Raben. 3 CD – Box, herausgegeben von Alhambra AG 1993.

CD 2:

9. *Dark Chariot*
Master-CD. Aufgenommen in den Studios der *Music Support Group* Deggendorf 2004.
10. *Die großen weißen Vögel*
Ingrid Caven: *Der Abendstern*. *Viellieb Rekords* 1999.

10.5. CD-Rom

Die beiliegende CD-Rom enthält die Dirigierpartitur (PDF-Datei) der 2006 auf dem Flanders International Film Festival in Gent uraufgeführten *Hommage à Peer Raben – Suite für Orchester* von Michael Emanuel Bauer und Florian Moser.

Hommage à Peer Raben

Allegro con moto	1
Die Sehnsucht der Veronika Voss	22
Interlude I	42
Lola	44
Interlude II	52
Bismarck	55
Interlude III	71
Bolwieser	72
Interlude IV	84
2046	85
Interlude V	103
Berlin Alexanderplatz	104
Finale	120

Besetzung:

2 Flöten / 2 Piccoloflöten
2 Oboen
2 Klarinetten in Bb
2 Fagotte
2 Hörner in F
2 Trompeten in Bb
2 Posaunen
Pauken
Percussion: Becken, Triangel, Drumset, Chimes
Harfe
Piano
12 Violinen I
10 Violinen II
8 Violen
6 Violoncelli
3 Kontrabässe

Dauer: ca. 18 min

10.6. Abbildungen / Photographien



Abb. 1: Peer Raben in Schwarzach, 2005. (Photo: Gerardo Milsztein)



Abb. 2: Peer Raben in Schwarzach, 2005. (Photo: Gerardo Milsztein)



Abb. 3: Peer Raben und Michael Emanuel Bauer in Schwarzach, 2005. (Photo: Gerardo Milsztein)



Abb. 4: Peer Raben und Robert Meilhaus im Studio Meilhaus München, Mitte der 1970er Jahre. (Photo: Joseph Rittenberg)



Abb. 5: Bewerbungsphoto nach der Schauspielausbildung am Zinnerstudio München, Mitte der 1960er Jahre. (Photo: Privat)



Abb. 6: Als Schüler am Straubinger Gymnasium, Mitte der 1950er Jahre. (Photo: Privat)



Abb. 7: Unterwegs zu den Landshuter „Sing- und Musizierwochen“ mit der befreundeten Volksschullehrerin Marianne Zaus, Mitte der 1950er Jahre. (Photo: Privat)

