

Von filmischen Fugen

Szene, Schauspiel, Schnitt und Musik als gleichberechtigte Bestandteile des Gesamtkunstwerks Film an zwei historischen Beispielen

Franz Kaern-Biederstedt (Leipzig, Halle, Weimar)

Die Oper entstand aus der wahrscheinlich idealisierten Vorstellung, die antike griechische Tragödie wäre eine Symbiose aus allen Künsten, aus dem Schauspiel, der Musik, dem Gesang, dem Tanz, den Kostümen gewesen, wobei alle Elemente zu einer Einheit verschmolzen, zu einem Gesamtkunstwerk, das es wieder zu erwecken galt. Egal, wie auch immer sich nun das antike Drama dargestellt hat, diese Idee eines verschiedenste Künste zusammenführenden Gesamtkunstwerks blieb aktuell. Mit Aufkommen des Films ging diese Vorstellung eine Zeit lang auf ihn über, und tatsächlich erscheinen die Möglichkeiten, hier eine glückliche Verbindung verschiedener Ebenen erzielen zu können, die gleichberechtigt nebeneinander stehen, sich durchmischen, vereinen, zu etwas Neuem verbinden, als unbegrenzt und faszinierend. Und nicht weniger fordert Zofia Lissa in ihrem 1965 erschienenen aber noch heute gültigen Buch zur *Ästhetik der Filmmusik*.¹ Die Praxis sieht gerade aus musikalischer Sicht meist so aus, dass sich die Musik den anderen filmischen Ebenen oft unterordnen muss, dass sie häufig als eines der letzten Elemente erst spät im Schaffensprozess eingefügt wird, selten von vornherein ein integrativer Bestandteil der Filmkomposition ist und an die bereits bestehenden Elemente nur andocken kann, ohne das Endergebnis von Anfang an Kraft der ihr eigenen Denkprozesse mitbestimmen zu können.

Mich reizt nun, an zwei Beispielen zu zeigen, dass es doch immer wieder Momente in der Filmkunst zu geben scheint, in denen die Musik nicht einfach nachträglich – wie verstärkend oder kontrapunktisch auch immer – appliziert wird, sondern sich der Eindruck ergibt, Musik habe sich bei der Konzeption zumindest einzelner Szenen von vornherein als gleichberechtigter Schaffensstimulus behauptet. Ich möchte noch weiter gehen: Die Szenen sind in ihrer Verbindung aller Elemente, in ihrer bewegten Form, ihrer Schnittfolge, ihrem Rhythmus, in den Bewegungen der Schauspieler selbst Ergebnis und Manifestationen genuin

¹ Zoffia Lissa: *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin 1965.

musikalischen Denkens, welches sich eben nicht allein in Tönen, sondern durch alle Ebenen der Filmkunst ausdrücken kann.

Ich will die beiden ausgewählten Szenen dabei nicht über Gebühr idealisieren, doch stellen sie meines Erachtens sympathische Annäherungen an ein solches Ideal der bewussten Integration aller Einzelmomente des filmischen Schaffens dar. Dass beide Beispiele mittlerweile recht historisch sind, soll nicht etwa einem „früher war alles besser“ Ausdruck verleihen. Ich schließe nicht aus, dass man ähnliche Beobachtungen auch an neueren Filmen machen kann. Nein, die beiden Szenen liebe ich einfach schon lange, und als sich mir die Gelegenheit bot, über Filmmusik zu sprechen, war mir sofort klar, dass es nur über diese beiden Szenen gehen konnte.

Die erste Szene entstammt dem Film *Murder Ahoy* aus dem Jahr 1964. Er ist der vierte von vier Agatha Christie Verfilmungen mit der Figur der Hobbydetektivin Miss Marple, hier dargestellt von der legendären Margaret Rutherford. Die Regie führte Georg Pollock, die Musik schrieb, wie zu allen vier Miss Marple Filmen, Ron Goodwin.

Worum geht es? Miss Marple hat sich auf dem Schiff „H.M.S. Battledore“ einquartiert, wo sie hofft, Hinweise zur Aufklärung eines zu Beginn des Films geschehenen Mordfalls zu erhalten. Folly-Hardwicke, ein Kuratoriumsmitglied des wohltätigen Vereins, dem auch Miss Marple angehört, ist bei einer Sitzung tot zusammengebrochen, bevor er von skandalösen Vorgängen berichten konnte, die offenbar auf eben jenem Schiff stattfinden, welches im Besitz des wohltätigen Vereins ist. Wie Miss Marple bereits herausgefunden hat, wurde er mit Strychnin im Schnupftabak vergiftet. Die Vorgehensweise dieses Mords erkennt sie aus einem ihr bekannten Kriminalroman wieder. Auf dem Schiff findet sich eine Ansammlung von Personen, von denen sich einige durchaus verdächtig verhalten.

In einer zentralen Szene sehen wir die Schiffsgänge bei Nacht. Die verschiedenen Figuren schleichen herum, allen voran Miss Marple, die als einzige in der gesamten Szene anwesend ist, da sie natürlich ihre Recherchen betreibt, dabei in der Schiffsbibliothek den besagten Kriminalroman und im Medizinraum einen Medikamentenschrank mit einer Flasche Strychnin findet, was ihr zeigt, auf der richtigen Fährte zu sein. Neben Miss Marple sehen wir den Kapitän Sidney Rhumstone, seinen Stellvertreter Commander Breeze-Cunnington, die beiden Frauen auf dem Schiff, die ältere Wirtschafterin Alice Fanbraid und deren jüngere Assistentin Shirley Boston. Alle schleichen in auffälliger Weise durch die Gänge, scheinen

dabei zwielfichtige Ziele zu verfolgen. Lieutenant Commander Dimchurch spielt dabei eine größere Rolle, weil Miss Marple ihn hinter einem Vorhang versteckt dabei beobachtet, wie er im Medizinraum den verschlossenen Medikamentenschrank mit dem Strychnin öffnet und Tabletten herausholt. Besonders Dimchurchs Auftritt wird in hervorgehobener Weise filmisch und musikalisch inszeniert. Dazu später mehr.

Die Musik der Szene ist als Fuge gestaltet, wobei jedem Protagonisten ein Instrument zugeordnet wird: Miss Marple wird durch das Cembalo charakterisiert, welches schon durch die kongeniale Titelmusik der Miss Marple-Filme zum klanglichen Signet dieser zwar schrulligen, aber im Innern jung, agil und hellwach gebliebenen alten Dame geworden ist. Dieses Thema ist universal bekannt. Auf der einen Seite das antiquierte Instrument, auf der anderen Seite die jugendlich forsche Tanzmusik (ist es ein Charleston?), die von diesem Instrument intoniert wird.

Zurück zu unserer Szene, die man sich natürlich am besten auf DVD ansehen sollte.² Die instrumentalen Einsätze des Fugenthemas folgen den Auftritten der Personen: Nach Miss Marple betritt und verlässt Captain Rhumstone die Szene, begleitet vom Violoncello. Dann kommt Commander Breeze-Cunnington mit der Flöte, Wirtschafterin Fanbraid mit der Viola, deren Assistentin Shirley Boston mit der Klarinette und als letzter Lieutenant Commander Dimchurch mit dem Vibraphon.

Bevor ich über die Symbolik der genannten Instrumentenwahl spreche, sehen wir uns diese Fuge erst einmal mit rein musiktheoretischen Augen an. Zum besseren Nachvollzug wurde sie von mir für diesen Aufsatz vom Film abgehört. Die vollständige Partitur findet sich als Notenbeispiel 2 am Ende des Aufsatzes. Das oberste System der Partitur mit nur einer Notenlinie ist für filmische Ereignisse reserviert. Als autonome Konzertmusik würde diese Fuge vermutlich nicht gut funktionieren, da sie zu wenig kompositorische Substanz aufweist. Sie bewegt sich zwischen den beiden tonalen Polen b-Moll, der Haupttonart, und f-Moll, der Tonart der v. Stufe, also im klassischen Dux-Comes-Verhältnis. Weitere Tonarten kommen nicht dazu, die harmonische Dramaturgie ist daher sehr eingeschränkt. Formal lässt sich die Fuge in vier Abschnitte unterteilen, in der Partitur durch Doppelstriche gekennzeichnet, wobei zwei substantiell fast identische Hauptteile von zwei kürzeren Teilen gerahmt werden. Die beiden Hauptteile durchlaufen jeweils im Sinne der Fugenexposition oder Durchführung

² *Mörder Ahoi*. In: Agatha Christie Collection, Warner Brothers DVD Z5 67931, Best. Nr. 1000053113.

eine Entwicklung von der Einstimmigkeit zur Vierstimmigkeit. Dieser Prozess mündet schließlich jeweils in eine recht schulmäßige Quintfallsequenz bei den Buchstaben F und M, die wieder zur Grundtonart b-Moll zurückführt. Ein Moment der Entwicklung in den beiden Durchführungen ist neben der Addition von Stimmen darin zu erkennen, dass sich ein Sechzehntel-Motiv immer mehr über den Satz ausbreitet. Dies führt aber zu keinem rechten Ziel oder Höhepunkt. Stattdessen fallen die für eine Fuge eher untypischen Ruhepunkte auf, die jedes Mal entstehen, wenn die wiedererlangte Tonika b-Moll jeweils ein paar Takte in die Länge gezogen wird. Im autonom musikalischen Sinn würde man dies wohl nicht überzeugend finden, doch erfüllen diese Dehnungen für den Film durchaus ihren Zweck, worauf ich später nochmals eingehen werde. Überhaupt wird sich zeigen, dass bei der Analyse von Filmmusik einer rein musikalischen Perspektive auf die Noten keinerlei Urteilskraft über deren Funktionieren und Qualität beizumessen ist.

Der geschilderte Ablauf der Exposition bzw. 1. Durchführung ab Buchstabe A wird in seiner Substanz ab Buchstabe G fast wörtlich wiederholt, neben kleineren und weniger relevanten Abweichungen mit dem *einen* großen Unterschied, dass sich beim zweiten Mal das Instrumentarium, somit also die Klangfarbe, zur Hälfte ändert. Grundsätzlich ist die Fuge vierstimmig, die Besetzung weist aber wie gesagt aufgrund der Verbindung von Person und musikalischer Klangfarbe sechs Instrumente auf. Gerahmt wird dieser zweimalige Durchlauf von einer kurzen Intonation oder Introdution des Cembalos, während Miss Marple sich in ihrer Kabine auf die folgende Schnüffeltour vorbereitet, und einem letzten isolierten Einsatz des Fugenthemas durch das Cembalo nach dem zweiten Durchführungsteil der Fuge bei Buchstabe N. Die kompositorische Faktur hinterlässt zwar einen für eine Fuge typischen polyphon-kontrapunktischen Klangeindruck, jedoch wird dies nicht durch allzu komplexe Mittel erreicht. Der Kontrapunkt ist in den mehr als zweistimmigen Passagen durch viele Terz- und Sextparallelen und schlichte Haltenoten geprägt.

Richten wir unser Augenmerk auf die *atmosphärische* Wirkung dieser Fuge, so darf hier wohl der Begriff eines Kammerspiels Verwendung finden: Der beengten Szenerie in den dunklen Schiffsgängen mit wenig Personen und äußerlich dramatischer Handlung entspricht die kammermusikalische Klangebene, die mit den wenigen, aber sehr gezielt eingesetzten Instrumenten und dem fast vollständigen Schweigen der menschlichen Stimme eine lauernde, fragile Atmosphäre erzeugt. Die Instrumente sind entweder solche, die von sich

aus eher eine dunkle Klangfarbe besitzen, oder sie werden, wie im Fall der Flöte und Klarinette, ausschließlich in tiefen Registern verwendet. Die Wahl der Tonart b-Moll erfolgte wohl aus Gründen der Tonartencharakteristik, da eine Molltonart mit vielen b's oft gleichsam als nachtschwarz empfunden wird. Die Melodik des Fugenthemas ist plagal, also den Grundton nach oben und unten umspielend, was in der Moduslehre der Renaissance oft als traurig, unentschieden, gehemmt, bedrückt charakterisiert wurde. Das Motiv *f-ges-c-f* der Cembalo-Intonation lässt mit der kleinen Sekunde und dem anschließenden Tritonusprung eine unbehagliche Stimmung entstehen. Der 6/8 Takt ist durch Einsätze, die die Takt-Eins vermeiden, durch Hemiolen und Überbindungen verunklart, so dass eine schwankende Wirkung entsteht. Auch die Einsätze des Fugenthemas selbst tragen dazu bei, denn es gibt vier verschiedene Varianten, wie diese rhythmisiert werden (siehe Notenbsp. 1). Gerade die Themeneinsätze, die in den erwähnten gedehnten b-Moll-Ruheklang hinein erfolgen, strahlen in metrischer Hinsicht eine gewisse Haltlosigkeit aus.

Notenbeispiel 1: Verschiedene Rhythmisierungen des Fugenthemenkopfs

The image displays two lines of musical notation for the fugue theme in G minor, 6/8 time. The first line contains three variations: 'Urform' (T. 12/20/40/58), 'Cd. Breeze-Connington' (T. 29), and 'Miss Marple' (T. 67). The second line contains three variations: 'Lt. Cd. Dimchirch' (T. 76), 'Cd. Breeze-Connington' (T. 86), and 'Miss Marple' (T. 106). Each variation shows a different rhythmic treatment of the same melodic sequence.

Betrachten wir das Zusammenwirken von filmischer und musikalischer Form, so fällt auf, dass bis auf Miss Marple keine Person durchgängig in Erscheinung tritt, jede andere Figur taucht einmal auf und verschwindet dann wieder. Dennoch werden nicht alle Instrumente im gleichen Maße wieder aus der Fuge herausgenommen. Während Violoncello und Viola nur an der ersten Durchführung des Fugenthemas beteiligt sind, spielt die Flöte auch in der zweiten Durchführung eine nicht unwichtige Rolle. Auch die Klarinette bleibt während der gesamten zweiten Durchführung dabei, obwohl Shirley Boston nur kurz aufgetaucht war. Das Instrument bleibt bedeutsam, weil es das nächste Mordopfer begleitet. Am Ende der Szene

wird Shirley Boston tot sein. Die Flöte verweist auf den Mörder und Bösewicht, Commander Breeze-Cunnington, der, obwohl in der Szene nur kurz und flüchtig zu sehen, dauerhaft an seinem bösen Tun weiterwirkt und gleich erneut zugeschlagen haben wird. Auffällig ist, dass die Flöte im Rahmen der verwendeten Instrumente eher ein neutrales ist, wohingegen das Vibraphon, welches den Auftritt Dimchurchs am Medizinschrank begleitet, im gesamten Film als Klangsignet für Geheimnisvolles, Überraschendes, Mysteriöses gebraucht wird, wodurch Dimchurch hier in ein äußerst verdächtiges Licht gerückt wird, zumal er als einziger in dieser Szene nicht von vornherein erkennbar ist, sondern inkognito bleibt, bis sich sein Gesicht in der Glastür des Medizinschranks spiegelt. Die Instrumentenwahl führt hier also zusammen mit der filmischen Inszenierung auf eine falsche Fährte. Cello und Viola gelten allgemein als warme, gefühlvolle Instrumente. Es ist kein Zufall, dass Captain Rhumstone und Alice Fanbraid mit diesen beiden Streichinstrumenten belegt werden, denn wie sich am Ende des Films herausstellt, besteht ihr düsteres Geheimnis lediglich in folgendem Tatbestand: Entgegen einer goldenen Regel an Bord des Schiffes „that there should be no hanky-panky between the sexes“, dass es also kein Techtelmechtel zwischen den Geschlechtern geben dürfe, vereint die beiden seit längerem eine zarte Bande, und in dieser Szene treffen sie sich heimlich zum Rendezvous. Da dieses allzu menschliche Vergehen keinerlei Relevanz für den Kriminalfall hat, verstummen die beiden Streichinstrumente nach der ersten Durchführung für den Rest der Fuge. Die Klarinette zur Charakterisierung von Shirley Boston folgt der aus „Peter und der Wolf“ bekannten Assoziation des Instruments mit einem katzenhaften Wesen. Shirley Boston hat mit zwei verschiedenen jüngeren männlichen Mitgliedern der Schiffscrew gleichzeitig eine Affäre und gibt sich daher immer etwas sphinxhaft. Im Vergleich zu all diesen plastischen Instrumentalcharakteren stellt sich die Flöte als Partner des Mörders als eher unauffällig, nicht zu greifen und anonym dar. Dennoch wird sie in besonderer Weise subtil eingesetzt: In der zweiten Durchführung spielt die Flöte zunächst keine Rolle mehr, nachdem sie mit Ende der ersten Durchführung verstummte. Die ersten beiden Themeneinsätze der zweiten Durchführung werden durch den Auftritt von Shirley Boston mit der Klarinette und mit der ununterbrochen präsenten Miss Marple und dem Cembalo markiert. Der dritte Einsatz ist das verdächtig inszenierte Erscheinen von Dimchurch mit dem Vibraphon.

Doch unmittelbar davor hat Miss Marple – beim Buchstaben J in der Partitur – die Flasche mit dem Strychnin entdeckt. Sobald der Schein ihrer Taschenlampe die Aufschrift der Flasche

erleuchtet, blitzt ein signalartiges Motiv der Flöte im Staccato auf, welches den Bezug zum Mörder klanglich herstellt und die Flöte wieder ins musikalische Geschehen zurückbringt.

Es soll gleich noch einmal auf weitere Aspekte der Symbiose von filmischen und musikalischen Mitteln in der Miss Marple-Szene eingegangen werden. Doch zunächst sei hier die zweite Szene vorgestellt, mit der diejenige aus *Murder Ahoy* noch verglichen werden soll. Es ist ein Ausschnitt aus der achten Folge der Fernsehserie *Die Firma Hesselbach*, welche der hessische Rundfunk in den 60er Jahren unter der Regie des Autors und Hauptdarstellers Wolf Schmidt gedreht hat. Auffällig ist die Sorgfalt und Detailfreude mit der diese Serie trotz knappen Budgets entstand, was sich auch in der von Willy Czernik komponierten Musik widerspiegelt. Jede Folge wurde individuell auskomponiert, und dies durchaus ambitioniert.

Die Serie stellt uns eine kleine Druckerei irgendwo im Hessischen vor mit allerlei sympathisch schrulligen Charakterköpfen und den ständig aus Lappalien anwachsenden Problemen und kleinen Katastrophen, die sich aber am Ende jeder Folge in Wohlgefallen auflösen. In der Folge *Der schwarze Freitag*³ soll Babba (= hessisch für Papa, Vater) Hesselbach alias Wolf Schmidt, Direktor der Firma Hesselbach, eine Rede vor dem Fremdenverkehrsverband halten. Seine Sekretärin Fräulein Sauerberg macht ihn auf einen Tintenfleck im Sakko aufmerksam und drängt darauf, den an sich unauffälligen Fleck beseitigen zu wollen. Während Babba Hesselbach im Büro seine offenbar gewichtige und bedeutungsvolle Rede übt, macht sich die Belegschaft der Firma im Sekretariat daran, dem Fleck zu Leibe zu rücken.

Ohne, dass ich hierzu eine detaillierte Partitur anbieten könnte, sieht man sofort, dass auch in dieser Szene Instrumentalcharakteristik eine wichtige Rolle spielt. Wir hören die Gespräche und Worte der Schauspieler nicht im Vordergrund. Die Musik übernimmt die Aufgabe, uns den vermutlich aufgeblasenen Charakter der Rede des Chefs und die sich ins Wort fallenden Verschlimmbesserungsvorschläge der gesamten Belegschaft zur Beseitigung des Tintenflecks erleben zu lassen, ohne dass es des genauen Wortlauts bedarf. Den kann man sich etwa anhand des jovialen Saxophons des Weiberhelden Herrn Lindner, des umständlichen Fagotts vom Drucker Zimmermann, der aufgekratzten Flöte vom dauerplappernden Fräulein Puchel sehr gut auch so vorstellen. Die Rede von Babba

³ *Die Firma Hesselbach*. 8 DVD-Box hrMedia 2005. ISBN: 3-89844-148-2. Die 8. Folge *Der schwarze Freitag* befindet sich auf DVD 3.

Hesselbach, die er in seinem Büro gravitatisch übt, während im Sekretariat das Chaos der mit gegen den Fleck ankämpfenden Firmenbelegschaft anwächst, wird von einer Posaune dargestellt. Deren Fähigkeit zu Sprachimitation bis hin zum gelangweilten Eindruck eines eintönigen Bla-Bla ist spätestens seit den *Peanuts* um Charly Brown bekannt, wo der Lehrer immer nur als einschläfernd aus dem Off salbadernde Posaune präsent ist.

Unmittelbar wahrzunehmen ist in der Hesselbach-Szene die Koppelung von Bild und Musik, was so weit geht, dass das Verfahren des Underscoring, also der Deckungsgleichheit von bildhaftem und musikalischem Geschehen, stellenweise fast an Mickey-Mousing grenzt, jener aus Zeichentrickfilmen bekannten Technik des plastischen musikalischen Nachvollzugs von Bewegungen, etwa bei den musikalischen Gesten, die Herrn Hesselbachs unterstreichende Handbewegungen mitvollziehen. Oder wenn die hübsche, aber in allen Dingen völlig unbegabte Auszubildende, das Fräulein Pinella, durch den Betrieb tänzelt, um die Kollegen nach Ideen zur Fleckbeseitigung zu fragen. Oder wenn das Anwachsen des Flecks durch bedrohliche Blechbläser-Frullati onomatopoetisch hörbar wird. In jedem Fall gemahnt die bildhafte Musiksprache mit ihren drastischen Charakter- und Situationswechseln in durchaus virtuoser Weise an elaborierte Programmmusik wie etwa Richard Strauss' Tondichtung *Till Eulenspiegels lustige Streiche*.

Es lohnt sich, die beiden Szenen noch einem weiterführenden Vergleich hinsichtlich des unmittelbaren Zusammenwirkens von bewegtem Bild und Musik zu unterwerfen. Bei den Hesselbachs sind filmische Form und musikalische Form identisch. Jeder *Bildschnitt*, jede neue Person und Wendung der Handlung führt zu einem *musikalischen* Schnitt, zu einem neuen musikalischen Charakter. Musikalische Themen und Bildmomente werden einer Reihungsform unterzogen, die einen fortreißen Sog entwickelt und so auf der einen Seite ein wachsendes Chaos suggeriert und gleichzeitig dem triumphalen Ende der Hesselbachschen Rede entgegenstrebt. Dabei scheint aber der Begriff des Mickey-Mousing hier letztendlich nicht angebracht, denn offenbar ist die Musik nicht einfach nachträglich der Szene verdoppelnd unterlegt worden. Vielmehr findet eine wechselseitige Beeinflussung von Bild und Musik statt. Nicht allein folgt die Musik den Bildern, es gibt auch die umgekehrte Perspektive. Beide Ebenen laufen aufeinander zu. Manche Bewegungen der Schauspieler, z.B. beim Trocknen des feucht behandelten Flecks, wirken fast wie Ansätze von Ballett, sind keine natürlichen Bewegungen, sondern solche, die die anscheinend präexistente Musik

tänzerisch aufgreifen. Musikalische Form und filmische Form lassen sich dadurch nicht trennen, sondern erscheinen wie eine zusammengehörige Erfindung. Die Szene als Ganze hat in ihrer Schnittfolge und Choreographie musikalische Qualität.

Etwas anders ist der Fall in der Miss Marple-Szene gelagert: Deren Musik spiegelt zwar auch eine szenisch-formale Grundidee wieder und wirkt auf diese zurück, die Fuge fungiert als musikalisches Kammerstück, welches die enge labyrinthische Anlage des Sets, die verschiedenen Perspektiven auf dieses Set verdeutlicht. Musik und Bild stellen aber keine Übersetzung 1:1 dar. Beide Ebenen – die visuelle wie die auditive – laufen zunächst zu einem gewissen Grad autonom ab, auch wenn sie einer gemeinsamen Grundidee folgen. Man kann die visuelle Formgestaltung nicht von vornherein als Bebilderung der Fugenform oder die musikalische Form als akustische Verdoppelung der Bildfolge sehen. Die Fuge besitzt eine einheitliche musikalische Form, die zwar einige bedeutsame Berührungspunkte mit dem Bildverlauf aufweist. Aber nicht jeder Wechsel von optischen Eindrücken führt zu einer Änderung der Musik im substantiellen Sinn. In syntaktischer Hinsicht verbindet die sich autonom entwickelnde Musik die Schnitte zwischen verschiedenen Perspektiven, Settings, Totalen oder Detailaufnahmen der Szene, während filmische und musikalische Syntax bei den Hesselbachs gerade in ihrer Sprunghaftigkeit weitgehend deckungsgleich sind.

Es gibt aber auch daraus ausbrechende Momente, z.B. wenn in die verliebt beschwingte Musik des jungen Paares aus dem Chefsohn Willi Hesselbach und dessen Sekretärin Helga, die gemeinsam durch die Flure des Druckereibetriebes schlendern, die besagten Blechbläser-Frullati musikalisch hereinbrechen und vom Tohuwabohu im Sekretariat künden, auch wenn dieses gerade nicht zu sehen ist. Natürlich werden die beiden durch diesen Klang förmlich ins Sekretariat gezogen, um nach dem rechten zu sehen. Hier zeigt sich eine auf außerhalb des Bildes Liegendes verweisende Funktion der Musik. Die filmische Gestaltung scheint, oberflächlich betrachtet, bei Miss Marple nicht in dem Grade musikalisch gedacht und rhythmisiert zu sein wie in der Hesselbach-Szene. Die Bildschnitte folgen hier nicht auffällig der Musik, die ja aufgrund der ihr eigenen Einheitlichkeit ohnehin kaum Schnitte suggeriert.

Dennoch ist die Gestaltung der filmischen Ebene hier beileibe nicht unmusikalisch. Ihre Musikalisierung erfolgt aber subtiler als bei den Hesselbachs. So ist bspw. Miss Marples „m-hmmm!“ in dem Moment, wo sie in der Bibliothek den Kriminalroman entdeckt, auftaktig in den 6/8-Takt eingepasst, wie bei Buchstabe D der Partitur zu sehen ist. Der Blick auf die

Giftflasche wird durch das Flötensignal bei Buchstabe J musikalisch akzentuiert. Und schließlich ist Shirley Bostons Schrei aus dem Off bei Buchstabe O metrisch so platziert, dass er als Auftakt zum Fortissimo-Abschluss der Fuge im Cembalo fungiert. Die Szene in den Schiffsgängen weist insgesamt 24 filmische Schnitte auf, die auch in der Partitur gekennzeichnet sind. Dass die zweite Durchführung der Fuge trotz fast identischer kompositorischer Struktur nicht als bloße Wiederholung der ersten wahrgenommen wird, liegt auch daran, dass sich die Schnitte in der zweiten Durchführung besonders ab Takt 88 verdichten und mitunter sogar taktweise erfolgen, also ein gesteigertes Tempo fühlen lassen, obwohl die rein musikalische Geschwindigkeit sich nicht ändert. Zwölf, also immerhin die Hälfte der Schnitte erfolgen bei Taktwechseln auf die Zählzeit 1. Drei weitere Schnitte sind mit dem um eine kleine Sexte herabfallenden Tiefton des 2. Hemiolentaktes im Fugenthema koordiniert, somit auch betont und musikalisch rhythmisiert. Der Schnitt auf das zweite Taktachtel bei Buchstabe H fällt exakt mit dem dortigen Cembaloeinsatz des Fugenthemas in den Liegeton der Klarinette hinein zusammen. Auch die Szene in *Murder Ahoy* wurde wohl nicht einfach nach fertigem Schnitt durch Musik unterlegt, sondern ist als ein Beispiel dafür anzusehen, dass musikalisches Denken von vornherein gleichberechtigt mit in die Komposition der Szene eingeflossen ist und ihr Form, Rhythmus und Musikalität verleiht.

Aus all diesen Beobachtungen möge deutlich werden, dass die Analyse von Filmmusik eine mehrdimensionale zu sein hat, die nicht auf die herkömmliche musiktheoretische Sichtweise begrenzt bleiben darf, sondern damit rechnen sollte, dass im günstigsten Fall akustische und visuelle Ebene eine gemeinsame, sich wechselseitig durchdringende und beeinflussende Musikalität und Bildhaftigkeit erlangen können, die zur rein kompositorischen Faktur mit einbezogen werden sollte. Es ist erhellend, durch das Übertragen von akustischen, musikalischen Parametern auf das Bild, auf die Montage usw. und von optischen, gegenständlichen Aspekten auf die Musik ein Gefühl für die Qualität von Komponiertheit eines Films zu gewinnen, wobei zu diesem komplexen Kompositionsvorgang Parameter aus unterschiedlichen künstlerischen Bereichen zur Anwendung kommen und miteinander vereint werden. Wenn es möglich ist, einen Film mit den Ohren zu sehen und mit den Augen zu hören, dann lässt ihn dieses Paradox erst ganz und gar als Gesamtkunstwerk empfinden und verstehen.

Notenbeispiel 2: Partitur der Filmmusik zur Szene im Schiffsgang

Miss Marple
Murder Ahoy: Szene im Schiffsgang (Fuge)

Musik: Ron Goodwin

Miss Marples Kabine: Miss Marple bereitet sich auf die nächtlichen Recherchen vor. (Schnitt 1) S1 Gang S2 Kabine

Filmisches **6/8** A

Flöte **6/8** Fuge Exposition (1. Durchführung)

Klarinette in B **6/8**

Vibraphon **6/8**

Cembalo **6/8**

Viola **6/8**

Violoncello **6/8**

13 S3 Gang Captain Rhumstone Auftritt S4 vor der Bibliothek

Film. **6/8** B

Fl. **6/8**

Kl. **6/8**

Vibr. **6/8**

Cemb. **6/8**

Vla. **6/8**

Vc. **6/8**

Commander Breeze-Connington Auftritt

S5 In der Bibliothek

25

Film. 

Fl. 
Kl. 

Vibr. 

Cemb. 

Vla. 

Vc. 

C

Miss Marple
entdeckt Krimi:

S6 Gang
Wirtschafterin Alice Fanbraud Auftritt

36

Film. 

Fl. 
Kl. 

Vibr. 

Cemb. 

Vla. 

Vc. 

M-hmm

D

E

S7 Miss Marple vor dem
Medizinraum

46

Film. 

Fl.  Quintfallsequenz (Zwischenspiel)

Kl. 

Vibr. 

Cemb. 

Vla. 

Vc. 

Shirley Boston Auftritt

S8 Shirley Boston frontal

54

Film. 

Fl.  

Kl. 

Vibr. 

Cemb. 

Vla. 

Vc. 

S9 Miss Marple im
Medizinraum

S10 Miss Marple
am Medizinschrank

S11 Medizinschrank
frontal

S12 = S10
Spot
auf Flasche
Strychnin

Position unklar Ltnt. Commander
Dimchurch Auftritt
(zunächst unerkant)

66

Film.

Fl.

Kl.

Vibr.

Cemb.

Vla.

Vc.

H

J

K

S13 Miss Marple
hinter Vorhang

78

Film.

Fl.

Kl.

Vibr.

Cemb.

Vla.

Vc.

L

S14 Miss Marple lugt durch den Vorhang

S15 Dimchurch am Medizinschrank von hinten

S16 = S14

S17 = S15

88

Film.

Fl.

Kl.

Vibr.

Cemb.

Vla.

Vc.

M
Quintfall-sequenz

S18 Medizinschrank Spiegelung in der Glastür

S19 = S14

S20 = S15

S21 = S14

97

Film.

Fl.

Kl.

Vibr.

Cemb.

Vla.

Vc.

106

S22 Gang vor Medizinraum

S23 Gang Totale

Schrei
Shirley Boston
aus dem Off: S24 Keller
Position unklar)

Film. **N** **O** Ahhh

Fl.

Kl.

Vibr.

Cemb.

Vla.

Vc.

ff

Detailed description: This page of a musical score, numbered 106, is divided into three sections: 'S22 Gang vor Medizinraum', 'S23 Gang Totale', and 'Schrei Shirley Boston aus dem Off: S24 Keller Position unklar)'. The score includes a 'Film.' staff with a key signature of three flats and a common time signature, containing a 'N' in a box at the start and an 'O' in a box later, followed by the sound effect 'Ahhh'. Below are staves for Flute (Fl.), Clarinet (Kl.), Vibraphone (Vibr.), Piano (Cemb.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a fortissimo (*ff*) dynamic marking at the end. The other instruments are mostly silent, indicated by rests.

Informationen zu den beiden besprochenen Filmen und deren Komponisten:

1.) Miss Marple: Murder Ahoy (Great Britain 1964, Metro-Goldwyn-Mayer)

Regie: Georg Pollock, Drehbuch: David Pursall und Jack Seddon, Musik: Ron Goodwin

Darsteller (in der besprochenen Szene): Margareth Rutherford (Miss Marple), Lionel Jeffries (Captain Rhumstone), William Mervyn (Commander Breeze-Connington), Joan Benham (Alice Fanbraid), Norma Foster (Shirley Boston), Gerald Cross (Lieutenant Dimchurch)

Der Komponist Ron[ald Alfred] Goodwin:

* 17. Februar 1925 in Plymouth; † 8. Januar 2003 in Brimpton Common, Reading (GB)

Stationen: In der Jugend Trompeten- und Klavierunterricht, mit 14 Gründung der Tanzband *The Woodchoppers*, die bald einen semiprofessionellen Satus erreichte. Als Komponist Autodidakt, einiges Handwerk lernt er als Arrangeur bei einem Musikverlag. Mit 24 Aufnahme der ersten beiden Schallplatten mit Petula Clark, ab 1950 16 sehr erfolgreiche Schallplatten mit dem Sänger Jimmy Young, dann zahlreiche Platten „Ron Goodwin and his Orchestra“. Erste Filmmusik für *Whirlpool* (1958). 1960-64 Musik zu den vier Miss Marple-Filmen mit Margareth Rutherford. Endgültiger Durchbruch als Filmkomponist mit *Die tollkühnen Männer in ihren fliegenden Kisten* (1965), in den weiteren sechziger Jahren vor allem Musik für Kriegsfilme (u.a. *Battle of Britain* 1969). Ferner: Musik zu Alfred Hitchcocks *Frenzy* (1972), Musik zu Disney-Filmen.

Weitere Werke (Auswahl): Zahlreiche Werke für sinfonisches Blasorchester (Concert Band), u.a. *Armada 400 Suite*, *City of Lincoln March*, *Escape from the dark*, *Free Fall*, *Prisoners of War March*, *September 15th, 1940*, *Tall Ships*

1.) Die Firma Hesselbach (Deutschland 1960/61, Deutsches Fernsehen, Hessischer Rundfunk). Folge 8: Der schwarze Freitag

Regie: Wolf Schmidt und Harald Schäfer, Drehbuch: Wolf Schmidt, Musik: Willy Czernik

Darsteller: Wolf Schmidt (Babba Hesselbach), Ursula Köllner (Sekretärin Fräulein Sauerberg), Sibylle Schindler (Fräulein Pinella), Josef Wageck (Hausmeister Ballmann), Sofie Engelke (Frau Lahmann), Joachim Engel-Denis (Herr Lindner), Gaby Reichardt (Fräulein Puchel), Otto Stern (Drucker Zimmermann), Dieter Schwanda (Lehrbub Rudi), Sophie Cossäus (Fräulein Lohmeier), Max Strecker (Buchhalter Münzenberger), Helga Neuner (zweite Sekretärin Helga Schneider), Joost Siedhoff (Willy Hesselbach), Lia Wöhr (Frau Siebenhals)

Der Komponist Willy Czernik:

* 24. Januar 1901 in Dresden; † 6. Januar 1996 in Lämmerspiel (bei Mühlheim am Main)

Stationen: Orgel- und Klavierstudium in Dresden und Leipzig, Studium Dirigieren und Komposition am Dresdner Konservatorium. 1930-32 Kapellmeister am Opernhaus Frankfurt unter Clemens Krauss. 1932-34 musikalischer Oberleiter am Landestheater Braunschweig. 1935-44 erster Kapellmeister der Dresdner Staatsoper. 1946/47 Aufbau der Bamberger Symphoniker. 1948-53 Gießen, 1956-59 städtischer Musikdirektor in Wiesbaden. Ab 1960 freischaffender Komponist und Gastdirigent.

Werke (Auswahl): Violinkonzert, Sinfonische Dichtung *Rübezahl*, 5-sätzig Suite *Großstadt bei Nacht*, Konzertino für Flöte und Orchester, Operette *Die schöne Carlotti*