

**Cinematographica diversa, marginalia et curiosa:
Beiträge zur Filmwissenschaft und ihrer Grenzgebiete**

Heft 1, 2020

**Die Walzer-Etüden. Verstreute Bemerkungen zum Walzer und zu
den Berührungen des Walzers mit dem Film**

**von Hans J. Wulff
mit einem Beitrag von Georg Maas**

Westerkappeln: DerWulff.de 2019
ISSN 2699-2981
Alle Rechte vorbehalten
Kontakt: info@derwulff.de

Inhalt:

I. Walzer und Walzen

1. Walzer und Walzen: Von sozialen Dimensionen des Walzertanzes / 3
2. Der Ausdruck der Tanzlust, die Gesten der Hingabe / 6
3. Von Rotationen, Schwindeln und ekstatischen Realitäten / 8
4. Walzer-Bälle: Eine Blick- und Raum-Ordnung der *Waltzing Community* / 11

II. Walzerformen

5. Walzer und nationale Identität / 13
6. *Danser Musette* und *Savoir vivre*: Der Musette-Walzer und Frankreich / 18
7. Ländler und das Versprechen auf das gute Ende / 20

III. Walzer und populäre Kultur

8. Kommerzialisierung, Institutionalisierung, Korsettierung: Zur Sozialgeschichte des Walzers / 23
9. Walzer-Komponisten als Popstars? / 26
10. Von Tanzkarten und Damenspenden: Rituale des Ball-Walzers / 30
11. Popindustrielle Aspekte der Walzerfilmproduktion der 1930er / 34
12. Der Schlagerfilm der 1950er: Die Konkurrenz der Unterhaltungsmusiken / 38
13. Wien, Walzer, Imaginationen: Walzer und Stadt-Marketing / 41
14. Tänzer, Tänze, Bälle, Musiker: Der Walzer im Blick des Dokumentarfilms / 45

IV. Dramaturgische, textuelle und semantische Funktionen

15. Die Schattenwürfe der *Plaisir d'amour* / 48
16. Subjektivierung und Narrativisierung / 51
17. Zeit kondensieren: Walzer als *Summaries* / 54
18. Bedeutungsmodulationen: Walzer in den Filmen Jim Jarmuschs / 57
19. Schlusswalzer, assoziative Nebentöne und finale Modalisierungen / 60
20. Walzer und biographische Erinnerung / 63
21. Filmmusikalische Affektarchitekturen. Am Beispiel von *Morte a Venezia* (1971) / 68

V. Genres und einzelne Filme

22. Émile Waldteufels Walzer und der Film / 73
23. Walzer im Western / 77
24. Die Arbeit, der Tanz: Bemerkungen zu *Log Driver's Waltz* (1979) / 81
25. Drei Walzer für Aschenbrödel / 84
26. Mephistos Walzer / 88
27. Lufttänze: Die Schwerelosigkeit des Fliegens und die Abwesenheit des Walzers / 92

VI. Textuelle Ontologien

28. Walzer und Realitätsmodulationen: Disneys Ball- und Tanzszenen / 94
29. Filmische Parodien des „Donauwalzers“ / 97
30. Eros und Thanatos: Walzer und Tod / 101
31. Totenwalzer? Tod und Vergänglichkeit als Themen des Filmwalzers / 105
32. Jean Sibelius' *Valse triste* in Bozzettos Zeichentrickfilm *Allegro non troppo* (1976) / 110

1. Walzer und Walzen: Von sozialen Dimensionen des Walzertanzes

Tanz ist – wenn es nicht um eine strikt individualisierte Ausdrucksbewegung geht – immer ein soziales Geschehen, ein Prozess, in dem die Teilnehmenden ihre Bewegung auf die anderen abstimmen. Immer müssen die Themen gefunden werden, um die es geht. Vergleichbar ist nur die Regentschaft der Situation, die die Musik übernimmt.

Der Walzer ist einer der bekanntesten Paar-Tänze. Man kann einen Walzer nicht alleine tanzen. Natürlich kann ich die Klänge eines Walzers als Folie für eigene Bewegung nutzen. Aber ich tanze dann keinen Walzer (auch wenn die Musik, die ich gewählt habe, ein Walzer ist). Ich kann die konventionalisierte Form des Walzer-Tanzes alleine imitieren. Doch vollführe ich dann eine verstümmelte Fassung des Tanzes, bei dem der Partner fehlt [1].

Walzer ist eine musikalische Form und Bezeichnung einer Tätigkeit gleichzeitig. Nur umgangssprachlich wird das „Walzen“ vom Walzer abgehoben. Doch ist die Unterscheidung essenziell. Das Englische ist präziser, kennt das Verb „to waltz“.

Traditionellerweise ist der Walzer ein Tanz von Männern mit Frauen und Frauen mit Männern. Sicherlich können Frauen mit Frauen und Männer mit Männern Walzer tanzen (das geschieht oft genug bei Männer- oder Frauenmangel oder auf Tanzveranstaltungen von alten Leuten). Doch das Ideal ist das gemischtgeschlechtliche Paar. Das Paar ist kein Zusammen von Gleichberechtigten – die Frage, wer die „Führung“ übernimmt, steht immer im Raum. Es ist ein Moment der Macht, der dem Tanz innewohnt, aber es ist auch ein Moment der Verpflichtung und der Verantwortung, die der „Führende“ (in aller Regel der Mann) zu übernehmen bereit ist [2].

Das Paar wird im Tanz zu einer Einheit zweier Körper. Aus zweien wird einer. Musikalität und das Gespür für den Rhythmus ist das eine, notwendige Voraussetzung, um die Verschmelzung von Musik und Bewegung überhaupt zu ermöglichen. Die Koordination der eigenen Bewegung mit der des Partners ist das Projekt, das im Tanzen zu bewältigen ist. Die Nähe des Körpers des anderen, die taktile Erfahrung seiner Bewegung, die Vollendung der Koordination: Es ist in Gang gebrachte Kommunikation mit einem anderen. Und es ist die Erfahrung eines Mehr oder Weniger an empfundener Nähe in der Synchronität der Bewegungen. Das Paar (und vielleicht das Paar-Werden) ist das eigentliche Thema des Walzers.

Erfahrung erleichtert die Synchronisation der beiden Körper. Im perfektionierten Walzertanz artikuliert sich Beziehung und Beziehungsgeschichte. Wenn das Liebsthema in dem englischen Film *Miss Potter (Die wunderbare Welt der Beatrix Potter*, Großbritannien 2005, Chris Noonan) mit „Let Me Teach You How to Dance“ gesetzt ist, ist ein klarer Hinweis gegeben, dass es um dieses Paar gehen wird. Ewan MacGregor in der Rolle des Norman Warne ist es, der die Worte weiß, mit denen er die Dichterin Beatrix Potter (Renée Zellweger), die nicht tanzen kann, in die Begegnung der Tanzenden in der gemeinsamen Bewegung einführt, begleitet durch die Klänge einer unsichtbaren Spieluhr. Die Unschuld der kleinen, nur einminütigen Szene wird durch den Klang nur unterstrichen, so dass der Schritt zur Berührung, der Verkürzung der Distanz zwischen den beiden und der sanfte Übergang in den Rhythmus um so greifbarer wird. Die Liebeserklärung des Mannes, die sich anschließen müsste, wird unterbrochen; aber die Heftigkeit, mit der Beatrix Potter die Störerin zurückweist, macht klar, wie intim der gerade vergangene Moment war [3].

Man könnte die Überlegungen zum Paar und dem Tanz am Tango weiterführen, der viel grö-

ßere Freiheiten einer pantomimisch-schauspielerischen Ausarbeitung des Tanzens als einer Form der Beziehungskommunikation kennt. Vor allem die Aufladung der Tänze mit sexuellen Nebenbedeutungen spielt in dem amerikanischen Sozialmärchen *Take the Lead (Dance! Jeder Traum beginnt mit dem ersten Schritt*, USA 2006, Liz Friedlander) eine zentrale Rolle. Doch ist das hier kein Thema.

Walzer und Tango – getanzt werden beide zu Inseln im Strom der Zeit. Zur Enklave eines Tuns, das kein Ziel hat außer sich selbst. Der Tanz generiert im idealisierten Fall eine Phase erlebter Präsenz. Kontrolle obliegt nicht mehr der Formation, sondern ist dem Paar zugeschrieben. Die Drehbewegung, die dem Walzer zugehört und die auszuführen Aufgabe des Paares ist, hat eine gewichtige Konsequenz: Der Raum des Paares verselbständigt sich vom und im Raum des Drumherum. Das Paar schließt sich ein in eine kleine rotierende Handlungswelt, die nur den Tanzenden zugehört. Nicht ganz, natürlich: Zur geforderten Disziplin des Tanzes gehört auch, anderen Paaren auszuweichen und Zusammenstöße zu vermeiden. Darum produziert der Walzer eine Doppelrealität: die Innenwelt des sich drehenden Paares und eine Außenwelt der anderen.

Überhaupt: der Walzer, das Erleben des Tanzes und die Zeit! Heinrich Eduard Jacob [4] brachte den Walzertanz in Verbindung mit dem Unendlichen: „Während das Menuett, der Tanz der Aufklärung und der Klassik, mit einer bestimmten Position begann und ebenso endete, begann der Walzer eigentlich niemals und hörte niemals auf. Der Walzer floß in sich selbst zurück, nach Art jener geometrischen Körper, mit denen er verwandt ist, nach Art des Kreises, der Kugel, des Zylinders. Die Tätigkeit des Walzertanzes war eine Unendliche: der Tänzer ertastete die Unendlichkeit...“. Das Walzerstück – es hat natürlich Anfang und Ende; vor allem das Vorspiel stimmt ein, bereitet vor, bevor die Bewegung der Tanzenden von der Musik dominiert wird, die Regierung über die Bewegung übernimmt (und dabei vielleicht in den Hintergrund tritt). Der Tanz selbst ist in einer idealisierten Sicht ein ganz dem Tanzenden gehörendes Erlebnis des Fließens, der Hingabe an den eigenen Körper (und den des Partners), ein Eintauchen in Bewegung gewordene reine Gegenwart.

Natürlich kann auch das Tanzen aber zum kommunikativen Thema gemacht werden, wenn ein Paar die Perfektion des eigenen Tanzens für andere zur Schau stellt. Die Außenwelt wird dann zur Bühne, die Potentiale der Innenwelt zur Intimisierung der Kommunikation mit dem Partner werden möglicherweise ganz zurückgenommen. Walzertanz wird dann zu einer gymnastischen Übung, ausgeführt als Auftritt. Manchmal werden die Paare in größere Formationen eingereiht. Vor allem Bälle ordnen die Tänzer im Außenraum, so dass sie von Außenstehenden als Elemente einer umfassenderen Ordnung wahrgenommen werden können und für die Tanzenden die Zugehörigkeit zu einem Kollektiv erlebbar machen, dem sie zugehörig sind. Es sind neue Erlebnisrahmen, die dem Walzer-Paartanz im engeren Sinne hinzutreten und es vielleicht sogar aussetzen.

Noch vor Einsetzen der eigentlichen Geschichte zeigt *Heaven 's Gate* (USA 1980, Michael Cimino) den Abschlussball jener Juristen-Klasse von 1870, die sich später in Wyoming wiedersehen werden. Reden zur Rechtsstaatlichkeit, zum Sendungsauftrag des angelsächsischen Amerika gehen über in einen Ball, auf dem annähernd hundert Paare auf der Wiese des Campus Walzer tanzen, geordnet, diszipliniert, zu einer Formation arrangiert. Vilmos Zsigmonds Kamera zeigt immer wieder leichte Aufsichten auf den gesamten Handlungsraum, so dass die Figurationen der Tanzenden mehrfach sichtbar bleiben. Mehrere nähere Aufnahmen zeigen einzelne Tanzende; aber sie zeigen auch, dass der Abstand zwischen den Paaren nicht unterschritten wird, keiner behindert die anderen. Sie zeigen eine formale Verzückung der Frauen, die sich nach hin-

ten gebeugt der Fliehkraft der Bewegung ebenso auszuliefern scheinen wie der Sicherheit der Führung durch die Männer.

Gespielt wird Johann Strauß' „An der schönen, blauen Donau“, natürlich: vielleicht *die* Inkarnation bürgerlicher Festkultur. Die von Osteuropäern gespielten Walzer im späteren Film stehen in ihrer wilden, anarchisch anmutenden Ausgelassenheit und in der Intimität der Zuwendung von Paaren in schärfstem Kontrast zu dieser Prolog-Szene.

In der initialen Ball-Szene geht es um anderes: um das Selbsterlebnis des Ball-Feierns, um die Komplimente, die vor allem die jungen Frauen einheimsen (wenige Dialogfetzen wie „Oh, you are beautiful!“ - „So are you!“, manchmal gar Fragen, die unbeantwortet bleiben), um die Darstellung der Hingabe der Frauen an die Walzermusik und die Tanzpartner. Die Atemgeräusche, die dem Ton zugemischt sind, dokumentieren die Atemlosigkeit der Frauen, als sei der Tanz eine sportliche Übung.

Anmerkungen:

[1] Eines der wenigen Beispiele stammt aus *Die bleierne Zeit* (BRD 1981, Margarethe von Trotta), als die Tochter, die sich weigert, in der Schule ein Kleid zu tragen, sich auf einem Ball erhebt, als der Walzer einsetzt, und allein auf der Tanzfläche zu tanzen beginnt.

[2] Allerdings macht Nieberle darauf aufmerksam, dass die „sonst im Paartanz ausgeprägten Rollen der oder des führenden und folgenden Partners oder Partnerin [...] zugunsten der kollektiven Dynamik auf dem Parkett erheblich abgeschwächt“ werden können, wenn sich alle Tanzenden in gemeinsamer Bewegung und Richtung bewegen (Nieberle, Sigrid: Auf glattem Parkett. Ballszenen in der Literaturverfilmung. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* (IASL) 38,2, 2013, S. 427-442, hier S. 438).

Jo Reichertz macht darauf aufmerksam, dass die „Führung“ nicht nur eine Machtposition zwischen den Partnern involviert, sondern zugleich eine Schlüsselfunktion in der zeitlichen Dynamik des Tanzens bildet: weil der Führende den Impuls dafür geben muss, dass der Tanz beginnt, ein Impuls, der aller weiteren Koordination vorausgehen muss; vgl. Reichertz, Jo: Kommunikationsmacht oder die Suche nach der Frage, auf die die Kom-

munikationswissenschaft die Antwort ist. In: *Medien als Alltag*. [...] Hrsg. v. Ulla Autenrieth [...]. Köln: van Halem 2018, S. 99-120, hier S. 109, Anm. 3.

[3] Der Walzertanz wird in *The Magic of Belle Isle* (*The Magic of Belle Isle - Ein verzauberter Sommer*, USA 2012, Rob Reiner) nicht nur zum Symbol der Vereinigung des Paares (bzw. der Sehnsucht danach), sondern auch zum Teil des Subtextes, der den ganzen Film vereint: die Fähigkeit der Phantasie, den Menschen in Realitäten hineinzuziehen, die nicht da sind und die nur erträumt sind. Ein gelähmter Romanschreiber und eine Witwe mit drei Töchtern, die Nachbarn eines Sommers geworden sind, etablieren die Phantasie des Walzertanzens im Mondlicht als gemeinsames Bild einer lange uneingestanden erotischen Affinität zueinander (die rumänische Fassung trug sogar den Untertitel *Vals în lumina lunii*), die allerdings nur in einer Traumsequenz Realität werden kann.

[4] Jacob, Heinrich Eduard: *Johann Strauß und das neunzehnte Jahrhundert. Die Geschichte einer musikalischen Weltherrschaft (1819-1917)*. Amsterdam: Querido Verlag 1937; hier zit. n. Mayer, Anton: *Johann Strauß. Ein Pop-Idol des 19. Jahrhunderts*. Wien [...]: Böhlau 1998, S. 36.

2. Der Ausdruck der Tanzlust, die Gesten der Hingabe

Der Tango ist der vertikale Ausdruck eines eigentlich horizontalen Verlangens.
(George Bernard Shaw zugeschrieben)

Die Geschichte der Drehtänze weist bis ins Mittelalter zurück [1], unter Bezeichnungen wie Ländler, Deutscher, Schleifer u.a. Vor allem auf den Tanzböden der unteren Schichten erfreuten sich diese Formen großer Popularität. Schon im 18. Jahrhundert wurde den Walzerformen „Unschamhaftigkeit“ vorgeworfen, sie wurden mit Verboten bedroht. Erst in der aufkommenden Bedeutung des städtischen Bürgertums des 18. Jahrhunderts kam es zur Lösung von den Formationsstänzen, die die Feste und Bälle des Adels bestimmt hatten, die nicht ganz verloren gingen, aber neue Formen annahmen. Aus dem bis dahin dominanten Gruppen- wurde der Paartanz als allgemein präferierte Form des Tanzens. Viele vertreten die Ansicht, dass insbesondere der Walzer die tanzgewordene Ausdrucksform einer neuen Vorstellung von Subjekt und Individuum gewesen sei [2], eine populärkulturelle Antwort auf die tiefgreifenden Veränderungen des kollektiven Wissens in Folge der Französischen Revolution.

Die Erwartung der Leidenschaftlichkeit, die im Tanzen zum Ausdruck gebracht werden können sollte, wurde von den Eiferern vorgeworfen, dass er erotische Kommunikation zwischen den Tanzenden ermögliche, der entgegenzuwirken sei. Die Enge von Mann und Frau, die notwendige Berührung der Körper und ihre Synchronisation im Rhythmus der Musik, die Tatsache, dass die beiden einander umfassen und gemeinsam in einen ununterbrochenen Wirbel einträten, der möglicherweise in einen trance- oder ekstaseähnlichen Zustand übergehe [3] – all dieses sind Qualitäten, die als unmoralische Gemeinsamkeiten von Walzertanz und sexueller Begegnung ausgewiesen wurden. Deshalb nimmt es nicht wunder, dass der Walzer als eine frühe Ausdrucksform der sexuellen Revolution angesehen wird.

Dabei ist der Walzer klar in eine Rollenteilung von Männern und Frauen eingefasst, erweist sich bei näherem Hinsehen wiederum als formgebende Konvention. Die ekstatische Hingabe an den Tanz, die Bewegung, die Musik und die Drehbewegung ist vor allem den Frauen abverlangt; den Männern obliegt die „Führung“, soll sagen: die Kontrolle über das Geschehen und die Verantwortung für die Tänzerin, die sich dem Partner anvertrauen kann. Die Frau darf fliegen, der Mann steuert das Flugzeug [4]. Die Analogie zur Erfahrung des Sich-Gehen-Lassens im Orgasmus der Frau sind in dieser Darstellung offensichtlich.

Es wäre natürlich äußerst kurzschlüssig, den Walzertanz als Symbolisierung oder sogar Substitut des Beischlafs zu bezeichnen. Doch fällt in der Durchsicht der filmischen Beispiele mehrfach auf, dass die Darstellungsmittel der sexuellen Erregung sich auch in der paarweisen Choreographie des Tanzes wiederfinden. Berührung und Distanz sind Kanäle der nichtverbalen Kommunikation, die als Ausdrucksform der sozialen Beziehung der Interagierenden gelten und die im Tanz die in freier Kommunikation gebotene Distanz und das nur intimen sozialen Partnern vorbehaltene Berühren unterschreiten, allerdings durch das soziale Format des „Tanzes“ legitimiert sind. Man könnte nun die Beobachtung, dass die intensive, durch den Druck der Führungshand abgesicherte Berührung der Körpermitten eine formale Berührung gestattet, die durch ein sozusagen „privates Interesse“ sexuell aufgeladen werden kann, wobei das Nachhinken-Beugen der Oberkörper noch intensiviert wird. In der Vielzahl der filmischen Walzerszenen ist diese Haltung eine recht seltene Varietät, meist bewegen sich die Tanzpartner aufrecht; und manchmal ist das Aufklaffen des Raumes zwischen den Oberkörpern der Partner eine „Tanzpo-

se“, die der Darstellung von Intensivierung und zur Überbrückung von Bewegungswechseln oder -pausen verwendet wird, also Teil des formalen Tanzgeschehens ist. Aber etwa der Tanz Nataschas in *Wojna i mir (Krieg und Frieden, UdSSR 1967, Sergei Bondarchuk)* trägt deutlich andere Bedeutungen.

Intensiviert wird die Präsenz einer Zweitbedeutung in einigen Filmen, wenn man den nach hinten gebogene Kopf, die geschlossenen Augen, die auf eine erhöhte Konzentration auf das Innen des Erlebens zu signalisieren scheinen, die Gleichzeitigkeit von Erhöhung der Körperspannung und des Ausdrucks des lustvollen Lebens von Passivität mit in Augenschein nimmt. Gerade diese Gestenrepertoire deuten auf die Bild- und Ausdrucksrepertoire hin, die zur Darstellung sexueller Lust konventionalisiert wurden. Ein Beispiel mag die Orgasmusdarstellung aus *Ekstase* (Tschechoslowakei/Österreich 1933, Gustav Machatý) sein, der sich fast zur Gänze auf das Gesicht Hedy Lamarrs konzentriert, um das erfassen zu können, was geschieht. Auf die so stille Spannung folgt Entspannung – die Szene endet mit dem Entkrampfen der Hand. „Hingabe“ als Aufgabe der Kontrolldistanz und „Wohlbefinden“ als Kundgabe des inneren Erlebens ist in diesen Beispielen Sache der Tänzerinnen, nicht der Tänzer.

Das Gesicht der Frau ist die wichtigste Ausdrucksfläche, um das psychische Tanzerlebnis filmisch zu repräsentieren [5]. Ihr obliegt die Darstellung des Tonusverlustes, wie er im Orgasmus erleben auftritt und der Folge eines Zusammentreffens affektiver und sensorischer Reize gleichzeitig ist [6]. So sehr nun aber auch die Phänotypen der Darstellung sexueller und tänzerischer Lust einander ähneln mögen, ist der dargestellte Tanz natürlich keine Maskierung des sexuellen Aktes, keine dominant werdende Darstellung sexuellen Geschehens im Medium des Tanzes. Das erste Thema der Darstellung bleibt der Tanz. Aber ihm läuft wie eine zweite Stimme eine Nebenstimme zur Seite, die von sexueller Lust spricht.

Gerade diese Orientierung des Tanzes auf eine andere Form des Lustempfindens kann im Film zum Thema werden, in dem gar nicht getanzt wird. In Wong Kar-Wais Melodram *Faye yung nin wa (Mood for Love, Hongkong/Frankreich/Thailand 2000)* gibt der den ganzen Film immer wieder begleitende langsame Walzer „Yumeji’s Theme“ [7] der nie erfüllten sexuellen Sehnsucht des Protagonistenpaares eine Stimme, die immer auf sexuelle Erfüllung ausgerichtet ist [8]. Der Film nutzt eine assoziative Nähe, die den Walzer von Beginn an mit Sexualität in Verbindung gebracht hatte [9]. Das Sexuelle wohnt ihm aber nicht von Natur inne, sondern ist eine kulturgeschichtlich zugewachsene Ambiguität, die aus dem Misstrauen gegen die intersexuelle Berührung im Tanz resultiert und die bis heute spürbar ist, durch die Nähe der filmischen Darstellungskonventionen zum sexuellen Akt in Pornographie und Spielfilm sogar neue Aktivität bekommen hat.

Anmerkungen:

[1] Vgl. dazu in aller Kürze Wicke, Peter: *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Frankfurt: Suhrkamp 2001, S. 47f (Suhrkamp Taschenbuch. 3293.). Vgl. darüber hinaus die Beiträge des Bandes *Zur Frühgeschichte des Walzers [...]*. Hrsg. v. Thomas Nußbaumer u. Franz Gratl. Innsbruck: Universitäts-Verlag Wagner 2014 (Schriften zur musikalischen Ethnologie. 3.).

[2] Wicke [Anm. 1], S. 50f. Vgl. Katz, Ruth: The egalitarian waltz. In: *Comparative Studies in Society and History* 15,3, 1973, S. 365-377. Vgl. zur zeitgenössischen Interpretation des Walzers und seiner „Unziemlichkeit“ auch: Knowles, Mark: *The wicked waltz and other scandalous dances. Outrage at couple dancing in the 19th and early 20th centuries*. Jefferson, N.C. [...]: McFarland 2009, bes. S. 17ff. Als Filmthema ist das Thema in *Königswalzer* (BRD 1955, Viktor Tourjansky) angeschnitten worden, in dem sogar ein Walzerverbot

in öffentlichen Räumen diskutiert wird; das Ansinen wird erst durchbrochen, als der bayerische König eine junge Frau zu jenem „unsittlichen Tanz“ auffordert (sie darauf: „Hier, in aller Öffentlichkeit?“) und ihn tatsächlich tanzt.

[3] Derartige Beschreibungen finden sich sogar in der physiologischen Literatur; vgl. als frühes Beispiel Mantegazza, Paolo: *Die Physiologie der Liebe*. Nach der 2. Aufl. aus dem Italien. von Eduard Engel [zuerst ital. 1854]. Einzige vom Verf. autoris. dt. Ausg. Jena: Costenoble 1877, S. 112ff, zu den körperlichen Effekten der „Wonnen der Musik“.

[4] Der Titel von Erica Jongs Roman *Angst vorm Fliegen* (Berlin [...]: Aufbau-Verlag 1990) nimmt die Metapher des „Fliegens“ als Ausdruck der momentanen Hingabe an die weiblichen Gefühle des Orgasmus. Das Bild des „Fliegens“ taucht auch in Beschreibungen des Walzertanzens immer wieder auf; vgl. z.B. „Führung und Hingabe“, in: *Der Tagesspiegel*, 9.2.2005.

[5] Darin ähnelt sie wiederum der pornographischen Konvention, den Orgasmus auf das Ausdrucksspiel des Gesichts der Darstellerinnen zu verlagern, weshalb manchmal sogar vom „Orgasmus-Gesicht“ die Rede ist; vgl. Fopp, Andrea: „Wie wir Fotos von Männern während des Orgasmus suchten und scheiterten“ (in: *TagesWoche*, 4.1.2017).

Ähnliche männliche mimische Ausdrucksformen findet man übrigens in den *performances* von Musikern (vor allem bei Soli aus der Rockmusik, selten aus dem Jazz) – wobei die Frage bleibt, ob diese Ausdrucksgesten naturalistisch motiviert sind oder ob sie einem Repertoire konventionalisierter Ekstasegesten entstammen, die in die *performan-*

ces eingebaut werden, um ihnen den *Anschein der Ekstase* zu verleihen. Für die Analyse von *performances* würde das bedeuten, dass sie sich auf einem *histrionischen* Darstellungsmodus begründen, wie er auch dem Schauspiel des frühen Kinos zugrundelag.

[6] Jakób Rothfeld, Jacób: Affektiver Tonus- und Bewusstseinsverlust beim Lachen und Orgasmus (Gelo- und Orgasmolepsia). In: *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* 115,1, Dez. 1928, S. 516-530.

[7] Er stammt von dem japanischen Komponisten Shigeru Umebayashi. Vgl. zum Zusammenhang des Walzers mit dem somnambul wirkenden Rhythmus des Films Kickasola, Joseph G.: It is a restless moment. Wong Kar-Wai and the phenomenology of flow. In: *A companion to Wong Kar-Wai*. Ed. by Martha Nochimson. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell 2016, S. 47-79, bes. 51ff.

[8] Verwiesen sei auf den titelgebenden *Waltz of the Toreads* (*Walzer der Toreros*, Großbritannien 1962, John Guillermin) nach dem Stück von Jean Anouilh, der von Richard Addinsell komponiert wurde; der Film erzählt die Geschichte einer 17 Jahre dauernden erotischen Faszination, die nie zur sexuellen Erfüllung kam; er erklingt dreimal – als das Paar sich auf einem Ball kennenlernt, als es nach 17 Jahren zu einem Beischlaf zu kommen scheint (der aber slapstickmäßig ins Wasser fällt) und zum Finale des Films. Der Walzer als akustische *inscriptio* der Sehnsucht, nicht der Erfüllung!

[9] Vgl. aber in einer viel weiteren Perspektive Hanna, Judith Lynne: Dance and Sexuality: Many Moves. In: *The Journal of Sex Research* 47,2-3, 2010, S. 212-241.

3. Von Rotationen, Schwindeln und ekstatischen Realitäten

In einem Bericht des Grafen Auguste de La Garde über den Wiener Kongress heißt es: „Deutschland ist das Vaterland des Walzers; in diesem Lande und besonders in Wien hat dieser Tanz, Dank dem musikalischen Gehöre der Einwohner, all den Reiz bekommen, der ihm eigen ist; man muss es dort mit ansehen, wie der Herr seine Dame nach dem Takte unterstützt und in dem wirbelnden Laufe hebt und diese dem süßen Zauber sich hingibt und eine Art von Schwindel ihrem Blick einen unbestimmten Ausdruck verleiht, der ihre Schönheit vermehrt. Man kann aber auch kaum die Macht begreifen, die der Walzer ausübt. Sobald die ersten Takte sich hören

lassen, klären sich die Mienen auf, Augen beleben sich, ein Wonnebeben durchrieselt alle“ [1].

Wirbel, Schwindel, Wonnebeben: Es ist dieses Zugleich von Bewegung, Störung des Gleichgewichts und des Erlebens von Lust, das die Beschreibungen des Walzens von Beginn an durchzieht. Es ist ein Übergang in eine andere Welt des Erlebens, die den Walzertanz klar als Erfahrungs-Episode von den Alltagsrealitäten scheidet und ihn als etwas Besonderes, ja Einzigartiges kennzeichnet. Schon in Goethes *Die Leiden des jungen Werther* (1774) ist die Seligkeit zu zweit im Walzen erreicht, wie wenn „die Sphären um einander herum rollten“ – und der Erzähler „war kein Mensch mehr. Das liebenswertigste Geschöpf in den Armen zu haben und mit ihr herum zu fliegen wie Wetter, daß alles rings umher verging...“ [2].

Es ist der Drehschwindel, der die Tanzenden befällt – das Karussell im Kopf, das aus dem Durcheinandergeraten vertrauter Orientierungsgrößen wie dem Schwerekräftssinn, der Beständigkeit optischer Linien oder der Pertinenz bewegter Gegenstände im Wahrnehmungsfeld entsteht (und das sich in Bewegung scheinend fortsetzt, wenn man nach längerer Drehung plötzlich stehenbleibt [3]. Manchmal kann sogar Übelkeit aufkommen. Die Beschreibungen des Dreh-Erlebnisses reichen über den Schwindel hinaus bis in die Phänomenologie des Rausches, ja der nicht enden wollenden Ekstase; und auch der Übergang in einen Zustand der Trance wird manchmal vermerkt [4]. Das Heraustreten aus der Stabilität alltäglicher Raumwahrnehmung inkorporiert zugleich eine modale Verschiebung des Erfahrens auf Momente des Zeit-Erlebens – zumindest im Idealfall lässt sich ein „erhebender“ Schwindel erreichen, „ein Überschreiten, aber auch ein tumber Schwindel, ein kurzatmiges, gehetztes Erjagen von vermeintlich erfüllten Momenten im ‚Walzer des Augenblicks‘“ [5], schreibt Anna Eusterschulte in einem Essay zu „existentiellen Haltlosigkeiten“, die dennoch nicht zum Verlust der Orientierung führen, sondern gerade umgekehrt eine Erweiterung des Erfahrungsraums sind.

Der Schwindel als Ingredienz des Walzers (und zugleich ein Vorverweis auf den Modus der anstehenden Liebesgeschichte) ist selten schon im Titel der Filme benannt. Es ist eine eher verhaltene Beziehung, von der *Schwindel im Dreivierteltakt* (aka: *Wenn eine Wienerin Walzer tanzt*, Österreich 1951, Alexander von Szlatinay) erzählt – ein junger Komponist in Wien hat Erfolg, weil er einen an Johann Strauß gemahnenden Walzer komponiert; die Tänze: allerdings unspektakulär; der Schwindel: nur mit Mühe zu erspüren. Schmissiger ging’s in Robert Stolz’ (unverfilmter) Operette („musikalisches Lustspiel“) *Der süßeste Schwindel der Welt* (uraufgeführt Wien 1937, Berlin 1938) zu – auch hier gibt der Titel klaren Hinweis auf eine ebenso zärtliche wie unschuldige Liebe.

Schwindeligkeit wird also weniger als Metapher walzervermittelter Beziehungen verwendet, ist aber in den filmischen Mitteln vielfach bedacht. Rotierende Kameras, deren Bilder den vorbeifliegenden Hintergrund erfassen, ohne dass man ihn *en detail* erkennen könnte – das häufigste der Mittel. Das Paar geht eine innige Beziehung ein, es teilt eine in der Drehung begründete gemeinsame Wahrnehmungswelt; es steht im Fokus des Bildes (meist in einer nahen Aufnahme), die anderen Paare wehen durch das Bildfeld, ohne Kontur zu gewinnen. Oft wird auch nur die rasante Drehung der Paare eingefangen (der *top shot* ist eine ausgezeichnete Kameraposition für derartige Aufnahmen). Und oft vertrauen die Filme auf den nichtverbalen Ausdruck der Hingabe und der Konzentration des einen auf den anderen, die den rotationsbedingten Eingriff in die Wahrnehmungswelt indirekt repräsentiert. Nach dem Tanz zeigt die verwackelte Kamera die Unsicherheit der Umweltwahrnehmung der gerade noch Tanzenden, ihre Unfähigkeit, Objekte, Wege, Wände und andere zu fixieren.

Ein Verwandter des Walzerschwindels ist die *Seekrankheit*, die wiederum oft mit Walzer-

rhythmen unterlegt ist. Schwankende Schiffe, schwankende Kameras; Objekte, die je nach Neigung des Schiffes (bzw. des Bildes) hin- und herrutschen. Ein frühes Beispiel ist Charles Chaplins Film *The Immigrant* (*Der Einwanderer*, USA 1917), der mit einer Schifffahrt auf rauher See beginnt. Das Essen in der Kantine (0:02:30ff), das meist mit einem Walzer unterlegt wurde, zeigt Menschen und vor allem Teller, die sich im Rhythmus der Musik bewegen, mal vor dem einen, mal vor dem gegenüberstehenden Passagier innehalten und die Rutschrichtung verändern.

Eine an die Groteske grenzende Verschiebung der beweglich werden Welt gegen die Unfähigkeit, damit umzugehen, sind die „beweglichen Pianos“, die an Bord von Schiffen zu tanzen beginnen, als sie in schwere Stürme geraten [6]. Ein zutiefst einprägsames Szenario enthält *La leggenda del pianista sull'Oceano* (*Die Legende vom Ozeanpianisten*, Italien 1998, Giuseppe Tornatore): Der namenlose Titelheld (gespielt von Tim Roth) wird „Novocento“ („Neunzehnhundert“) genannt; er wurde auf dem Schiff gefunden, wurde zum berühmten Jazz-Pianisten. Als das Schiff in einen schweren Sturm gerät, betritt er – vom Schwanken des Schiffes ungerührt – den Ballsaal, setzt sich an den Flügel. Er bittet seinen Freund Max (Pruitt Taylor Vince), der seekrank und kaum in der Lage, sich auf den Beinen zu halten, ihn begleitet hatte, die Bremsen des Flügels zu lösen und neben ihm Platz zu nehmen. Entfesselt, beginnt der Flügel eine an Tanz gemahnende Bewegung quer durch den Raum, den Neigungen des Schiffsbodens folgend. Novocento spielt den von Ennio Morricone komponierten „Magic Waltz“, entspannt, fast glücklich wirkend. *Top shots* zeigen die Weite der Bewegungen des Flügels, Zwischenbilder auf das in den Wellen stampfende Schiff die drohende Gefahr des Untergangs, mehrfach den mit der Situation überforderten Max, der schließlich lachend begreift, dass die beiden „mit dem Ozean tanzen“. Schließlich durchbricht das Instrument eine Glaswand des Saals, gerät auf einen Gang mit den Kabinen der Passagiere – die Schuhe, die auf dem Flur herumstehen, werden wie von einer magischen Hand aus dem Weg gezogen –, zerschlägt die Eingangstür der Kapitänskabine: „Good evening, Captain!“ Selbst in tödlicher Gefahr scheint die Musik einen finalen Trost zu bieten, ein Glücksmoment, das auf einer Zustimmung zur Welt gründet. *La leggenda* ist eine Parabel und eine Allegorie über Kunst und ihre Fähigkeit, Identität zu erzeugen [7]. Und es scheint kein Zufall zu sein, dass ausgerechnet ein magischer Walzer einen der Kulminationspunkte dieser *implicatio* des Films unterstreicht.

Anmerkungen

[1] La Garde, Auguste Graf de: *Gemälde des Wiener Congresses 1814-1815. Erinnerungen, Feste, Sittenschilderungen, Anekdoten. 1.* Leipzig: Fleischer 1844. Zit. n. d. Ausg.: Mit e. Vorw. u. zahlr. Anm. neu hrsg. von Gustav Gugitz. München: G. Müller 1912, S. 71.

[2] Zit.n. *Goethe's poetische und prosaische Werke. 2.* Stuttgart: Cotta 1837, S. 7.

[3] Vgl. zur Beschreibung Scherer, Hans: Physiologischer Schwindel. In seinem: *Das Gleichgewicht. 2.*, überarb. u. aktual. Ausg. Berlin [...]: Springer 1997, S. 539-558.

[4] In der Lehre der Derwische ist gar die bewusste Herstellung von Schwindel als Annäherung an die Welt und gleichzeitige Loslösung aus der Umwelt gefasst, dabei als Übergang in religiöse Ekstase, rituelle Besessenheit, in Trance und Verzückung und damit in einen besonderen Zustand des Außeralltäglichen oder gar Außerweltlichen angesehen. Vgl. dazu Kissling, Hans Joachim: Die Wunder der Derwische. In: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 107,2, 1957, S. 348-361; Kissling, Hans Joachim: Die islamischen Derwischorden. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 12,1, 1960, S. 1-16. Es sei explizit vermerkt, dass die Drehbewegung der Derwische nicht als Tanz konzipiert ist, sondern als Mittel einer mystischen Vereinigung mit Gott.

[5] Anna Eusterschulte: Schwindel. Essayistische Annäherungen an existentielle Haltlosigkeiten. In: *Leib, Ort, Gefühl: Perspektiven der räumlichen Erfahrung*. Hrsg. v. Michael Großheim [...]. Freiburg: Alber 2016, S. 239-261, hier S. 255.

[6] Ein wenig bekanntes Beispiel entstammt der deutschen Musikkomödie *Drillinge an Bord* (BRD 1959, Hans Müller, 1:14ff): Schwankende Kamera, auf den Fluren ziellos rutschende Koffer und Kisten; Heinz Erhardt spielt am Flügel „Linkes Auge blau“; alle Passagiere und die Musiker verlassen seekrank den Saal; am Ende stürzt der Flügel in die tosende See. Das Lied ist allerdings kein Walzer, sondern eine Rumba – wohl dem Betrunkensein geschuldet, das Erhardt besingt.

[7] Die Analysen des Films zielen vor allem auf die Rolle der Musik in der Konstruktion der Künstlerpersönlichkeit, nehmen darum vor allem auch die Szene des „tanzenden Flügels“ als Allegorie; vgl. dazu etwa Costantini, Maria Vittoria / Golinelli, Paola: Aestheticism and Creativity in 1900: *The Legend of the Pianist on the Ocean*. In: *Psychoanalytic Inquiry: A Topical Journal for Mental Health Professionals* 27,4, 2007, S. 467-473; Bini, Daniela: La voce del mare. Da Oceano mare di Baricco a *La leggenda del pianista sull'oceano* di Tornatore. In: *Italica* 79,1, 2002, S. 44-61.

4. Walzer-Bälle: Eine Blick- und Raum-Ordnung der *Waltzing Community*

Ein Raum so hoch wie eine Kathedrale. Gesäumt von offenen Fluchten ins Außen auf Bodenhöhe. Darüber geschlossene mehrere Etagen mit Logen, zum Innenraum geöffnet. Erkennbar die Orientierung auf ein Portal, durch das der Raum betreten wird. Fluten von künstlichem Licht. Samtvorhänge. Ein Raum, in dem ein Ball stattfinden kann. Sicherlich ein Extremfall: ein Theatertbau. Ein Extrem, das aber Sinn macht.

Seit mehr als 200 Jahren eröffnet ein Walzer den Ball. Den ersten Walzer tanzen die Ranghöchsten, wenn's eine offizielle Veranstaltung ist: der Kaiser. Erst danach drängen die anderen auf die Tanzfläche, bis sie gefüllt ist.

Doch der Tanz ist nur ein notwendiges Ingredienz, kann über die eigentliche Leistung des Raumes nicht hinwegtäuschen: Er organisiert die Blicke der Beteiligten. Die Ordnung des Raumes ist ein Arrangement der Blicke. Wer drinnen ist, sieht die Ankommenden – es ist eine Auftrittstreppe, auf der sich die Neuen denen zeigen, die schon da sind (und zugleich Gelegenheit, sich in die Aufteilung der Sphären einzufinden, Orientierung zu erlangen) [1]. Man kann seinen Platz finden. Raum- und Blickordnungen sind aber nicht nur Grundelemente der *Bühnen-Anordnung* von Akteuren und Zuschauern, sondern auch Installationen der *Kontrolle*. In das Szenario eines Balles einzutreten bedeutet auch, den Platz zu finden, der einem gebührt.

Die eigentliche Tanzfläche bildet nur das Zentrum des Raumes zu ebener Erde. Sie ist eingehüllt in einen zweiten Raumsektor, auf dem sich die aufhalten, die dem Tanz und den Tanzenden zuschauen. Der Raum der Zuschauer ist zu den oberen Rängen geöffnet. Oben sind die privilegierten Plätze, die bessere Sicht auf das Geschehen auf der Tanzfläche garantieren und die deshalb der höheren Ständen und Klassen, den Wichtigeren und Reichereren vorbehalten sind.

Die einen tanzen, die anderen gucken zu. Doch diejenigen, die tanzen, wissen, dass ihnen zugeschaut wird. So sehr sie sich dem Tanz hingeben, so tief sie in die Drehung des Walzerstanzes sich einzulassen scheinen: Es ist eine Darstellung von Hingabe, wissend, dass der Tanzbühne gegenüber ein Raum der Zuschauer ist, und wissend, dass die Blicke der Umstehenden den Tan-

zenden gewidmet sind.

Doch der Sektor der Zuschauenden ist als Rund um die Tanzfläche angelegt. Die Zuschauenden sehen auch die Zuseher von gegenüber. Und diejenigen in den Logen und auf den darüber liegenden Rängen. Darum stellen sich auch Zuschauer Zuschauern dar. Je exponierter sie platziert sind, desto ausgestellt sind sie und desto wichtiger wird es für sie, ihr Spiel für die zuschauenden Zuschauer zu arrangieren. Die zur Schau gestellte Lust an der Musik oder an der Interaktion mit anderen in der gleichen Loge sind Darstellungen von Lust und Vergnügen; ob sie „echt“ sind, ist nicht entscheiden. Auf jeden Fall sind sie reflexiv, den Spielern bewusst.

Nicht nur der Tanz ist Objekt der Blicke. Es ist vor allem die Kostümierung, die einen spektakulären Kern der Inszenierung bildet. Bälle dieser Art sind Orgien der Ausstattung. Darum auch laden Bälle zur Farbverfilmung ein – weil man sie als ein Fest der Farben, ihrer unabsehbaren Vielfalt und Intensität ausmalen kann. Schwarzweißfilme können die materiale Spektakularität nur andeuten.

Uniformität ist Sünde und Tugend zugleich. Die Männer ähneln einander wie Zwillingsgeschwister, einheitlich in Frack und Schwarz, mit Hemdbrust und Fliege. Die Frauen dagegen sehen alle anders aus. Die Vorstellung, dass zwei das gleiche Kleid tragen, wäre eine tiefe Enttäuschung und ein Grund, den Ball zu verlassen. Man denkt unwillkürlich an die gegenläufigen Schmuckfarben bei den Vögeln erinnert – die Männchen schmücken sich mit Farbigem, um die Aufmerksamkeit der Weibchen zu erregen, die Weibchen dagegen verbleiben im unauffälligen Uni der Federkleider.

Eleganz der Bewegung im Tanz, die Perfektion des Hingabegestus an die Drehbewegung, das klare Signalement, sich dem führenden Mann anzuvertrauen: ja, es sind Signale des Körperlichen, die dargestellt (und gelesen) werden. Die Frauen tragen lange Kleider, also sollten die Details des Körpers und die Bewegungen der Beine vor den Blicken verborgen werden. Die Kleidungskonventionen (Männer/Frack, Frauen/Ballkleid) signalisieren eine klare Rollenverteilung. Ein Ball ist ein Fest mit Männern und Frauen; und jeder markiert genau, welcher Gruppe er zugehört. Die Beteiligten stellen Stereotypen dar, werden in Masken gesteckt, verlieren als einzelne Gesicht. So hoch der Aufwand ist, den die einzelnen Beteiligten für ihre Ausstattung betreiben, so sehr ist das Ergebnis eben nicht eine Individualisierung der Erscheinung, sondern eine Stereotypisierung derselben. Hier tanzen Puppen.

Dass man sich mit der Beteiligung an Maskerade und sichtbarem Aufwand für die Ausstattung auch als Mitglied der feiernden Gemeinschaft kenntlich macht, ist ein weiteres Subthema des symbolischen Austauschen zwischen allen Beteiligten. *Waltzing communities* – nicht jeder kann überall auftreten, nicht jeder ist willkommen. Die Gemeinschaft der Zuckerbäcker ist eine andere als die eines Opernballs. Ein Arrangement der Blicke sind die Bälle der einen wie der anderen. Es sind die Details, die jemandes Fremdheit im sozialen Ambiente eines Balls markieren, selbst wenn er die Maskeraden mitmacht.

Wie andere Tanzveranstaltungen auch dienen Bälle der Selbstdarstellung der Gemeinschaft. Sind es im Heimatfilm (oder auch im Western) ganze Dörfer, die sich im gemeinsamen Fest vereinigen und sich der Zugehörigkeiten versichern, sind Bälle der genannten Art Institution gewordene Veranstaltungen einer differenzierten Gesellschaft. Der Gemeinschaft der Großbürger, des Adels oder der Reichen stehen andere Gemeinschaften entgegen, die sich gerade im Fest nicht mischen. Bälle dienen der Verfestigung der Unterschiede, nicht ihrer Aufhebung.

Die filmische Inszenierung von Ballszenen adaptiert die sektorale Gliederung von Bühnen-

und Zuschauerraum ebenso wie die Vertikalität des letzteren. Die durchwegs hohe Kameraposition suggeriert zumindest einen Zuschau-Ort, der demjenigen der Dargestellten ähnelt (nur der *top shot*, der allerdings nur selten verwendet wird, löst sich aus dieser formalen Motivation). Aus diesem Blick lässt sich besser sehen, wie sich die Tanzenden selbst wieder zu Formationen ordnen, über die Gemeinsamkeit der je individuellen Drehbewegung und der Kollektiv-Bewegung in eine Richtung hinaus. Und man besser erkennen, wie gesittet es auf der Tanzfläche zugeht, wie wenige Kollisionen es gibt und wie genau der Abstand zwischen den Paaren eingehalten wird. Man sieht auch, dass die Zuschauenden einheitlich auf die Tanzenden ausgerichtet sind.

Szenisch ermöglicht das Doppel von Bühnen- und Zuschauerraum den Sprung vom Tanz zum Gespräch und zum Klatsch der Umstehenden. Ballsequenzen sind oft als Alternationen aufgebaut, die nicht nur das einzelne (dramatisch wichtige) Paar aus der Masse der anderen Tanzenden herausheben, sondern ganz in den anderen Sektor wechseln. Und dort die Stimme und den Kommentar der anderen, den Fortgang der Intrige und anderes erzählen können.

Dramatisch wird das Ball-Szenario manchmal mit Subjektivem der Figuren angereichert, so dass auch der folgende Tanz mit einer subjektiven Erlebnisqualität aufgeladen wird, die dem Ballgeschehen selbst gar nicht notwendig innewohnt. Doch selbst in diesen Fällen bleiben die Tanzenden dem formalen Szenario des Balls unterworfen, bleiben Gefangene in einem Ordnungsgefüge, dem sie nicht entkommen können.

Anmerkung

[1] Sigrid Nieberle (Auf glattem Parkett. Ballszenen in der Literaturverfilmung. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* (IASL) 38,2,

2013, S. 427-442, hier S. 434) nimmt die Eintrittsstreppe als „Element sozialer Allegorik“, eine Tiefenbedeutung, die den Eintritt in die Blickordnung des Balls begleitet und überlagert.

5. Walzer und nationale Identität

Die neuerdings so populäre Rede von „Heimat“ suggeriert einen Zusammenhang von Regionalität, Gemeinwesen, Kultur (und vielleicht auch Ökonomie), der als Identitätsrahmen für diejenigen darstelle, die hier leben und an dieser Kultur teilnehmen und teilhaben. Man könnte natürlich die Rede von „Heimat“ ganz anders anlegen, sie individualisieren und nach subjektiven Konditionen von „In-der-Heimat-Sein“ fragen, die dann möglicherweise auf ganz andere Bestimmungselemente zielen würde (auf soziale Nähe, Selbstbestimmung, Vielfalt kultureller Realität u.ä.) – doch ist „Heimat“ in der aktuellen Diskussion Teil des politischen Diskurses und in aller Regel gerade nicht auf Vielfalt, sondern Einheit ausgerichtet. Und sie wird in Konjunktion zum Konzept der „Nation“ gesetzt, als Vorstellung einer Gemeinschaft, die durch das politische System, die Rechts- und Werteordnung, eine ökonomische Ordnung, eine Sprache und dergleichen die Bewohner als Teilnehmer eines sozialen Zusammenhangs verklammert.

Hier kommt auch die Musik ins Spiel, als akustische und symbolische Tatsache gleichzeitig. Manchmal ist in der neueren musikfunktionalistischen Forschung von *sound nations* die Rede [1]. Die These dabei ist, dass Musik in der Herausbildung des Nationen-Konzepts im 19. Jahrhundert eine herausragende Rolle gespielt habe. Ihr zufolge spielen Nationalhymnen, Kirchenlieder (also: institutionelle Lieder), Militaria-Klänge, aber auch Gewerkschafts- und Parteilieder

sowie allgemeine Lieder (Kinderlieder, Festlieder, Karnevalslieder) in der Herausbildung nationsspezifischer *soundscape*s eine zentrale Rolle. Musiken werden im Funktionskreis des Nationalen mit Zusatzbedeutungen aufgerüstet; erklingen sie, sind es nicht nur die Klänge, die die Zuhörer erfassen, sondern es werden zugleich assoziative Prozesse in Gang gesetzt, die die Präsenz des Kollektiven und des abstrakt-ideologischen Nationalen aufrufen.

Allerdings muss die These sich mehreren Nachfragen stellen: Etwa, ob diese assoziativ gewonnenen Bedeutungen der Musik selbst innewohnen oder ob erst die situativen Umstände „das Nationale“ hervorbringen; es muss nämlich mehreres zusammentreten: ein Defiliermarsch des Militärs *an einem bedeutungsvollen Ort*, zugleich *vor einem zuschauenden Publikum* – es ist z.B. das österreichische Militär, das über den Heldenplatz in Wien marschiert (oder es ist eine deutsche Militärkapelle, die klingend durch Nürnberg zieht, vielleicht gar mit dem gleichen Marsch) [2]. Und es gilt zu fragen, wie man die assoziative Bindung <Musik, Nation> beschreiben soll, die auf Lernprozesse und auf eine Wissensbasis angewiesen ist und keinesfalls notwendig aktiviert wird, aus der Bindung herausgebrochen werden und mit anderen Bedeutungen aufgeladen sein kann, im Verlauf der Geschichte Verbindlichkeit verliert.

Eine andere Frage betrifft den Geltungsbereich der These, also danach, welche Musiken und welche Inszenierungen jenen gemeinschaftsbildenden Effekt freisetzen, der das kognitive und emotionale Wissen um die Existenz einer *sound nation* evozieren kann. Gehören die Unterhaltungs- und Gebrauchsmusiken auch dazu? Oder zeigt sich hier von vornherein eine viel größere Vielfalt, die sowohl die Regionalität wie die soziale Distribution von musikalischen Klangwelten und Praktiken des Umgehens mit Musik betreffen? Und welche Rolle spielen die situativen Rahmen, in denen z.B. das Demonstrative ganz anders gefasst ist? Dass auch der Ball z.B. soziale Funktionen hat und gemeinschaftsbildende Effekte freisetzt, ist unstrittig. Doch gehört er darum zu den Ausdrucksformen nationaler und nicht etwa teil- oder subkultureller *musicscape*s?

Gerade der Walzer ist zur Erprobung der These von der Existenz einer *sound nation* von größter Bedeutung. Natürlich zeigt die Filmgeschichte, dass die Rezeption und der Tanz des Wiener Walzers zu den festen Ritualen der Unterhaltungskultur der Wiener Bevölkerung gehört. Aber sie zeigt auch, dass er nicht allein steht, sondern komplementiert ist von Heurigenmusik und vielen anderen musikalischen Ausdrucksformen. Und ob der Walzer als spezifisch nationale Ausdrucksform wahrgenommen wurde? Sicherlich gehört zu den Thesen, die insbesondere die Filme über Johann Strauß Jr. (aber auch über andere Komponisten und Musiker) illustrieren, dass die Popularität des Walzers im 19. Jahrhundert Ausmaße und Formen hatte, die eigentlich moderner Popmusik zugeordnet sind, als sei der Walzer des 19. Jahrhunderts eine Form populärer Musik gewesen, eine frühe Internationale der Populärmusik.

Aber die Filme des Korpus zeigen auch, dass der Ball-Walzer funktional besetzt wurde, dass er letztendlich der Schicht der Mächtigen, Besitzenden und Adligen vorbehalten war, eine Opulenz und Perfektion anstrebend, die allen anderen Ständen bzw. Klassen unerreichbar war.

Die Filmgeschichte zeigt zugleich, dass der Wiener Walzer gar kein Wien-Spezifikum ist, sondern dass er die Festmusik der Oberschichten auch anderer Nationen ist – also auch unter französischer oder gar amerikanischer Provenienz gespielt wird. Bricht also gerade der Wiener Walzer aus der symbolischen oder kulturellen Indikation nationaler Zugehörigkeit aus, ist er – ganz im Gegenteil – eine Kulturtechnik, die einer übernationalen Schicht von Mächtigen zugehört? Dann ginge es hier um eine eigene, gesondert zu bedenkende imaginäre, emotionale und kulturelle Gemeinschaft, deren Identität außer- oder oberhalb des nationalen Zusammenhalts angesiedelt sein müsste [3].

Die Überlegung ist von der Beobachtung unabhängig, dass musikalische Formate mit Nationalstereotypen koordiniert sind – dass also z.B. die Vorstellungskomplexe „Österreich“ oder „Wien“ den „Walzer“ umfassen [4]. Allerdings reproduziert die Inszenierung des Wiener Opernballs nach wie vor die Vorstellung einer Veranstaltung der Reichen und der Mächtigen (wenngleich inzwischen auf einem Niveau, das der Yellow-Press-Berichtserstattung über diverse Königshäuser und Adligenfamilien nahekommt). Er gehört weiterhin zur innergesellschaftlichen Darstellung von Macht und Ansehen (selbst dann, wenn sie nur von den Teilnehmenden wahrgenommen wird). Der Klassencharakter derartiger Veranstaltungen bleibt spürbar, weshalb er auch bis heute Ausgangspunkt von Kritik, Abwehr oder Persiflage sein kann.

War schon die Vorstellung einer *sound nation* im 19. Jahrhundert brüchig, haben sich die *music scapes* seitdem vervielfältigt und konnten selbst durch die massive Kontrolle und Steuerung durch autoritäre Regime nicht vereinheitlicht werden. Die *Internationalisierung* der Stile der populären Musiken und Tänze hatte sich schon in der Hochphase des Wiener Walzers angekündigt. Eine Einheit nationaler Stile ist nicht in Sicht, ganz im Gegenteil bilden sich innerhalb der politischen Einheit der Nation Subkulturen heraus, die bis zur Exklusivität unterschiedlich sind. Selbst der Walzer als eine Klammer, die bei aller Heterogenität von regionaler und Klassen-Zugehörigkeit vor allem als Tanzform allgemein bekannt war, hat seine Bindungsfähigkeit verloren.

Der Walzer ist nicht tot, weshalb es nötig ist, die Unterscheidung zwischen dem Walzer als *Genre* und als *Korpus von Exempla* resp. als *Muster* zu treffen. So, wie man in der Biologie den „Genotyp“ vom „Phänotyp“ trennt, steht die Walzerform den Exemplifikationen gegenüber. Die Exempla – sprich: die vorliegenden Walzer und seine Spielformen – erschöpfen die phänomenologische Vielfalt nicht. Vielmehr hat man es mit einem *dynamischen musikalischen Genre* zu tun (basierend vor allem auf der 3/4-Taktigkeit, die das vorliegende Korpus mit zahllosen Titeln der Popmusik verbindet, in der der Walzer weiterhin verwendet wird). In den traditionellen Walzern etwa Wiener Herkunft lassen sich *musikalische Muster* ausmachen, die aber die Vielfalt des Genres beileibe nicht ausschöpfen, sondern es in einen besonderen Phänotyp ausentwickeln. Sie können hinsichtlich Tempo, Instrumentierung usw. variiert werden, weil die Genrehaftigkeit der Form dies gestattet (und vielleicht sogar fordert). Ob die neuen Exempla ähnliche ästhetische Funktionen erfüllen und ob sie formal mit neuen Walzerchoreographien verbunden werden – das lässt sich im Vorhinein nicht voraussagen.

Der Walzer als musikalische Form ist also wandelbar. Einige Bedeutungen, die ihm kulturgeschichtlich zugewachsen sind, haben sich über viele Dekaden erhalten, sind bis heute erkennbar. Dass aber auch sie nicht die gleichen geblieben sind, sondern sich moduliert haben: Dafür möge nochmals die Tradition des Wiener Opernballs stehen, der von der Selbstzelebrierung sozialer und symbolischer Macht zu einem allgemeinen (und dazu noch medialisierten) Unterhaltungseignis geworden ist, in dem die Teilnehmer nur mehr Statisten sind, die eine wohlfeile Rolle spielen. Tatsächliche Machtverhältnisse kann der Ball nicht mehr symbolisieren.

Die eingangs gestellte Frage, ob „Walzer“ zur „Heimat“ gehört, als Teil einer kollektiven und subjektiven Identität gleichermaßen, kann nur gemischt beantwortet werden: Ja, weil die Kenntnis von Walzertakt und -klang, dazu auch einiger Standardtitel zum kollektiven Wissen gehört und weil sie in manch modulierter Form (als Event, als Mittel des Marketing, als probater Aufruf von Vergangenheit usw.) präsent ist, weil der Walzer zudem wiedererkannt wird; nein, weil er in ein ganz anderes Umfeld populärer *musicscapes* hineingehört und sicherlich weder als musikalisches Stereotyp noch als Tanz heute die Kraft hat, einen allgemeinen Identitätseffekt zu

fundieren [5]. Die Frage, ob überhaupt in einem umfassenden Sinne von einer *sound nation* als einer Ausprägung kollektiver Identität die Rede sein kann, soll gar nicht erst gestellt werden – allzu schnell könnte sich die Suche danach als Jagd auf eine Schimäre erweisen.

Nachtrag: Verlorene und desintegrierte Identität

Dennoch sei den Überlegungen eine letzte Beobachtung nachgestellt: der Walzer als musikalische Form des Nachdenkens über kulturelle Identität, oft im Modus der Erinnerung oder der Klage um den Verlust elementarer sozialer Bindung – das ist mehrfach erprobt worden. Diese Walzer thematisieren den Befund des Fremd-Seins, artikulieren den Verlust, nicht den Besitz oder gar Gewinn. Der „Donauwalzer“, dem Stefan Zweig in einer brasilianischen Kleinstadt in *Vor der Morgenröte* (Österreich/BRD/Frankreich 2016, Maria Schrader) lauscht, ist musikalischer Aufruf einer Kultur, die im europäischen Faschismus der Zeit untergeht. Es ist sicher nicht das Konzept nationaler, sondern vielmehr kultureller Identität, um das es hier geht (ein Grund, über das Identitätskonzept überhaupt nachzudenken). Noch weiter geht *Schultze Gets the Blues* (BRD 2003, Michael Schorr), in dem der enttäuscht aus Deutschland in den Süden der USA gereiste Titelheld (Horst Krause) nicht nur auf Gemeinden trifft, die das kulturell Mitgebrachte in der Fremde pflegen, sondern der auch entdeckt, wie viele Verwandtschaften die so wenig vertraute Cajun-Musik mit seiner eigenen Musik als Akkordeonspieler hat. Er nimmt das Eigene im Fremden auf, nicht als identitär Gemeinsames, sondern als von Nationalität unabhängige Gemeinsamkeit musikalischer Empfindsamkeit und Körperlust. Die endgültige Kontaktaufnahme mit der Musik der Cajuns ist wiederum ein Walzer: In einem Tanzlokal tanzt ein in die Jahre gekommenes Publikum zum stampfenden Walzer „Le Chemin de Gravois“ [6]; man sieht das kleine Cajun-Akkordeon (eine diatonische Knopfharmonika) und hört dazu die Steel Guitar heulen. Auch der dicke Schultze fängt an zu tanzen, das Erlebnis des Fremd-Seins ist gebrochen.

Anmerkungen

[1] So heißt es in John Connells und Chris Gibsons Buch über *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place* (London/New York: Routledge 2003): „Popular music is an integral component of processes through which cultural identities are formed, both at personal and collective levels“ (117). Explizit von *sound nation* ist die Rede in der Einführung von Alter, Nora M. / Koepnick, Lutz (eds.): *Sound Matters. Essays on the Acoustics of Modern German Culture* (New York [...]: Bergahn Books 2004, S. 20f). Zur Rolle des „Nationalen“ als Leitfigur traditionalistisch orientierter europäischer Musikhistoriographie vgl. Sedak, Eva: Nationale Musik oder die Konstruktion des Nationalen als Musik am Ende des 20. Jahrhunderts. In: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa*. [Konfe-

renzbericht Leipzig 2002.] Hrsg. von Helmut Loos u. Stefan Keym. Leipzig: Schröder 2004, S. 7-30. Vorliegende Untersuchungen sind meist auf die Darstellung nationaler oder ethnischer Identität ausgerichtet, nicht auf die lebendige Musikkultur tatsächlicher Gesellschaften; vgl. dazu beispielhaft Burnand, David / Sarnaker, Benedict: The Articulation of National Identity Through Film Music. In: *National Identities* 1,1, 1999, S. 7-13, am Beispiel der Repräsentation indianischer und hispanischer Minoritäten in den USA.

[2] Weil der „signifikante Ort“ ebenso fehlt wie der demonstrative Gestus des Vorbeimarsches, ist die Kapelle, die – in voller Festmontur – in dem deutschen Schlagerfilm *Liebe, Tanz und 1000 Schlager* (BRD 1955, Paul Martin) ohne jeden Zuschauer über den nächtlichen Acker marschiert, so irritierend: weil die Szene jede Inszeniertheit des Marsches der Militärkapelle als Demonstration

von Macht (oder auch nur von Präsenz des Militärischen) in Frage stellt. Kritik des Militarismus als Aufkündigung Charakteristiken des öffentlichen Showcharakters militärisch-musikalischer Performances setzt die Kapellen der Lächerlichkeit aus – eine rhetorische Technik, die sich im deutschen Film der 1950er mehrfach findet.

[3] Ein Beispiel für die weltweite musikalische Präsenz des Wiener Walzers ist der Ball, der vor dem Aufbruch der Truppen ins Schlachtfeld von den englischen Offizieren in *Gallipoli* (Australien 1981, Peter Weir), der Abschlussball der amerikanischen Kadetten der Militärakademie in *Heaven's Gate* (USA 1980, Michael Cimino), ein Ball französischer Offiziere in *Paths of Glory* (*Wege zum Ruhm*, USA 1957, Stanley Kubrick). Die Liste möge nur einen Aufblick auf die Internationalität des Wiener Walzers ermöglichen – die Liste ließe sich vor allem um Ballszenen verlängern, die nicht in der Militärsphäre spielen.

[4] Wie prominent die Assoziation des Walzers mit Österreich ist, mag man an der Tatsache ablesen, dass das musikalische Audiologo der seit 1955 ausgestrahlten österreichischen Nachrichtensendung *Zeit im Bild* (*ZIB*) bis heute die ersten beiden Takte des Strauß'schen *Donauwalzers* sind. Den Hinweis verdanke ich Bernd Hoffmann.

Zum allgemeineren Problem vgl. Fiddler, Allyson: Performing Austria: Protesting the Musical Nation. In: *IASPM Journal* 4,1, 2014, S. 5-20, die die musikalischen Proteste gegen die FPÖ-Wahl von 1999 gerade als Gegenbewegung gegen die dominanten Österreich-Stereotypen Mozart und Haydn, Wiener Knabenchor, Walzer und Jodeln interpretiert (in Form von „heavy metal, rock and punk, to mock-choral and microtonal“), also als einen musikalischen Diskurs über Musik-Klischees. Spuren der Assoziation <Walzer/Oberklasse> unterliegen noch der Verwendung des Walzers am Ende von *Quién sabe* (*Töte Amigo*, Italien 1967, Damiano Damiani), wenn zum Finale im Bordell ein (diegetischer) Walzer erklingt – hier als klarer Hinweis auf das Eintreten des Helden in die Welt der Machthabenden und Reichen, gegen die er als Kämpfer der mexikanischen Revolution vorgeblich bis dahin gekämpft hatte.

[5] Vgl. dazu Yaraman, Sevin H.: *Revolving Embrace. The Waltz as Sex, Steps, and Sound*. Hills-

dale, N.Y.: Pendragon Press 2002, hier S. 16. Yaraman nimmt den Walzer als „dynamic musical genre“, zusammengehalten durch formale Eigenschaften; für eine historisierende Sicht auf das Genre ist allerdings die zweite Komponente von Yaramans Argument wichtig: Das formale Konstrukt „Walzer“ „can change meaning on its *aesthetic function*“, sowohl was den zeitlich-kulturellen Kontext der Komposition wie auch den der musikalischen Tradition („classical, popular, folk, or jazz“) angeht, der sie sich zuordnet. Darum auch sind Anverwandlungen der Form wie sie im Austro-Pop und anderen Fusion-Formen vorgenommen werden, zugleich essentielle Eingriffe in die Bedeutungshorizonte, die ihr historisch einmal zugeordnet waren. Als extremes Beispiel sei auf Simon Mayers Soloperformance *SunBengSitting* (2014) oder auf seine Gruppenperformance *Sons of Sissy* (2018) verwiesen, in denen es um experimentelle Neuinterpretation und Dekonstruktion volksmusikalischer Standardformen der österreichischen Populärmusik wie des Walzers geht.

[6] „Le chemin de gravois“ ist eine Komposition des texanischen Sängers Ivy Dugas. Es spielt der Akkordeonist Jackie Caillier mit seinen Cajun Cousins.

[7] Zur Analyse des Films vgl. neben Rick Altmans hellsichtiger Analyse (in: *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press / London: The British Film Institute 1987, S. 323-327) auch Klein, Michael: *Nashville and the American dream*. In: *Jump Cut*, 9, 1975, S. 6-7. Nach Altmans eigenem Bekunden lässt sich *Nashville* als Metapher Amerikas lesen; vgl. Yates, John: *Man's Burden: Nashville, A Face in the Crowd*, and Popular Culture. In: *Journal of Popular Film* 5,1, 1976, S. 19-28, sowie Rollin, Roger B.: *Robert Altman's Nashville*. Popular Film and the American Character. In: *South Atlantic Bulletin* 42,4, Nov. 1977, S. 41-50 (hier: S. 43). Zur allgemeinen Bedeutung der Musik für die US-Kultur vgl. Ching, Barbara: *Sounding the American Heart*. Cultural Politics, Country Music, and Contemporary American Film. In: *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*. Ed. by Pamela Robertson Wojcik & Arthur Knight. Durham, N.C. [...]: Duke University Press 2001, S. 202-225.

6. *Danser Musette und Savoir vivre: Der Musette-Walzer und Frankreich*

Manche Varianten des Walzers haben die Kraft, andere nicht – die Kraft, eine Vorstellung eines Ortes hervorzurufen, eines Lebensgefühls, sogar der Gemeinschaft derer, die ihn tanzen. Der *Wiener Walzer* – in der Tradition der Strauß-Familie –: die Gemeinschaft eines feudal-großbürgerlichen Publikums; und der *valse musette*, der auf „Paris“ ebenso verweist wie auf die proletarischen Tänzer (in die sich andere durchaus einmischen können). Ein schärferer Kontrast der Sozialwelten, die mit Wiener und Musette-Walzer assoziativ verbunden sind, lässt sich kaum ausmalen. Es ist der Kontext von Reichtum, feudaler Festkultur, ausgestelltem Prunk der Kleidung und Formalismus der Veranstaltung, der dem Wiener Walzer beigegeben ist (auch wenn dieses in der Realität des Tanzens gar nicht stimmt); und es ist der Kontext der Arbeiterkneipen und -feste, der zum kulturellen Wissen über den Musette-Walzer (der charakteristischerweise auch *musette bal* genannt wird) gehört. Es ist kein Zufall, dass die 1936 spielende Episode des Films *Le Bal (Le Bal - Der Tanzpalast, Frankreich/Italien/Algerien 1983, Ettore Scola)* in einem Tanzpalast spielt, in dem die Kapelle Musette spielt: Die Volksfront hat die Wahlen gewonnen und ihre Anhänger feiern. Ein Bourgeois mit seiner festlich gekleideten Frau kommen hinzu; die Frau tanzt, der Mann versucht, Kokain zu nehmen und sich umzubringen; der Partner seiner Frau hält ihn davon ab; das Paar verlässt den Saal wieder. Klassen treffen aufeinander, die Unvereinbarkeit des einen mit dem anderen wird greifbar.

Der heute als Musette-Walzer bezeichnete Tanz entstand in den Pariser Tanzsälen der 1930er Jahre [*]. Der massive Gebrauch des Akkordeons, aber die in den Liedtexten auch gebräuchliche Lyrik artikuliert die politischen Umbrüche der Zeit, ging mit der Erstarkung der französischen Arbeiterbewegung einher. Von der bürgerlichen Bevölkerung weitestgehend ignoriert, wurde die Musette fast zu einer Stil-Hymne der *front populaire*. Lieder von Edith Piaf oder Jean Gabin, die als Platten, im Radio und auch im Film vorgetragen wurden, popularisierten die Musette weiter. Vor allem Jean Gabins musikalische Filmauftritte gruben sich tief in das französische kulturelle Gedächtnis ein. Sein „La môme caoutchouc“, das er zusammen mit der Sängerin Fréhel (d.i. Marguerite Boulc’h) in dem Film *Coeur de lilas* (Frankreich 1932, Anatole Litvak) sang, das „Viens Fifine“ aus dem Kriminal-Liebesdrama *Zouzou* (Frankreich 1934, Marc Allégret) mit Josephine Baker in der Titelrolle oder das „Quand on se promène au bord de l’eau“, das er in *La belle équipe (Zünftige Bande, Frankreich 1936, Julien Duvivier)* in einem Gartenlokal am See darbietet, das Gabin mit zwei Freunden nach einem Lotteriegewinn aufgemacht hatte, in das alle Gäste des Lokals einstimmen – all diese Lieder wurden populär, gingen in die zeitgenössische Populärkultur ein und wurden zu Schlagern, die weit über die Filme hinaus bekannt wurden. Und sie etablierten Gabin als einen Prototypen des proletarischen Frankreich; vor allem *La belle équipe* wird als *der* vielleicht prototypischste Volksfront-Film angesehen [1].

Zwei Charakteristiken kennzeichnen den Musette-Tanz im Frankreich der 1930er. Zum einen die Veranstaltungsorte. Es waren die Tanzsäle (*guinguettes*), in denen sich die Tanzenden fanden. Sie gehören dem Feld populärer Freizeitorte zu, zugleich Treff- und Vergnügungsorte [2]. Tanz und Trunk bestimmten das vor allem sonntägliche Geschehen. Zum zweiten fällt die schon angesprochene soziale Schichtung des Publikums ins Auge, weil es dominant „Orte der kleinen Leute waren“, Arbeiter und Bauern insbesondere [3]. Die Musette basierte zwar auch auf der Drehung der Tanzenden im Rhythmus der – gegenüber dem Wiener Walzer meist langsameren – Musik, enthielt viel mehr Bewegungselemente in der Vertikalen und kannte zudem einige andere Tanzfiguren, darin anderen Varianten des Walzers (wie dem *Boston* und dem *English Waltz*

ähnlich [4]) ähnlich. Das *danser musette* und das *danser salon* unterschied sogar sprachlich zwischen den Bewegungsformen [5]. Allerdings wurde die Musette manchmal auch rasend schnell gespielt und getanzt. Erinnerung sei an die lange Tanzszene aus *Maldone* (Frankreich 1928, Jean Grémillion), die langsam beginnt, bevor der Hauptfigur – ein Sohn reicher Eltern, der das Elternhaus flieht und als Kanalarbeiter arbeitet (gespielt von Charles Dullin) – das Akkordeon ergreift und einen neuen Tanz anstimmt; die Szene ist als komplexe Montagesequenz ausgearbeitet, kontrolliert durch den Blick Maldones auf die wehenden Röcke, die Beine der Frauen, untersetzt mit Reißschwens und *top shots* [6].

Auch wenn die filmische Präsenz der Musette sich von den Arbeiterbällen und vom Musette-Tanzen gelöst hat, ist sie ein dominant französisches Kulturprodukt geblieben [7]. Und sie ist als Stil- und Klangtypus in das kulturelle Gedächtnis eingezogen, als musikalischer Indikator der besonderen urbanen Lebenswelt ‚Paris‘. Julien Duviviers Film *Sous le ciel de Paris* (*Unter dem Himmel von Paris*, Frankreich 1951) beginnt mit einem Blick auf eine nächtliche Stadt, bevor – noch während der Titeltafeln – das Lied gleichen Titels beginnt (gesungen von Jean Bretonnière; die Musik stammt von Hubert Giraud). Bild und Indikativität der Musik verschmelzen. Auch ausländische Produktionen wie die BBC-Serienproduktion *Maigret* (*Kommissar Maigret*, Großbritannien 1959-63) nutzten diese Qualität der Musette – die Serie begann mit einer langsamen Musette-Titelsequenz (von Ron Grainer). Und selbst ein Kriegs-Spionagefilm wie *Der Fuchs von Paris* (BRD 1957, Paul May) greift auf die indikative Potenz der Musette zurück, die in der von Hans-Martin Majewski komponierten Filmmusik immer wieder auf deren Klänge und Rhythmen zurückgreift, obwohl die Geschichte, die im besetzten Paris spielt, mit der populären Kultur der 1930er nichts mehr zu tun hat.

Die Musette lebt bis heute und dient dazu, nicht nur einen Handlungsort anzuzeigen, sondern ein ganzes Lebensgefühl auszudrücken. Eine Leichtigkeit und Naivität, die Kindlichkeit und anarchistische Neugierde anzeigt, die die Realität in einer unnachahmlich „französischen Art“ erschließt. Dass die Geschichte, die *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (*Die fabelhafte Welt der Amélie*, Frankreich 2001, Jean-Pierre Jeunet) erzählt, von einer Musik (von Yann Tiersen) getragen ist, die auf die akkordeonistischen Klänge der Musette aufbaut, die sie wiederum mit Elementen von Folkmusik, Chansons und sogar Rock- und Popmusik untermischt, macht den vielleicht zentralen Reiz des Films aus, der zu einer seltenen Einheit von Narration und musikgetragener *mood* verschmilzt.

Die so enge Assoziation der Musette mit französischer Kultur ist nach dem Krieg so fest geworden, dass es der Präsenz von Paris oder anderer französischer Orte gar nicht mehr bedarf, um sie zu aktivieren. Wenn am Anfang von *Hiroshima, mon amour* (Frankreich 1959, Alain Resnais) ein Musette-Walzer aus einer Musikbox in einem japanischen Café erklingt, wirkt die Musik wie eine melancholische Erinnerung an eine versunkene Heimat, als Ton gewordener Rest eines Lebens in einem Anderswo.

Anmerkungen:

[*] Die Bezeichnung ist älter und auf die höfische Rokoko-Kultur von Ludwig IV. und Ludwig V.; gemeint war ein beliebter rustikaler Tanz im 3/4- oder 6/8-Takt; den Namen verdankt er der *Musette*, einer Sackpfeile mit kleinem Blasebalg.

[1] Das Drehbuch des Films erschien in: *L'Avant-Scène Cinéma*, 450, Mars 1996, S. 4-78. Zu den Volksfront-Bezügen des Films vgl. Beylie, Claude: *Le cinéma face au Front populaire*. In: *Cinéma*, 86 [=357], 4.-10.6.1986, S. 8-10, Guillaume-Gri-

maud, Geneviève: *Le cinéma du Front populaire*. Paris: Lherminier 1986, sowie in aller Kürze Martin, John W.: *The golden age of French cinema, 1929-1939*. London: Columbus Books 1987, S. 111-118 (Columbus Filmmakers.). Vgl. darüber hinaus zum „Prinzip der männlichen Begleitung“ der Frauen in die Tanzlokale Vincendeau, Ginette: Community, nostalgia and the spectacle of masculinity. In: *Screen* 26,6, 1985, S. 18-38.

La belle équipe war aufgrund des tragischen Endes kein Publikumserfolg, was sich erst änderte, als Duvivier es durch ein Happy-End ersetzte. Das genannte Chanson „hatte mehr Erfolg als der Film. Unbegreiflich“, gab Gabin zu verstehen (Brunelin, André: *Jean Gabin. Sein Leben - seine Filme - seine Frauen*. München/Berlin: Herbig 1989, S. 221). Zu Gabins proletarischem Image vgl. Gruber, Helmut: Jean Gabin: Doomed Worker-Hero of a Doomed France. In: *International Labor and Working-Class History* 59, 2001, S. 15-35.

[2] Vgl. Argyriadis, Kali / Le Menestrel, Sara: *Vivre la guinguette*. Paris: Presses Universitaires de France 2003 (Sociologie d'aujourd'hui.). Vgl. dazu auch Vincendeau, Ginette: From the bal populaire to the Casino. Class and Leisure in French Films of the 1930s. In: *Nottingham French Studies* 31,2, 2012, S. 52-70. Die *guinguette* resp. der *bal musette* gilt in Filmen wie *Sous les toits de Paris* (*Unter den Dächern von Paris*, Frankreich 1930, René Clair) als Zone außerhalb der sozialen Konflikte und Kämpfe wie auch der Rivalitäten zwischen den Hauptfiguren; vgl. dazu Flinn, Margaret: Spatial verisimilitude and René Clair's 1930s studio Paris. In: *Contemporary French Civilization* 37,2-3, 2012, S. 217-235, hier S. 228.

[3] Vgl. Argyriadis, Kali / Le Menestrel, Sara: *Musette et stéréotype sociaux. Les différentes appréc-*

ciations d'un genre populaire. In: *De l'ethnographie à l'histoire. Les mondes de Carmen Bernard / Paris, Madrid, Buenos Aires*. Sous la direction de Jean-Pierre Castelain & Solange Alberro. Paris [...]: L'Harmattan 2006, S. 31-54. Vgl. dazu sowie zur weiteren Verbreitung der Musette in den französischen Kolonien und in Südamerika, aber auch zu den Stilvariationen und -weiterentwicklungen nach dem Krieg Le Menestrel, Sara: *Le musette: De la musique „pré-world“? Au-delà du métissage, clivages et stéréotypes sociaux*. In: *L'expérience métisse*. [Akten des] Colloque international organisé par le Musée du Quai Branly en partenariat avec l'auditorium du Louvre. Sous la direction de Serge Gruzinski. [Paris: Das Museum 2004], S. 131-144.

[4] Erwähnt werden muss auch der *Java* (oder auch: *French Java, Java français*), der um 1910 in Frankreich entstand und der Musette nahestand, oft mit ihr amalgamiert wurde.

[5] Vgl. Le Menestrel 2004 [Anm. 3], S. 141-144.

[6] Den Hinweis auf die Szene verdanke ich Gerry Schumm.

[7] Die Musette trat außerdem in Verbindung mit zahlreichen anderen populären Musikstilen, angefangen vom *Gipsy Jazz* (u.a. in Titeln von Django Reinhardt) über den *Musette swing* (bekannt vor allem durch den Akkordeonisten Gus Viseur, der mit seinem Titel „Flambée Montalbanaise“ noch in der romantischen Komödie *French Kiss* [USA 1995, Lawrence Kasdan] der Geschichte einen Hauch von francité verlieh) und die „Neue Musette“ (*musette neuve, new musette*), die Richard Galliano nach Kontakten mit Astor Piazzolla als Jazz-Genre etablierte.

7. Ländler und das Versprechen auf das gute Ende

Sicherlich gilt der Ländler als enger Verwandter des Walzers, ja als einer seiner Vorläufer aus der Tradition der süddeutschen Volkstänze aus den Musikkulturen des Alpenraums. Doch er ist mit dem weltumspannenden Erfolg des Walzers mitnichten verschwunden, sondern ist in der Volksmusikultur der deutschsprachigen Schweiz (dort manchmal als „Hudigäägeler“ bezeichnet), mancher Regionen Österreichs und Bayerns bis heute lebendige Musikkultur, wenngleich es zwischen den verschiedenen regionalen Stilen erhebliche Unterschiede gibt. Vor allem in der Schweiz ist er ein musikalischer Klang geblieben, der Landschaft und Kulturregion sicher anzeigen kann. Gespielt wird er meist auf Hackbrett, Zither, Geige, Gitarre und (gestrichenem

oder gezupftem) Kontrabass oder Cello, manchmal um Blasinstrumente, Handorgel oder Ziehharmonika erweitert. Bei manchen formalen Unterschieden wird der Ländler immer viel langsamer als der Wiener Walzer gespielt und öffnet denjenigen, die ihn tanzen wollen, viel größere Freiheiten individualisierter, immer aber auf den Partner bezogener Bewegungen.

Dass Bettina Oberlis Alte-Frauen-Dorfkomödie *Die Herbstzeitlosen* (Schweiz/BRD 2006) zum zweit- oder dritterfolgreichsten Schweizer Film der Filmgeschichte wurde (die einen sagen so, die andere so) und dass nach der Fernsehausstrahlung zwei Drittel der Schweizer ihn kennen, hängt sicher mit dem Charme der Geschichte und der Schauspielerinnen zusammen, auch mit der Pikanterie des Geschehens, aber vor allem mit der Musik, die den Film markiert und auch tonlich in der Schweizer Provinz verortet. Komponiert und koordiniert durch Luk Zimmermann, spielte die *Stubemusig Rechsteiner* die Filmmusik ein [1]. Sie ist immer hintergründig, ganz traditionell als Filmmusik eingesetzt. Sie unterliegt den Fahrten der Dörflerinnen aus Trug im Emmental nach Bern, deskriptiven Sequenzen, die nicht auf Dialog und Drama ausgerichtet sind, manchmal nur als kurze Riffs, die die Ländlerherkunft kaum erahnen lassen [2].

Und obwohl sie so traditionell verwendet wird, fällt sie den meisten Zuschauern kaum auf, weil sie mit den Bergen und Hügeln, den Häusern und Trachten und dem schwyzerdeutschen Singsang der Sprache (die selbst in der deutschen Synchronfassung noch spürbar bleibt) zur Vorstellung einer einheitlichen Handlungs- und Semiosphäre „Schweiz“ (oder sicher genauer: „Schweizer Dörfer im Hinterland“) verschmilzt. Der Film macht schnell klar, dass die dörfliche Wirklichkeit von Traditionalismus, calvinistisch-zwinglianischer Sinnenfeindlichkeit und klaren Machtbeziehungen durchzogen ist. Die Kirche auf der einen Seite, die mächtige „Land und Leute Partei (LLP)“ werden als Domänen der Macht und als Kontrollinstrumente sichtbar – beide durch Männer im besten Mannesalter vertreten. Dagegen steht die Heldin, die 80-jährige Martha Jost (Stephanie Glaser), die nach dem Tod ihres Mannes einen kleinen Kolonialwarenladen weiterführt, ohne davon leben zu können. Ihr Sohn, der Pfarrer des Dorfes (Walter / Hanspeter Müller-Drossart), sucht ihren Laden für seinen Bibelkreis zu erlangen. Doch hat Martha anderes vor: Sie hatte einst in Paris als Schneiderin gelernt, hatte dort luxuriöse Damenunterwäsche genäht. In einem Stoff- und Wäschegeschäft in Bern sieht sie die zeitgenössischen Waren, ist entsetzt über deren Qualität. Und – angeregt durch ihre beste Freundin Lisi (Heidi Maria Glössner) [3] – beschließt sie, das vor vielen Jahren Gelernte erneut umzusetzen. Zwei andere Freundinnen schließen sich dem Projekt an.

Natürlich stößt schon der Plan der vier auf erbitterten Widerstand im Ort. Erst als sie die Idee umsetzen, die Lingerie-Waren mit Stickereien zu schmücken, die sie den Trachten der Gegend abgucken, und ihre Waren im Internet anbieten, zeigt sich, wie erfolgreich ihr Start-Up ist. Um so schärfer gehen die Dorfmächtigen gegen sie vor. Vor allem der LLP-Vertreter sucht das Wäschegeschäft als „Schande“ zu diffamieren; selbst Frauen des Ortes schließen sich der so künstlichen Empörung an. Am Ende werden sie selbst aber – nach der öffentlichen Diffamierung des LLP-Politikers – am Dessousstand Marthas stehen und neugierig die Schönheit und Eleganz der Mieder, BHs usw. mustern.

Die Musik stammt von der *Stubemusig Rechsteiner*, einer Familien-Volksmusikkapelle um den ehemaligen Lokomotivführer Karl Rechsteiner und seine Söhne Christoph (Violine, Mandoline), Karl Johannes (Klarinette, Flöten) und Niklaus (Kontrabass, Cello). Der Vater hatte 1974 ein Hackbrett gekauft, sich selbst das Spiel darauf beigebracht. Noten beherrscht er bis heute nicht. Die Melodien, die die *Stubemusig* spielt, stammen von ihm [4]. Schon 1938 wurde bemerkt, dass in „der ‚Ländlermusik‘ [...] drauflos gefiedelt und geklarinettet [werde], dass man

ob dem vielen schöpferischen Schaffen nicht zum Bewundern kommt. Das Stegreifspiel scheint sich überall einzubürgern“ [5] – eine Praxis, die der Kanonisierung des Ländlers als Teil spezifisch schweizerischer Tonpraxis massiv entgegenstand.

Diese Wendung ist interessant, weil der Film unter seinem unscheinbaren dramatischen Vorwurf eine latente Machtbeziehung zwischen den Männern des Dorfes – die nur durch den Pfarrer und den LLP-Landrat (Fritz Bieri / Manfred Liechti) auch individuelles Gesicht bekommen – und den Frauen thematisiert, die mit einer breiten Emanzipation der älteren Frauen endet. Selbst der Vater des LLP-Politikers, der von seinem Sohn ins Altersheim abgeschoben werden soll, solidarisiert sich mit der Renitenz der Frauen. Und in der Schlussvolte sind es die ganz jungen Frauen, die auf dem für die Traditionalisten so wichtigen kantonalen Chorfest sich bis auf die Unterwäsche entkleiden und eine Art improvisierter Modenschau hinlegen. Es ist kein zentrales Thema des Films, wird nur einmal *en passant* angesprochen: Dessous dienen nicht der Besichtigung, sondern artikulieren das Körperbewusstsein von Frauen, das sich – unterhalb der Schwelle der Sichtbarkeit – im Wissen um die taktilen und ästhetischen Qualitäten der Wäsche äußert.

Eine Emanzipationsgeschichte also, die vom Geist des Ländlers mitgetragen wird, in einer verdeckten und darum um so wirkungsvolleren Art und Weise. Sie dominiert zum ersten Mal die Szene, wenn die vier Freundinnen ihre Heimat Trug verlassen und nach Bern fahren, eigentlich, um Stoffe für die Fahne des Chors zu kaufen, dabei aber auch die Wäsche-Idee fassen. Der Bus wäre fast an ihnen vorbeigefahren, als seien Überlandreisen für ältere Frauen ganz und gar unerwartbar (eher nebenbei thematisiert der Film in solchen kleinen Episoden auch die Spannungen zwischen den Alten und den Jungen; das aber nur am Rande). Der Leichtigkeit und dem Vergnügen, mit dem die Vier Bern erkunden, korrespondiert die hier beherrschende Musik. Die fast immer in Dur gehaltenen Ländler, ihre langen Melodiephrasen, dazu die motorischen Impulse des 3/4-Taktes generieren ein eigenartiges Gefühl der Eigenzeit, des Schwebens in eines nur durch die Musik erzeugten Wirklichkeitseindrucks. Die Musik scheint das Gute in sich zu tragen, etwas Friedfertiges, und sie enthält zudem immer die Vorankündigung des glücklichen Endes. Bei allen Rückschlägen – die Musik bleibt immer parteiisch, artikuliert eine Tiefenenergie, die Protagonistinnen und Geschichte bis zum Ende trägt.

Und sie artikuliert einen zweiten Widerspruch, der den so plakativ von der LLP vertretenen Traditionalismus (einschließlich der dörflichen Macht- und Unterdrückungsverhältnisse) mit den Traditionen der Schweizer Volksmusik konfrontiert. Und der einen eigenen Diskurs darüber eröffnet, der den eigentlichen Wert des Traditionellen nicht im Festhalten an Äußerlichem, sondern in der Musik lokalisiert, die ihre Kraft, sanfte Fröhlichkeit und Weltzugewandtheit auch dann behält, wenn sich die äußeren Verhältnisse ändern.

Anmerkungen

[1] Die Filmmusik erhielt eine Platin-Award Auszeichnung. Zudem wurde Stephanie Glaser für den Schweizer Filmpreis als „Beste Darstellerin“ nominiert.

[2] Es sei daran erinnert, dass die Traditionslinien des Ländlers bis mindestens ins frühe 19. Jahrhundert zurückweisen, dass er aber erst im Zug der

Geistigen Landesverteidigung seit den 1930ern als heimatliche Musik idealisiert worden ist. Vgl. zur Rolle des Radios bei dieser Aufgabe „Wie die Schweiz mit Hudigäggeler aufrüstete“ (in: *Der Tagesanzeiger*, 26.5.2013).

Zur Bedeutung und Tradition, aber auch zur lebendigen Praxis des Ländlers in der Schweizer Volksmusik vgl. den Dokumentarfilm *Ur-Musig* (Schweiz 1993, Cyrill Schläpfer), vor allem über Ländler, Schottisch und Juuz. *Unerhört Jenisch*

(Schweiz 2017, Karoline Arn, Martina Rieder) spürt den Wurzeln und den Spielweisen der Musik der Jenischen nach (u.a. zu den Spielarten des Ländlers).

Zur Markierung von Filmen als „Schweizer Filmen“ oder von Handlungsorten als „Schweizer Orte“ ist bislang kaum gearbeitet worden. Vgl. dazu etwa: Gutsche, Fanny / Oehme-Jüngling, Karoline (Hrsg.): „Die Schweiz“ im Klang. *Repräsentation, Konstruktion und Verhandlung (trans)nationaler Identität über akustische Medien*. Basel: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde 2014. Ob eine Generalisierung zu einer allgemeineren „Swissness“ möglich oder sinnvoll ist, kann hier nicht diskutiert werden.

[3] Ein Nebenthema des Films lokalisiert das Dorf Trug in einem globalen „Außen“ – Martha war in Paris gewesen, hatte dort eine ganz andere Sinnlichkeit kennengelernt; Lisi, in der grau-konventionellen Alltagswelt Trugs schnell als ein bunter Vogel und selbstbewusste Außenseiterin erkennbar, war lange in Amerika gewesen (was gar nicht stimmt, aber das spielt für ihre Rolle als konsequente Abwechlerin keine Rolle) – und relativiert die Enge des Dorfes mit einer äußeren Welt, die scharf gegen die Uniformisierung des Lebens im Dorf steht. Je älter die Bewohner, desto mehr scheinen sie in den Grenzen des Dorfes eingekerkert zu sein – und es sind Dessous und Internet, die die imaginären Mauern einreißen. Das aber nur am Rande.

[4] Die *Stubemusig* hat viele Hunderte von Auftritten realisiert. Sie spielt nicht nur Ländler, sondern auch andere traditionelle Formen wie Masurka, Polka, Czardas usw. Über den Kreis der Rechstei-

ner *Stubemusig* hinaus sind die Söhne auch an anderen Formationen beteiligt – der Glarner Hackbrettvirtuose Roland Schiltknecht (pseudon.: Stephan Eicher, Engelberg), die Gebrüder Christoph (Geige) und Nik Rechsteiner (Kontrabass) aus Bern und der Gypsy-Gitarrist und Sinto-Sänger Raphael Noth aus Zürich bilden z.B. die international bekannte Gruppe *Domino*. Auch Einflüsse des Jazz sind den Rechsteinern nicht fremd. Seit den 1990ern formiert sich zudem eine „Neue Volksmusik“. Als Akteure seien eigens genannt der Klarinetist Dani Häusler und der Akkordeonist Markus Flückiger, die 1996 die Gruppe *Pareglisch* gründeten und seit Ende der 1990er Ländler-Standards und traditionelle Ländlerstücke in Harmonik, Rhythmik und Phrasierung mit Techniken aus Klassik und Jazz erweiterten.

Vgl. zu diesem Themenkomplex *Du - die Zeitschrift für Kultur* (7, 1993 = Der Sound des Alpenraums. Die neue Volksmusik) sowie Bachmann-Geiser, Brigitte: *Geschichte der Schweizer Volksmusik*. Basel: Schwabe 2019, bes. 289ff.

[5] Gassmann, A.L.: Jodeln und Alphornblasen - als Beitrag zur geistigen Landesverteidigung. In: *Heimatkunde Wiggertal* 3, 1938, S. 54-59, hier S. 56. Ländler spielten in den Bemühungen, im Radio Musiksendungen einzusetzen, um die Eigenständigkeit der Schweizer Kultur an die Hörer zu vermitteln, führte zu einer vermehrten Zuwendung zur Schweizer Volksmusik; vgl. Müske, Johannes: *Dispositives of Sound: Folk Music Collections, Radio, and the National Imagination (1890s-1960s)*. In: Morten Michelsen, Mads Krogh, Steen Kaargaard Nielsen, Iben Have (eds.): *Music Radio. Building Communities, Mediating Genres*. New York [...]: Bloomsbury 2018, S. 163-188, hier bes. 174ff.

8. Kommerzialisierung, Institutionalisierung, Korsettierung: Zur Sozialgeschichte des Walzers

Eher beiläufig äußert Ruth Katz einmal die These, dass der Walzer im 19. Jahrhundert nicht nur einem allgemeinen sozial- und kulturgeschichtlichen Impuls Gestalt gegeben habe, die bis dahin geltende Ständeordnung und die scharfe Differenz zwischen höfischen und Volkstänzen aufzulösen, sondern dass unter dem Druck eines breiten und eben nicht mehr nur adeligen Publikums eine „leichte Musik“ (*lighter music*) erforderlich geworden sei, eine Musik, die das allgemeine Bedürfnis nach Unterhaltung erfüllen konnte, sondern dass die hierdurch entstandene Musik-Kultur zugleich die Transformation des Musikstücks zur *Ware (commodity)* bedeutet habe [1]. Auch wenn die Position der Autorin in der 1973 so populären Diskussion über die Massenkultur

und die Kulturindustrie klar erkennbar ist, so benennt ihre These doch eine sozialgeschichtliche Verschiebung, die mit der Auflösung des Feudalismus der Zeit und der aufkommenden Industrialisierung zu tun hat.

Die Überlegung hat mehrere Implikationen, weil sie darauf hindeutet, dass die tendenziell internationale Adelsmusik der Höfe und die regional spezifische und differenzierte Volksmusik durch eine dritte musikkulturelle Schicht erweitert worden sei, die schon unter ökonomischen Vorzeichen – dem Druck der Publikumserwartungen – zustande gekommen war, die darüber hinaus aber zur Herausbildung der Produktionsformen einer nationalen und im 19. Jahrhundert auch internationalen Musikindustrie geführt hat. Von Veranstaltungsformen und -orten über eine eigene Berufsgruppe der Komponisten und Musiker [2], die Distribution von Noten und die Agenten, die die Organisation von Veranstaltungen übernahmen, bis hin zur Neufassung von Urheber- und Verwertungsrechten entstand ein eigener „kommerzieller Verbund“ von Themen und Rollen, dem die Distribution der Stücke und Veranstaltungsformen der Musik oblag. Es entstanden zudem eigene Formen der Starverehrung und des Fantums, die an ältere Muster aus dem Theater anknüpften.

Und zu alledem entstand eine populäre (bis ins 20. Jahrhundert hinein sicherlich dominant urbane) allgemeine Unterhaltungskultur, die den Vielfalten regionaler Festkulturen entgegensand. Eine Entwicklung, die z.B. vielen Formen des Unterhaltungskonzerts (vom Hallen- bis zum Promenadenkonzert) zu einem Teil urbanen Veranstaltungswesens machten, die aber auch zur Gründung von Tanz- und Ballsälen führte (und die höfische Form des Ball- und Redoutensaals in ein Format allgemeinerer bürgerlicher Unterhaltungskultur transformierten).

Doch noch ein zweiter Gesichtspunkt ist zu erwägen: Die Geschichte der Popularität des Walzers ist auch eine *Lerngeschichte* – der Tanz muss gelernt werden, und je fester die Bewegungsordnung ist, desto genauer muss sie trainiert werden; Lust am Walzen gewinnt so eine zweite Komponente, die neben die reine Freude an der Bewegung tritt: das eigene Kontrollerlebnis, dass die Ordnung beherrscht wird. Auch das Abfärben von Walzer-Begeisterung (eine Urform „ansteckenden Fan-Werdens“) ist eine Form gesellschaftlichen Lernens, die Modulation von *chart lists* der Tanzorchester antwortet auf sich verändernde Präferenzen des Publikums. Und wenn das Walzer-Lernen sogar zum Gegenstand von Tanzschule und Benimm-Büchern wird, dann ist die Beherrschung des Walzertanzes eine verbindliche Kulturtechnik geworden. Sie ist institutionalisiert worden. Wie andere Bestandteile des Arsenal der Benimm-Regeln gehört auch der Walzertanz zum formalen Korsett, in das diejenigen eingezwängt sind, die die „guten Usancen“ ihrer Klasse verwirklichen wollen (sie werden lesbar als Kultur- bzw. Klassenwesen).

Gerade diese lerngeschichtliche Korsettierung des Klassensubjekts macht das „Let Me Teach You How to Dance“ aus *Miss Potter (Die wunderbare Welt der Beatrix Potter, Großbritannien 2005, Chris Noonan)* so auffallend: Weil ein in Benehmen und Aussehen vorbildlicher Bourgeois von einer Frau in die so grundlegende Technik des Walzers eingeführt wird, nicht etwa, weil seine Beherrschung zum guten Stil dazugehört, sondern weil er das Tor zu seinen erotischen Subtexten öffnet. Dass viele Dramatisierungen des Walzertanzes auf seiner Subtextualität beruhen und die körperlichen und sexuellen Komponenten des Tanzes selbst zum Thema haben, deutet wiederum darauf hin, dass der Walzer ein kulturelles Objekt ist, dem *Ambivalenz* zukommt und Korsettierung und Emanzipierung des Subjekts gleichermaßen umfasst. Ob man ihn ob dieser Widersprüchlichkeit der Charakteristika zu den Ausdrucksformen des „diskreten Charmes der Bourgeoisie“ gerechnet, von dem Luis Buñuel erzählte, sei aber dahingestellt. Erwähnt sei aber,

dass eine ganze Reihe von Filmen die (fast ausschließlich Frauen zugängliche) emanzipativen Optionen des Tanzens als Form der Selbstverwirklichung und der Körpererfahrung ansprechen.

Der „Walzerrausch des 19. Jahrhunderts“ [3] mag den Kontroll- und Ordnungsidealen des Bürgertums Ausdruck verliehen haben – mit dem Anspruch auf Verbindlichkeit, wovon die Rede vom „Gesellschaftstanz“ bis heute Zeugnis ablegt. Doch kam es im 20. Jahrhundert zu einer weiteren Ausweitung des Publikums, zum tanzenden Bürgertum gesellte sich nicht nur das Kleinbürgertum, sondern auch das Proletariat, eine Tatsache, die unter der Hand zur schleichen- den Auflösung der formalen Tanzordnungen führten, die bis dahin gegolten haben mögen. Die aber in der Form des langsamen Walzers, der bereits viele Jahre vorher als *Boston* oder *English Waltz* in den Tanzsälen eingezogen war, einen symbolischen „Protest im Tanzen“ herausforder- ten, demzufolge der Boston sozusagen „gegen die vorgesehene Ordnung“ getanzt wurde. Und auch der Musette-Walzer wurde hopsend und schiebend getanzt, sehr viel weniger Körperkon- trolle abfordernd als der in gehobenen Kreisen zunehmend formalisierte Wiener Walzer. Zu- gleich mit der Ausweitungen der populären Musikkultur Ende des 19., anfangs des 20. Jahrhun- derts schwand die Exklusivität bourgeoiser Kultur, es entstand zeitgleich ein sich auch theore- tisch artikulierender Elitarismus, der die E- von der U-Kultur schied und die eine rigorose Avantgarde forderte, die sich klar gegen den Mainstream der U-Gattungen verhalten sollte. Der Walzertanz verlor seine differenzierende Kraft und wurde zum Bestandteil einer allgemeinen Festkultur.

Ökonomie und Entstehung moderner kommerzieller Unterhaltungskultur, lerngeschichtliche Normierung und Standardisierung, Konterkarierung, Variation und Konkurrenz anderer Tanzfor- men – die Kultur- und Sozialgeschichte des Walzers ist nicht verstehbar ohne die sich verän- dernden Macht- und Klassenverhältnisse, die sich im gesellschaftlichen Gebrauch des Walzers artikulierten. Die vorliegende Literatur ist diesbezüglich schmal [4]; die meisten Geschichten des Walzers erwähnen zwar seine Populär- und Tanzformen, schenken ihre Aufmerksamkeit aber fast immer den Walzern der Kunstmusik. Noch weniger aussagekräftig ist das Filmkorpus – selbst die Filme über die Familie Strauß [5] erzählen zwar Erfolgsgeschichten und handeln von Popularisierung und begeisterten Publika, thematisieren die Institutionalisierungen des Wal- zers und der Populärmusik und deren breite Kommerzialisierung aber höchstens als Marginalia; andere konzentrieren sich auf die Skandalösität des Walzers und seiner Abwehren [6]. Eine neue Transformation des Walzers zu einer reinen Showform und als Turniertanz zum Bestandteil der Gattung des Tanzsports erfolgte im 20. Jahrhundert mit Walzer-Wettbewerben und seiner Eta- blierung als Tanzsport – eine erste Weltmeisterschaft fand 1909 in Paris statt, 1927 begann die erste Walzer-Europameisterschaft in Frankfurt, 1936 fand die erste offizielle Amateurweltmeis- terschaft in Bad Nauheim statt, 1950 wurde der Walzer als fünfter Standardtanz in die Reihe der Weltstandardtänze aufgenommen [7].

All dieses spielt in der Filmgeschichte des Walzers keine Rolle. Gegenstand der filmischen Anverwandlungen des Walzers sind auch gar nicht Blicke in die historische Realität des Wal- zers, sondern *Bilder* desselben, Vorstellungen und ganze Netze von Bedeutungsassoziationen, die von der ökonomischen Wirklichkeit der Freizeitkulturen und der populären Unterhaltungs- künste absehen, die aber einen getreulichen Blick auf die subjektiven Erfahrungen mit dem Wal- zertanz und auf die emotionalen und affektiven Erwartungen und Effekte gestatten, die er den tanzenden Figuren in ihrer Zeit und in ihren Lebensmilieus eröffnete – „ihrer Zeit“: damit ist die Zeit gemeint, in der die Filme entstanden, nicht die, von der die Geschichten vorgeblich erzäh- len [8]. Dies mag ein Bedenken sein, das aller Analyse der Beziehungen von Walzer und Film vorausgehen sollte.

Anmerkungen

[1] Vgl. Katz, Ruth: The Egalitarian Waltz. In: *Comparative Studies in Society and History* 15,3, 1973, S. 365-377; hier zit.n. *The Dance Anthology*. Ed. by Cobbett Steinberg. New York/Scarborough, Ontario: New American Library 1980, S. 270-281, hier S. 281. Zur Geschichte des Walzers als Gesellschaftstanz vgl. neben Wicke, Peter: *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Frankfurt: Suhrkamp 2001, S. 45-71 (Suhrkamp Taschenbuch. 3293.) auch Gugerli, David / Braun, Rudolf: *Macht des Tanzes - Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*. München: Beck 1993, S. 166-274 (= Kap. III: Die tanzenden Bürger).

[2] Selbst die Komponisten gingen zu manufakturiellen Produktionsformen über, übergaben Instrumentierung, Orchestrierung, die Produktion von Auszügen und Kopien ihren Mitarbeitern. Zudem waren viele Komponisten zugleich als Orchesterleiter tätig. Die Manufaktur als Kunst-Produktionsform war im übrigen auch in der Theaterbranche des 19. Jahrhunderts üblich (man denke etwa an die fabrikmäßige Stücke-Produktion Eugène Scribes).

Am besonderen Beispiel der Organisationsform der Strauß-Familie ist diese im Musikwesen neuartige Produktionsform mehrfach untersucht worden; vgl. neben Egghardt, Hanne: *Alles Walzer - die Strauß- Dynastie* (Wien: Kremayr & Scheriau 2012) auch vor allem Linke, Norbert: *Musik erobert die Welt oder Wie die Wiener Familie Strauss die "Unterhaltungsmusik" revolutionierte* (Wien: Herold-Verlag 1987).

[3] Wicke 2001 [1], S. 131. Auch in Schlinke, Steffi-Maria: *So tanzt man nur in Wien. Wiener Tanzfreuden vom Mittelalter bis heute*. Wien: Pichler 1997, S. 39-70, ist vom „Jahrhundert des Walzers“ die Rede.

[4] Vgl. z.B. Yaraman, Sevin H.: *Revolving Embrace: The Waltz as Sex, Steps, and Sound*. Hills-

dale, N.Y.: Pendragon Press 2002. Vgl. aber Wicke 2001 [1], S. 45-71. Vgl. d.w. Braun, Rudolf / Gugerli, David: *Macht des Tanzes - Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell, 1550-1914*. München: Beck 1993, S. 166-274 („Qdie tanzenden Bürger“).

[5] Vgl. die umfangreiche Filmographie „Filme über Johann Strauß (Vater) und Johann Strauß (Sohn)“ in: „*Neues Leben*“. *Das Magazin für Strauss-Liebhaber und Freunde der Wiener Operette*, 3 [= 56], 2017, S. 43-65.

[6] Vgl. etwa Knowles, Mark: *The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances. Outrage at Couple Dancing in the 19th and early 20th Centuries*. Jefferson, N.C. [...]: McFarland 2009, IX, bes. Pt. 1: The Waltz, S. 17-59.

[7] Alle Daten nach Schlinke 1997 [Anm. 3], S. 69, 146, 148.

[8] Dabei ist der kulturelle Wissens- und Assoziationskomplex des Walzers ganz und gar nicht homogen, sondern umfasst bis zur Unvereinbarkeit verschiedene Komponenten, die in den Filmen des riesigen Korpus dramatisiert und in ihre Geschichten integriert werden. Neben der verbreiteten Lokalisierung von Walzern in der Realität der k&k-Monarchie ziehen sich eine ganze Reihe andere dem Walzer angelagerte Assoziationen durch das Korpus – es sind Momente der Nostalgie und der Wehmut, die musikalische Instrumentierung von Liebe und Glück, die Unterstreichung der Exklusivität der Walzerveranstaltung; wiederum andere Beispiele nehmen Qualitäten der Musik bzw. des Tanzes (wie die Rotation und die damit verbundenen Wahrnehmungsweisen) und suchen sie in der Erzählung zu reflektieren. Neben reinen Sachbeziehungen sind es wohl vor allem *Szenarien der Emotionalität*, die mit dem Walzer konnotiert und mit und von instrumentiert werden können – interessanterweise ganz unterschiedlicher Färbung, von Trauer und Wehmut bis zu Freude und Überschwang. Doch das alles ist ein anderes Thema.

9. Walzer-Komponisten als Popstars?

Schon ein kurzer Blick auf die Weltfilmographie zeigt, dass die Komponisten des Walzers (vornehmlich aus dem 19. Jahrhundert) nur äußerst selten auch zum Thema von Biopics oder dass

sie in die Handlung von fingierten Geschichten integriert wurden. Mit einer Ausnahme, das wird ebenso schnell klar: Johann Strauß (Sohn), der schon zu Lebzeiten „Walzerkönig“ genannt wurde, ist Held einer wahren Kaskade von Filmen [1]. Zwar hatte der Walzer Anfang des 19. Jahrhunderts unerwartete Popularität erlangt und die Kompositionen von Johann Strauß (Vater) und Josef Lanner wurden zu „Schlagern der Zeit“, doch begann erst mit Johanns Sohn Johann Strauß (Sohn) und seinen Walzern, unterstützt durch seinen Geschäftsgeist und sein Gespür für das Marketing seiner Kompositionen, das eigentliche Walzer-Kapitel der modernen Popmusikgeschichte. Der – vom Magistrat schließlich gewährte – Wunsch des Sohnes, ein Tanzorchester leiten zu dürfen, führte zwar zum Zwist mit dem Vater, doch legte der Sohn nach dem Tod des Vaters die Orchester zusammen und begann, gezielt Walzer für neue Besucher- und Volksgruppen zu komponieren. Weil er sich während der Revolution 1848 mit seinen Werken auf die Seite der Aufständischen gestellt hatte, wurde ihm erst 1862 der Titel des *k&k-Hofballmusik-Direktors* zugesprochen. Strauß trat an einem Abend oft bei unterschiedlichen Veranstaltungen auf. Konzertreisen führten ihn nach London, Italien, Amerika und Russland. Strauß integrierte die ganze Familie in seine Firma: Sein Bruder Josef übernahm vertretungsweise die Leitung des Orchesters, nach dessen Tod (1870) folgte Eduard Strauß als Leiter der Kapelle.

Johann widmete sich in der Zeit fast ausschließlich der Operettenkomposition (darunter die heute als „Klassiker“ der ganzen Gattung geltenden Operetten *Die Fledermaus*, 1874, *Eine Nacht in Venedig*, 1883, und *Der Zigeunerbaron*, 1885). Damit tritt er in die Geschichte eines anderen Metiers der populären Unterhaltungskünste ein, immer noch walzerdurchwirkt, aber nicht mehr an Tanzhallen und Konzerte gebunden. Gleichwohl wurden diverse Lieder aus den Operetten auch zu Schlagern der gespielten Tanzmusik – man denke nur an den „Lagunen-Walzer“ nach Motiven aus der Operette *Eine Nacht in Venedig* (1883).

Wo blieb aber der „Walzerkönig“? Für ein Verständnis des mehr als hundertjährigen Startums Strauß‘ tragen die Filme über Laufbahn und Leben kaum bei. Meist behandeln sie familiäre Probleme einschließlich amouröser Eskapaden Strauß‘ (wie mit der Soubrette Marie Geistinger). Natürlich beuten die Filme die unerhörte Popularität des Namens ihres Helden aus, reklamieren oft sogar eine gewisse Treue zum Historischen. Allerdings erzählen sie fast immer die *success stories*, die auch in anderen Filmen mit erfundenen Komponisten erzählt werden.

Andere historische Komponisten populärer Walzer sucht man in der Dokumentar- und Spielfilmproduktion vergeblich. Selbst Émile Waldteufel, der in seiner Zeit manchmal als der „französische Strauß“ bezeichnet wurde, wurde lediglich in einer 62-minütigen TV-Dokumentation (*Waldteufel: Le Strauss français*, Frankreich 2008, Yvette Carbou) und in einem 55-minütigen TV-Biopic (*Émile Waldteufel*, Frankreich 1981, André Teisseire), wie auch zu Joseph Lanner – neben seiner Rolle in *Walzerkrieg* (Deutschland 1933, Ludwig Berger) sowie einer Nebenrolle in *Wiener Walzer* (aka: *Wien tanzt*, Österreich/Liechtenstein 1951, Emil E. Reinert) – lediglich ein TV-45-Minüter vorliegt (*Joseph Lanner - Superstar*, Österreich 2001, Otto Brusatti, Claudia Pöchlauer). Andere Walzerkomponisten der Zeit – wie etwa der „Berliner Strauß“ Joseph Gungl – sind auch von den TV-Produzenten *de facto* vergessen worden.

Alle diese Beobachtungen mögen darauf zurückzuführen sein, dass die Filme, die die Geschichte des Wiener Walzers zu erzählen scheinen, gar kein historisches Interesse haben, sondern dem Phantasma eines „Wien“ zuliefern, das reine Erfindung ist. Der Strauß der umfangreichen Strauß-Filmographie handelt in einem imaginären „Wien“, einer romantisch eingefärbten Stadt, wie sie seit dem 19. Jahrhundert dargestellt wurde. Ein „Roman-Wien“, ein „Film-Wien“, ein „Operetten-Wien“, das mit den lebendigen Musik- und Tanzkulturen der historischen Stadt

womöglich wenig zu tun hat. Die Skepsis gegenüber der Annahme, dass die Filme mit der Geschichte der populären Vergnügungen des späten 18. und des 19. Jahrhunderts zu tun haben, wird schon durch den Blick auf das Wenige geweckt, was über sie bekannt ist. Dass sich die Wiener Tanzkultur schon mit der Öffnung der Wiener Tanzsäle ausgangs des 18. Jahrhunderts ausbreitete und dass das Tanzen als öffentliche Unterhaltungsform etabliert wurde, ist z.B. meist vergessen. Dass Beethoven in seiner ersten Wiener Zeit zahlreiche Tänze komponierte, dass Schubert viele Stücke in Tanzlokalen spielte und dass Joseph Lanner und Johann Strauß (Vater) als erste Anfänge des „Popstars“ in der Unterhaltungskultur angesehen werden können (denen sich heute als Komponisten der „Kunstmusik“ angesehene Figuren wie Frédéric Chopin gesellten, verbunden u.a. durch den Walzer als gemeinsame Form), ist weitestgehend vergessen [2].

Gleichwohl ist „Strauß“ Figur und Name einer Walzer-Mode geworden, die als symbolische Repräsentation einer „Wiener Tanz- und Ballkultur“ weit über die Grenzen Wiens hinaus zu populärem Wissen wurde. Sicherlich spielte Skandalisierung als gewichtiges Mittel der Popularisierung im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts eine Rolle. Die mit Verstößen gegen die Sittlichkeit, aber auch aus politischen Gründen verhängten Verbote des Walzers trugen sicher zu seiner Verbreitung bei, waren allerdings bereits zu den Zeiten von Strauß (Vater) und Lanner bereits aufgehoben [3], können also zum Verständnis der Starkultur des Wiener Walzers in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum beizutragen.

Dass ungefähr gleichzeitig mit Strauß auch Virtuosen wie Niccolò Paganini oder Franz Liszt zum Kern von Starverehrung wurden – über die wesentlich ältere Verehrung reisender Instrumental- und Vokal-Solisten hinaus –, sei ebenso bedacht (so dass Ken Russells Film *Lisztomania*, Großbritannien 1975, in seiner Gleichordnung von Liszt mit den Rockstars der Gegenwart einige Irritationen auslösen konnte).

Die Frage, wie sich regionale Musikmoden ins Überregionale ausbreiten, stellt sich bis heute – eine Epidemiologie des Geschmacks (zu der auch die weltweite Ausbreitung des Walzers im 19. Jahrhundert zu zählen wäre) muss aber von Fall zu Fall neu gefasst werden, weil die Einflussfaktoren vielfältig und oft genug nicht genau bestimmbar sind. Noch fehlten die technischen Medien, das musikinteressierte Publikum war angewiesen auf die Berichte aus der Presse, die überregional für Bekanntheit sorgen, vor allem aber den Schau- und Hörwert lokaler Musikgrößen erhöhen konnte; die Mund-zu-Mund-Propaganda tat ein übriges (heute würde man von „viralem Marketing“ sprechen). Den wenigen „Superstars“ standen die regionalen Stars, die nur dann einem breiteren Publikum bekannt werden konnten, wenn sie auf Tournee gingen (auch dieses eine Praxis der Musikkultur des 19. Jahrhunderts, über die bislang wenig gearbeitet wurde).

Es waren also die „reisenden Musiker“, die als Virtuosen, als Wunderkinder oder als Sänger oft weit über die Orte ihres eigenen Wirkens hinaus bekannt waren. Entweder waren sie die Stars der eigens für sie anberaumten Aufführungen oder sie gaben kurzfristige Gastspiele [4]. Komponisten waren von der *Mobilität der Performierenden* aber meist ausgeschlossen. Es war sicherlich auch die Kenntnis der Werke anderer, die abfärbten und zu neuen Tonideen führen konnten.

Doch betrifft diese Überlegung nur die Ausbreitung eines musikalischen Stils, einer Tanzgattung wie des Walzers u.a.m., dazu seiner Anpassung an besondere andere regionale Gegebenheiten. Eine andere Tatsache ist aber die Entstehung der Superstar-Kulte, die ohne die Präsenz der Star-Persona nicht möglich wäre. Man könnte Strauß' Aufsteigen zu einer Person gewordenen Sigle für den Walzer (und eben nicht für Märsche, Polkas, Galopps u.ä.) mit dem so eigenen

Flair seiner Kompositionen zu begründen versuchen. Man könnte es aber auch als Sonderfall eines Musik-Marketings ansehen (der man auch die manufaktorielle Produktion der Werke beordnen könnte). Dann würden andere Elemente überregionalen Wirkens in den Blick fallen, die das Komponieren um das *Performieren* komplementierten. Wurde es erst mit Strauß' Orchestertourneen (insbesondere nach Russland und in die USA [5]) möglich, dass aus der Zeitungsfama über Tänze wie den Walzer oder den gewaltigen Erfolg der Strauß-Orchester-Aufführungen in Wien eigenes Erfahrungswissen werden konnte, das wiederum Nachfragen nach einem Mehr dieser Musiken stimulierte? Mit der Etablierung einer festen Assoziation von Person und Musik – anfangend mit Strauß' Hetze durch die Stadt, um in Wien als Dirigent gleich mehrerer Orchester auftreten zu können? Ist dies der Beginn einer Mischung von Personal- und Musikmarketing, der den Zusammenhang von Popularität, lokaler Präsenz und Aufführung als Strategie nutzt, Musik als „Marke“ greifbar zu machen?

Eine Strategie, die bis heute trägt [6]. Das 60-köpfige Orchester, das der aus Maastricht stammende holländische Musiker und Musikunternehmer André Rieu als wohl größtes privat getragene Konzertorchester betreibt, trägt bis heute den Namen „Johann-Strauß-Orchester“. Für den Eingeweihten führt noch eine zweite Spur von Rieu zu Strauß – so, wie Strauß als Stehgeiger mit seinen Orchestern auftrat, spielt auch Rieu die Geige stehend vor dem Orchester, nicht den Musikern, sondern dem Publikum zugewandt.

Anmerkungen

[1] Eine um Vollständigkeit bemühte Filmographie habe ich online zugänglich gemacht (Hans J. Wulff: Johann Strauß (Vater) und Johann Strauß (Sohn). In: *Medienwissenschaft: Berichte und Papiere*, 174, 2017, URL:

http://berichte.derwulff.de/0174_17.pdf.

Nähere Details enthält der Überblick von Inge Röhre: Wenn der Walzerkönig Johann Strauß und seine Dynastie zu Filmstars werden. In: *Flugschriften. Mitteilungsblatt der Deutschen Johann Strauß Gesellschaft*, 18, 1995. S. 13-78. Einzelne Untersuchungen zu dem erstaunlich umfangreichen Film-Korpus sind rar und inhaltlich oft erstaunlich beschränkt. Ich verweise auf Mitchell, Charles P.: *The Great Composers Portrayed on Film, 1913 Through 2002*. Jefferson, N.C.: McFarland 2004 (darin S. 227-238, ein allgemeiner Überblick) sowie auf Tibbetts, John C.: *Composers in the Movies. Studies in Musical Biography*. New Haven, Conn.: Yale University Press 2005 (darin S. 29-37, v.a. über Hitchcocks *Waltzes from Vienna*, 1934, und Duviviers *The Great Waltz*, 1938).

[2] Die These ist auch in Eric McKees „Dance and the Music of Chopin: The Waltz“ (in: *The Age of Chopin. Interdisciplinary Inquiries*. Ed. by Halina Goldberg. Bloomington, Ind.: Indiana University Press 2004, S. 106-161, hier S. 161, Anm. 82) ge-

äußert worden. Die Nomination als „Pop-Star“ ist von Mayer sogar schon im Titel genannt (Mayer, Anton: *Johann Strauß. Ein Pop-Idol des 19. Jahrhunderts*. Wien [...]: Böhlau 1998). Verwiesen sei auch auf die Tatsache, dass die Bezeichnung „Schlager“ wohl um 1870 in Wien bekannt wurde, als Kritiker einigen Strauß-Walzern (vor allem dem „Donauwalzer“) die Bezeichnung zuordneten; vgl. Linke, Norbert: *Musik erobert die Welt oder Wie die Wiener Familie Strauß die „Unterhaltungsmusik“ revolutionierte*. Wien: Herold-Verlag 1987, S. 202ff.

[3] Vgl. Riethmüller, Albrecht: Johann Strauß und der Makel der Popularität. In: *Johann Strauß. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen*. Hrsg. v. Ludwig Finscher u. Albrecht Riethmüller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, S.1-17, hier S. 4. Verwiesen sei auch auf den Film *Königswalzer* (BRD 1955, Viktor Tourjansky), der anfangs der 1850er Jahre – also viele Jahre nach der Phase der Walzerverbote – in München spielt und in dem ein von einer selbstgerechten „Sittenpolizei“ ausgesprochenes Walzerverbot eine zentrale dramatische Rolle spielt, ein Verbot, das genau den oben genannten paradoxen Effekt hat (und über das sich der Film permanent lustig macht).

[4] Vgl. die Beiträge des Sammelbandes *Musiker auf Reisen: Beiträge zum Kulturtransfer im 18.*

und 19. Jahrhundert. Hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling. Augsburg: Wißner 2011 – die allerdings just die Entwicklungen des 19. Jahrhunderts weitestgehend aussparen.

[5] Vgl. die entsprechenden Abschnitte in Mayer 1998 [Anm. 2], S. 92ff, 148ff. Die These findet sich übrigens schon in Décsey, Ernst: *Johann Strauss - ein Wiener Buch*. Stuttgart [...]: Deutsche Verlags-Anstalt (Schuster & Loeffler) 1922 (Klassiker der Musik.); repr. Wien: Neff 1948; Hamburg: Severus 2015.

Erinnert sei daran, dass schon Strauß (Vater) Tourneen durch Europa machte.

[6] Erinnert sei auch an die weltweite Karriere des *Mantovani Orchestra* unter der Leitung von Annunzio Mantovani, das nicht nur durch einen eigenen „Sound“ bekannt wurde, zahllose Singles und LPs einspielte, sondern auch als performierendes Orchester in zahlreichen Filmauftritten (u.a. in deutschen Musikfilmen der 1950er) und ungezählten Konzertreisen internationale Beliebtheit genoss. Es waren die *cascading strings* – einem mit-

tels sich überlappenden Streicherstimmen erzeugten Nachhalleffekt, den Mantovani zusammen mit dem englischen Komponisten Ronald Binge entwickelt hatte –, die zum ersten Mal wohl in einer Produktion für ein amerikanisches Studio in einigen langsamen Walzern eingesetzt wurden; der größte Erfolg wurde der heute zum Standard gewordene Instrumentaltitel „Charmaine“ (bereits 1926 als Begleitmusik des Films *What Price Glory?* [Rivalen, USA 1926, Raoul Walsh] komponiert von Ernö Rapée und Lew Pollack und seitdem in zahlreichen Variationen und Arrangements eingespielt), den Mantovani in einem Arrangement von Binge in England einspielte, der sich über Monate in den amerikanischen Billboard-Charts behauptete – und Grund dafür, dass das Orchester für einige Jahre als *Mantovani und sein Charmaine-Orchester* firmierte. Auch hier ist nicht nur der Hit und die Einzigartigkeit des Klangs, sondern vor allem die Präsenz des Orchesters in Filmen sowie der Live-Auftritte eine der wesentlichen Bedingungen für seine internationale Bekanntheit und Attraktivität.

10. Von Tanzkarten und Damenspenden: Rituale des Ball-Walters

Es gibt nur einen einzigen Film, der seine Geschichte aus einer Tanzkarte heraus entwickelt – es ist *Un carnet de bal* (*Spiel der Erinnerung*, Frankreich 1937) von Julien Duvivier, eine melancholische Rückerinnerung an eine wechselvolle Frauenbiographie seit dem sechzehnten Lebensjahr der Heldin. Sie ist Heldin und zugleich Erinnernde – Christine de Guérande (Marie Bell), eine gutsituierte und noch junge Witwe, die nach dem Tode ihres Mannes beim Ordnen seiner Dokumente die Tanzkarte ihres ersten Balles wiederfindet [1]. Sie war damals gerade 16 Jahre alt. Über ein Jahrzehnt später, nach dem Tode des Mannes, stößt der Fund eine zutiefst sentimentale Reise an, zurück in die eigene Biographie, in Erlebtes und Zugestoßenes, in Erträumtes und Erhofftes. Wie sich aber schnell zeigt, wird aus der von zahlreichen Hoffnungen gepflasterten, melancholischen Heimkehr in die eigene Jugend rasch eine einzige Aneinanderreihung tiefgehender Enttäuschungen.

So melancholisch diese Geschichte erzählt wird, so verweist doch die Tanzkarte auf ein Gefüge von Usancen, die den Ball als herrschaftliches Ereignis einhüllten und die ihrerseits auf die rigorose rituelle Kontrolle der Geschlechterrollen hindeuteten und die zudem noch die Beziehungen von Eltern zu ihren erwachsenden Töchtern formalisierten. Erwachsenwerden bedeutet in diesem Kontext (und in den sozialen Schichten, für die Ball-Regeln galten) den Eintritt in eine eigene Sphäre der Freibarkeit, es ist für die jungen Frauen ein *rite de passage* und für die Eltern zugleich eine Bestätigung des Schutzes, den sie den jungen Frauen gewährten und gewähren. Gerade die Tanzkarten haben reziproke Bedeutung, das darf nicht übersehen werden.

Eine *Tanzkarte*: das ist eine großkartengroße Karte, auf der die Besucherin eines formellen

Tanzballs ihre Tanzpartner für die einzelnen Tänze des Abends eintragen kann bzw. auf der sich diese selbst eintragen. Derartige Tanzkarten kamen im 18. Jahrhundert auf; erst zur Wende zum 20. Jahrhundert verliert sich ihre Spur [2]. Sie waren reich verziert, speziell für den Anlass gedruckt und wurden den Damen beim Eintritt in den Ballsaal überreicht, wenn sie nicht vorher von den Eltern der Frau gekauft worden waren [3]. Auf der Karte war – jeweils neben einer Freizeile, auf der sich die Bewerber eintrugen – die Liste aller Musikstücke des Abends mit den Angaben Tanz, Titel und Komponist verzeichnet. Verantwortlich für den Druck zeichnete der Gastgeber oder ein Sponsor der Veranstaltung. Die Größe der Tanzkarten variiert; viele waren kleinformatig, was es erleichterte, sie – zusammen mit einem kleinen Bleistift – während des Tanzes am Handgelenk zu tragen.

Natürlich ist die Kontrolle, die mittels der Tanzkarten auf Töchter wie Eltern ausgeübt wird, auch Anlass zum Protest, ja zum Ausbruch. So ist die Eintragung in die Tanzkarte im Film des öfteren als verborgene erotische Botschaft und als unsichtbare Liebesbekundung interpretiert worden [4]. Ein – allerdings extremes – Beispiel der Filmgeschichte stammt aus dem englischen Film *Waltz of the Toreadors* (*Walzer der Toreros*, 1962, John Guillermin): Obwohl die Tanzkarte voll ist, gewährt die Tänzerin Ghislaine (Dany Robin) dem zu spät kommenden General Leo Fitzjohn (Peter Sellers) alle Tänze [5]; zugleich ist dieser so eindeutige Akt der Beginn einer 17-jährigen Sehnsuchtsgeschichte.

So eng die Tanzkarte mit den abendländischen Bällen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts verbunden ist, so hat sie in der amerikanischen Kultur der Schulbälle ein Weiterleben angetreten. Vielleicht gin es auch hier darum, dem ungezügelten Ausbruch des Freiens und der erotischen Annäherung junger Leute Zügel anzulegen, das kann kaum entschieden werden. Interessant sind darum die Brüche und die Unterwanderungen der Konvention. Geradezu gegenteilig komische Effekte hat eine präparierte Tanzkarte für den Multimillionär Jervis Pendleton III (Fred Astaire), der heimlich in die 18-jährige Julie Andre (Leslie Caron) verliebt ist und der deren Studium in Massachusetts finanziert, die ihn auf einem Ball dazu zwingt, eine ganze Reihe von äußerst unterschiedlichen Tänzen von Blues und Swing bis Walzer mit verschiedenen Frauen zu tanzen – bis der jungen Frau klar ist, dass der Tänzer ihr Sponsor und Geliebter ist (und zugleich der Titelheld des Films *Daddy Long Legs / Daddy Langbein*, USA 1955, Jean Negulesco). Auch die vertauschten Tanzkarten in *Meet Me at St. Louis* (*Meet Me in St. Louis*, aka: *Heimweh nach St. Louis*, aka: *Die große Liebe nebenan*, aka: *Die törichten Jungfrauen*, USA 1944, Vincente Minelli) dient humoresken Zwecken – diejenige, die die Langweiler und Verlierertypen für die Tanzkarte ihrer Konkurrentin gesammelt hatte, muss diese nun selbst einen Ball lang ertragen [6].

Die Konvention der Tanzkarte ist aber in der Hochphase der Walzerbälle im 19. Jahrhundert nur eine der Formalisierungen des Verkehrs zwischen männlichen und weiblichen Tänzern reguliert. So kann – soweit die Abfolge der Tänzer nicht mittels der Tanzkarten von vornherein festgelegt ist – ein Tänzer darf eine Tänzerin nur zum Tanz auffordern, indem er den männlichen Begleiter der Erwählten um Erlaubnis bittet, sie zum Tanz führen zu dürfen. Selbst das „Abklatschen“ – der Wechsel der Tanzpartner während des Tanzes – ist ausschließliches Recht der Tänzer. Die *Damenwahl* ist die Umkehrung der gewöhnlichen Aufforderungs-Reihenfolge und markiert als fast karnevalesk anmutendes Durchbrechen der Etikette häufig den Höhepunkt eines Balls. Insofern ist das Tanzlokal „Bei Mathilde“ in dem Film *Damenwahl* (BRD 1953, E.W. Emo) ein Schritt über die übliche Geschlechterordnung der Aufforderung zum Tanz noch anfangs der 1950er hinaus, Hinweis auf eine Umorganisation der „guten Sitten“. In den historischen Kontext zurück weist der berühmte „Damenwahl-Walzer“ aus *Sissi - Die junge Kaiserin*

(Österreich/BRD 1956, Ernst Marischka): Anlässlich eines Empfangs zu Ehren des ungarischen Militäradels kommt es fast zum Eklat, weil die Erzherzogin Sophie den ungarischen Gesandten die Audienz verweigert, woraufhin diese empört die Veranstaltung verlassen wollen – als die Kaiserin Sissi (Romy Schneider) den Grafen Gyula Andrassy (Walther Reyer) ihrerseits zum gerade ansetzenden Walzer auffordert. Es erklingt „Die Schönbrunner“ von Josef Lanner (op. 200), der 1842 in einer Bierhalle uraufgeführt wurde und sicherlich nicht als Walzer des höfischen Kanons galt (eine Nebenbei-Information, die auch 1956 wohl nur den Eingeweihten zugänglich war, die aber das Skandalöse, das Sissis Verhalten innewohnt, um so mehr spürbar macht) [7].

Fast vergessen ist heute die Konvention der *Ball-* oder *Damenspende*: Es war bei größeren und opulenteren Bällen üblich, den Damen zu Beginn des Balls ein Geschenk zu überreichen (als Erinnerung an den Ball). Die hohe Zeit der Damenspende war zwischen 1880 und 1900; nun ging es nicht mehr um besonders aufwendig verzierte Tanzkarten, sondern um Fächer, Konfektdöschen, Vasen, Parfümflakons, sogar Musikinstrumente oder Sektgutscheine [8]. Die Geschenke erklärten in der Spätphase der Konvention den höheren Preis für die Damenkarten; vorher enthielt die Damenspende die Tanzkarte, weshalb die Saaleröffnung oft lange vor Beginn der Tänze lag – immerhin verpflichteten die Männer, die sich in die Tanzkarten eingetragen hatten, verbindlich, sie waren nicht mehr „frei“, sondern „engagiert“.

Es mag kurios anmuten, dass noch beim Opernball 2016 eine Damenspende an die Aspirantinnen überreicht wurde – es handelte sich um CDs der drei *Sissi*-Filmmusiken, die der Komponist und Arrangeur Conrad Pope in Suitenform neu aufgenommen hatte; die Originalaufnahmen von Anton Profes gelten als verloren.

Anmerkungen

[1] In Duviviers US-Remake *Lydia (Ein Frauenherz vergißt nie)*, 1941) fehlt die Tanzkarte ebenso wie in der deutschen Umarbeitung des Stoffes in *Reise in die Vergangenheit* (1942/43, Hans H. Zerlett).

[2] Vgl. die kleine Broschüre *Tanzkarte* (4., verb. Aufl. Berlin: Allgemeiner Deutscher Sprachverein 1916 [Kleine Schriften des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins. 14.]), die Anleitung Fels, Th[eodulf]: *Die deutsche Tanzkarte* (Düsseldorf: Bagel [1880]) sowie einige kurze Zeitungsberichte (wie W: Londoner Kalender und Tanzkarten. In: *Papierzeitung* 21,29, 1896, S. 931) und Anleitungen (wie Baumann, Cornelia: Tanzkarten. In: Pieske, Christa: *Das ABC des Luxuspapiers, Herstellung, Verarbeitung und Gebrauch 1860 bis 1930*. Berlin: Museum für Deutsche Volkskunde 1983, S. 259-261).

Untersuchungen der schon im 18. Jahrhundert aufgekommenen Tanzkarten bzw. des Umgangs mit ihnen sind selten; vgl. dazu Hourant, Roger: *L'Usage du carnet de bal en Wallonie*. [Nivelles:]

Traditions et parlers populaires Wallonie-Bruxelles 2000, 56 S. (Catalogues et Monographies de la Collection "Tradition wallonne". 13.).

[3] Der genaue Umgang mit Tanzkarten variierte offenbar. Neben der Überreichung der Tanzkarte beim Eintritt in den Ballsaal berichten andere Quellen auch davon, dass die Tänzerinnen Tage vor dem Ball bei den Eltern der jungen Frauen waren und dass sich Tanz-Aspiranten dort vorstellten und erst danach in die Tanzkarten eintrugen: „Sich für mehrere Tänze einzutragen, galt als ebenso intolerables Benehmen wie die Aufforderung einer Dame, zum Tanz, mit der man nicht engagiert war“ (Wicke, Peter: *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Frankfurt: Suhrkamp 2001, S. 69); den versprochenen Tanz nicht oder nur verspätet zu tanzen, galt als unverzeihliche Ungezogenheit (ebd.).

Gelegentlich wurden auch Fächer als Tanzkarten gebraucht (den Hinweis danke ich Janine Schulze-Fellmann).

[4] Eine ähnliche Szene findet sich in dem Film *Königswalzer* (BRD 1955, Viktor Tourjansky), der

von der Werbung des Kaisers Franz Josef um die Prinzessin Sissy in München spielt: Der Graf Ferdinand von Tettenbach (Michael Cramer), der sich um die Konditorstochter Theres Tommasoni (Marianne Koch) bemüht, füllt deren ganze Tanzkarte, als er sie auf einem Ball trifft.

[5] Am bekanntesten ist sicherlich Zola, Émile: *Die Tanzkarte und andere Novellen* (München: Langen 1901 [Kleine Bibliothek Langen. 36.]).

[6] Die gelegentlich geäußerte Behauptung, die Männer hätten sich Tanzkarten gekauft und dann ihre Wahl getroffen, ist falsch (vgl. etwa *Die Zeit*, 29, 18.7.1957). Allerdings führten männliche Tänzer wohl eigene Tanzkarten, um nicht zu vergessen, bei welcher Partnerin sie sich eingetragen hatten.

Dass die „Männliche Tanzkarte“ ganz anders besetzt sein kann, als rein metaphorische Bezeichnung der Aufgaben, die demnächst zu erledigen sind, mag das folgende Beispiele belegen, in dem der Onkel des verarmten Adligen Herzog Leopold von Albany (Hugh Jackman) ihn darauf anspricht: „Sieh dir deine Tanzkarte genau an, Leopold, eine wohlhabende Braut ist deine einzige Sicherheit!“ – die Tanzkarte also als nur metaphorisch gesetzte Liste möglicher Heiratskandidatinnen, ausgewählt nach Vermögensstand. Allerdings behandelt der Film beide Bedeutungen der „Tanzkarte“, handelt als romantische Komödie vor allem von der Dominanz der „reinen Liebe“ über alle Merkantilisierungen der Ehe hinaus. In *Kate & Leopold* (*Kate & Leopold*, USA 2001, James Mangold) geht’s nicht um Vermögen, sondern um die Verliebtheit des Titelpaares über die Zeiten hinweg: Der kurz vor der Verheiratung stehende Leopold fällt bei der Einweihung der Brooklyn Bridge im Jahre 1876 durch ein Zeitloch direkt ins New York der Gegenwart; er ist vor allem von der alleinstehenden Karrierefrau Kate McKay (Meg Ryan) fasziniert, wie auch sie sich durch die Umgangsformen des Mannes aus einer anderen Zeit nicht nur als irritiert zeigt, sondern auch zunehmend angezogen. Die beiden werden erst am Ende, als beide ins 19. Jahrhundert zurückgereist sind, auf dem Ball, der zur Wahl der Ehepartnerin Leopolds führen sollte, ein Paar. Schon der Beginn der offenen Liebesgeschichte von Kate und Leopold wird durch einen Walzer markiert, den die beiden auf nächtlicher Dachterrasse tanzen (begleitet von einer Violine solo). Und natürlich ist auch die Musik der finalen Vereinigung ein Walzer (neben zahlreichen anderen Walzern, die im Verlauf des Films erklingen; die Mu-

sik stammt übrigens von Rolfe Kent).

[7] Die Devise „Damenwahl!“ hat sich als explizite Festlegung der Partnerwahl auch außerhalb der Konventionen des Walzerballs erhalten und wird vor allem in Jugendfilmen als Mittel eingesetzt, den jungen Frauen einen Eingriff in die Tanzordnung zu gestatten. Ein bekanntes Beispiel stammt aus dem Beatfilm *To Sir, with Love* (*Junge Dornen*, aka: *Herausgefordert*, USA 1967, James Clavell), der von dem schwarzen Hilfslehrer Mark Thackeray (Sidney Poitier) erzählt, der eine Klasse von rebellischen Jugendlichen erfolgreich zu domestizieren versucht und die Schule nach einem Jahr wieder verlassen wird; auf dem Abschlussball der Klasse fordert die Schülerin Pamela Dare (Judy Geeson), die früh die Partei Thackerays ergriffen und sich in ihn verliebt hatte, zum Tanz auf, als eine Freundin „Ladies‘ Choice!“ ausruft; im Umkreis der anderen nimmt der deutlich ältere Lehrer die Bewegungen des ihm ganz ungewohnten Beatanzes auf. Ein anderes, extremeres Beispiel ist eine Szene aus *Hairspray* (USA 2007, Adam Shankman), in dem die übergewichtige Unterschicht-Teenagerin Tracy Turnblad (Nikki Blonsky) zum Star der Tanzsendung „Corny Collins Show“ im Lokalfernsehen von Baltimore wird und bei einer Live-Performance des Titels „Ladies‘ Choice“ die Disco-Formationen der Studiotänzer durcheinanderbringt.

[8] Manchmal dienten die Damenspenden auch wohltätigen Zwecken; vgl. etwa *Illustrierte Damenspende: Zum Besten der Waisenmädchen des Ersten Wiener Waisenhauses*. [Hrsg. von Jakob Eichhorn.] Wien: [Selbstverlag] 1867, 71 S. Es gab sogar eine ganze Reihe von Kompositionen, die für Bälle entstanden und als „Damenspende“ ausgewiesen wurden; am bekanntesten ist wohl Johann Strauß‘ *Polka française* „Damenspende“ (op. 305), die 1866 beim Studentenball im Redoutensaal uraufgeführt wurde.

Die erste Damenspende wurde wohl 1843 auf dem Wiener Gesellschaftsball überreicht; die Gabe hat mit Unterbrechungen bis heute überlebt. Unter die Spendengeber mischte sich auch schon früh die Filmindustrie; vgl. etwa die beiden Broschüren *Flimmerhimmel* (zum Filmball 1925, gestiftet von Kinematograph und Film-Echo. Berlin: Scherl 1925; und zum Filmball 1928, hrsg. v. Alfred Rosenthal. Berlin: Scherl 1928); erinnert sei aber auch an Ballspenden der Kosmetik-Firma *Hormocenta*, die in den 1950ern und 1960ern regelmäßig zum Berliner Filmball (z.B. an Stars wie Lilian

Harvey überreicht wurden – sicherlich Indizien für den Marketing- und Werbecharakter der Aktion, die in der Boulevardberichterstattung, zumal Harvey die Creme für die *Wort im Bild* ausdrücklich anpries (den Hinweis danke ich Jörg Schweinitz). Vgl. zur Vielfalt der Geschenke neben dem Bildband Bernhard, Fritz: *Ballspenden*. [120 Farbfotos von Elke Dröscher.] Dortmund: Harenberg 1979 (Die bibliophilen Taschenbücher. 127.) und diversen Auktionskatalogen vor allem den Ausstellungskatalog *Ballspenden. Kostbarkeiten aus galanter Zeit*. [Katalog der Ausstellung vom 25. Jänner bis 13. Mai 1990.] Wien: Heeresgeschichtliches Museum 1990.

Eine Geschichte der Damenspende ist nicht geschrieben; verwiesen sei aber auf Steiner, Elisa-

beth: *Bälle und Ballspenden in der Habsburger Monarchie des 19. Jahrhunderts*. Diplomarbeit, Universität Wien 2001, die die Zeit von 1860 bis 1900 untersucht, sowie auf Miriam Damevs Bericht „Walzertraum en miniature“ über eine private Sammlung von Walzerspenden (in: *Welt der Frauen*, 2, 2012, URL: <https://www.welt-der-frauen.at/walzertraum-en-miniature/>). Vgl. dazu auch Grekowski, Patricia: *Immaterieller und materieller Kulturtransfer anhand von Ballveranstaltungen in Wien*. Masterarb., Universität Wien 2013, S. 50-52, passim.

11. Popindustrielle Aspekte der Walzerfilmproduktion der 1930er

Was – Walzer? Walzer und Film? Wenn einem dann nicht sofort Kubricks Weltraumwalzer aus 2001 - *A Space Odyssey* (1967) einfällt, dann wahrscheinlich eine Szenenphantasie eines k&k-Balles mit dem Tanz hingeebenen Paaren in festlicher Kleidung. Szenarien des Walzertanzes und des Walzers im Film im Besonderen bilden einen assoziativen Komplex kulturellen Wissens, der bunt und vielfältig ist, aber nicht diffus und in sich widersprüchlich. Der eine recht fest umrissene Gestalt hat, ohne allzu konkret zu sein. Sicherlich – 2001 ist ein tatsächlicher Film, der vor das innere Auge tritt. Andere aber verschwimmen, sind nur schemenhaft präsent und tragen oft keinen Namen. Eines ist klar: Es ist der *Wiener Walzer*, der den Wissenskomplex regiert, nicht seine zahlreichen regionalen und historischen Varianten. Nicht die Kunstwalzer (von Chopin, Ravel und vielen anderen). Zu ihm gehören die Idole des Walzers, einer vor allen anderen: Johann Strauß, Jr., einer der ersten Popstars der Populärmusik. Andere Länder, andere Wissenskomplexe: In kaum einer anderen Nation als in Deutschland und Österreich ist der Walzer (als Wiener Walzer und seine zahlreichen Ableitungen) seit 150 Jahren und nach dem ersten Weltkrieg insbesondere so populär gewesen und geblieben. In Frankreich ist es seit den 1930ern der Wissenskomplex um den *Musette-Walzer* gewesen, er hat eine eigene kulturelle Gedächtnis-Geschichte.

Der heute aktive Wissenskomplex ist Resultat einer langen Kette von Beispielen, von *Instantiationen*, die die Geltung des Komplexes indizieren. Sie weist zurück auch in die Geschichte des Walzers im Film. Einen Kulminationspunkt der Walzerfilm-Produktion markiert das Aufkommen des Tonfilms. Die Industrie knüpfte nun an die Tradition der Operette und des Singspiels an – die Formate der Unterhaltungsindustrie, die in ihren Wiederaufführungen für eine dauerhafte Präsenz der Musik-Titel sorgte, die oft Höhepunkte der Handlung, der Vergnügung am Spiel und der Erinnerung an die Aufführungen sorgten, gewissermaßen ein Mittel der immer neuen Auffrischung der Einzeltitel waren, die schnell ein Eigenleben entfalteten. Und die von hier den Weg zu den Musiken der Tanzveranstaltungen, der Promenadenkonzerte und ähnlichem antraten, die dem in der Operettenaufführung nur Gehörten einen körperlichen Erfahrungshorizont zusätzlich eröffneten. Der Kreis konnte sich schließen: Das Vergnügen an der Theaterdar-

bietung führt zur Verwertung in der (kollektiven) Live-Vergnügung, die wiederum Lust darauf macht, sie erneut im Theater gespiegelt zu sehen, die Höhepunkte auf Platte oder im Radio zu hören usw. Eine Vergnügung, die auf einem Retro-Moment beruht, das dem der „Schönsten Schlager der 1970er“, wie sie heute oft im Radio angeboten werden, nicht unähnlich ist.

Darum auch sind viele Walzer-Filme deutsch- und vor allem österreichischer Herkunft, auch wenn es im Lauf der Jahrzehnte zahlreiche Ausnahmen gibt. Allerdings zeigt genaueres Hinsehen, dass die Gruppe der Wiener-Walzer-Filme auch mit ausländischen Produktionen bedient wurde – am bekanntesten sind sicherlich die folgenden drei: *Waltzes from Vienna* (Großbritannien 1934, Alfred Hitchcock) handelt von Johann Strauß, Jr., der seine Ausbildung zum Bäcker abbricht, sich verliebt, seinen ersten Walzer („An der schönen blauen Donau“) komponiert und zum Komponisten wird; auch *The Great Waltz* (*Der große Walzer*, USA 1938, Julien Duvivier, Josef von Sternberg) erzählt von der Karriere des Strauß-Sohns – hier bricht er die Banklehre ab, er gerät in private Wirrnisse, doch stellen sich Erfolge als Komponist und Kapellmeister ein, er steigt zum Walzerkönig auf. *Les trois valse* (*Drei Walzer*, Frankreich 1938, Ludwig Berger) basiert auf einem Singspiel von Oscar Straus (1935 in Zürich uraufgeführt) und erzählt drei Liebesgeschichten in drei Generationen – 1867 verzichtet eine junge Frau auf den Geliebten, um dessen Karriere nicht zu gefährden; 1900 scheitert die Liebe ihrer Tochter, weil diese ihre Bühnenlaufbahn nicht aufgeben will; und erst 1939 findet die Enkelin den Mann des Lebens in einem Nachkommen jener Familie, aus der die Liebhaber von Mutter und Großmutter stammten.

Schon (und gerade) in den frühen 1930ern sind die Verandelung der Filmerzählungen mit der mehr oder weniger erfundenen Geschichte des Walzers (wie z.B. in *Walzerkrieg*, Deutschland 1933, Ludwig Berger, über die Auseinandersetzungen der Walzerkapellen von Johann Strauß, Sr., und Joseph Lanner) und der Walzer-Operette (wie z.B. in *Die Fledermaus*, Deutschland/Frankreich 1931, Carl Lamač, nach der Operette von Johann Strauß, Jr., oder in *The Merry Widow / Die lustige Witwe*, USA 1934, Ernst Lubitsch, nach der Operette von Franz Léhar) deutlichst erkennbar. Vor allem die Operettenadaptionen häuften sich, bildeten ein Zentrum der zeitgenössischen Musikfilmproduktion. Es ist eine mehrfache Popularität, die die Filme anregt – die Popularität der Operette als populärste Form des zeitgenössischen Musiktheaters, die Popularität und die Anmutungsqualitäten des Walzers als Tanz- und Festmusik, die allgemeine Präsenz des Walzers als Standard-Tanzform, die Präsenz eines spezifischen Starsystems von Komponisten, Sängern und Sängerinnen schließlich. Die Walzerfilme erweisen sich schnell als Produkte der Pop-Industrie, musikalisch-künstlerische, alltagspraktische, symbolische und ökonomische Aspekte miteinander verbindend. Und standen nicht nur selbst in den Verwertungsketten populärer Musik, sondern öffneten – vor allem mit Schallplatte und Radio – neue Optionen, mit ihren Produkten das breite Publikum zu erreichen.

Es sind durchwegs die Erfolgstitel des Repertoires, die zu Filmen wurden (siehe den Anhang), auch dies ist deutlich. Und die Adaptionen werden durch ein eigenes Ensemble von Sängern und Sängerinnen realisiert (unter ihnen Martha Eggerth, Fritzi Massary, Lizzy Waldmüller oder Max Pallenberg, Johannes Heesters, Jan Kiepura [1]). Es waren nicht nur vorliegende Stücke und Melodien, die vom Film adaptiert wurden – es entstand das eigene Genre der *Filmoperette*, die sich formal allerdings eng an das eingeführte Format anlehnte: Die Handlung beruhte wie in der Bühnenoperette meist auf einer Verwechslungskomödie mit der Liebesgeschichte eines Hauptpaares. Die Hauptdarsteller waren Kinostars, konnten aber auch bekannte Sänger sein (wie im gleichzeitig prosperierenden *Sängerfilm*). Eine ganze Reihe von Komponisten wie Nico Dostal (z.B. *Kaiserwalzer*, 1932, Friedrich Zelnik), Robert Stolz (z.B. *Zwei Herzen im Dreivierteltakt*, 1930, Géza von Bolvary) oder Werner Richard Heymann (z.B. *Der Kongress tanzt*,

1931, Erik Charell) konnten dazu gewonnen werden, neue Operetten für den Film zu schreiben (die manchmal auf den Bühnen weiterlebten) [2].

Auch die Filmoperette stand im Medienverbund mit *Lead Sheets*, Rundfunk und Schallplatte zur Vermarktung von Schlagern. Die Musik setzte sich aus bekannten Operetten- und Walzermelodien sowie aus Caféhaus-Jazz zusammen. So tritt der einen Funktion der *Rezyklierung* bekannter Werke und Melodien der Operetten- und Walzertradition und der dadurch bewirkten Stabilisierung derselben als Teil des populärkulturellen Gedächtnisses eine zweite zur Seite, weil es nicht nur um Reproduktion geht – dann hätten die Filme revitalisierende, ja sogar dominant musealisierende Aufgaben –, sondern vielmehr um eine permanente und sich in der Zeit verändernde Neukompositionen musikalischer Soundscapes (oder, besser noch und genauer, müsste man von *style scapes* sprechen). Deshalb entstanden in den 1930ern Operettenfilme, die Jazz-Elemente integrierten (wie etwa *Ball im Savoy*, 1934, István Székely). Allerdings führte die Kontrolle der kulturellen Produktion durch das Naziregime dazu, dass die Tendenz, das Spektrum der Musikstile zu erweitern, dazu, dass – mit dem Berufsverbot für die und dem Exodus der jüdischen Künstler – wieder zurückgenommen wurde [3].

Für Operettenfilm wie Filmoperette gilt: Es fehlt eine hochkulturell angestoßene, auf ästhetischer Kritik und Kunsttheorie beruhende Auseinandersetzung mit den oder sogar einer Kanonisierung der Werke, die es zu bewahren gilt (die für den Kunstbetrieb typische Strategie der Herstellung kulturellen Gedächtnisses). Im Populärkulturellen erledigt die sich fortsetzende Aufführung der Werke, ihre Modulation im Fortgang der Geschichte und ihre Integration in Alltagssprachen eine ähnliche Aufgabe – allerdings ist sie nicht diskursiv gesteuert, sondern entspringt Geschmacksurteilen, der Eingängigkeit und Prägnanz der Werke, sicherlich auch der ökonomischen Steuerung der Rezyklierung durch diejenigen, die die Rechte, das Geld und die institutionelle Macht haben, sie auch zu veranstalten [4].

Anmerkungen

[*] Dank für Hinweise gilt Albrecht Riethmüller und Wolfgang Thiel.

[1] Vgl. dazu den kenntnisreichen Artikel von Ursula Vossen: Die große Attraktion. Opern- und Operettensänger im deutschsprachigen Tonfilm. In: Uhlenbrok, Katja (Hrsg.): *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922-1937*. München: Text + Kritik 1998, S. 105-122. Bemerkt werden sollte allerdings, dass die schauspielerischen Qualitäten der singenden Akteure des Musikfilms (und oft genug auch ihre musikalische Ausdrucksfähigkeit) nur von begrenztem Ausmaß waren, weshalb sich die Frage nach den Gründen ihrer Popularität um so dringender stellt.

[2] Zu den Personalien der Operette, der Filmoperette, des Sängerfilms und anderer Subgenres des Musikfilms der Zeit bis 1945 vgl. das umfangreiche biofilmographische Nachschlagewerk von Karin Ploog (...*Als die Noten laufen lernten...* Ge-

schichte und Geschichten der U-Musik bis 1945. 1.2. Norderstedt: Books on Demand 2015), das auch Anekdoten, irreführende Behauptungen, Selbstaussagen u.ä. enthält.

[3] Vgl. dazu die kenntnisreiche Untersuchung von Matthias Kauffmann: *Operette im "Dritten Reich": Musikalisches Unterhaltungstheater zwischen 1933 und 1945*. Neumünster: von Bockel Verlag 2017, bes. Kap. 2: „Die ‚undeutsche‘ Operette“, S. 37-102 (Musik im "Dritten Reich" und im Exil. 18.), der nicht nur die politischen Vorgaben der Operettenproduktion der Zeit, sondern auch die Grenzgänge zwischen ideologischer „Gesinnung und Vereinnahmung“ detailliert nachzeichnet – eine Thematik, die man auf die Operettenfilmproduktion der Zeit ausdehnen könnte, die für Kauffmann nur am Rande zum Thema wird.

[4] Tatsächlich ist die Frage, wie „Popularität“ (und damit verbunden: wirtschaftlicher Erfolg) entsteht, ein Hintergrundthema einer ganzen Reihe der Operettenfilm der Zeit. Die Strauß-Filme z.B.

erzählen fast immer von den Schwierigkeiten, gegen die junge Musikmacher sich durchsetzen müssen, bis der Publikumserfolg ihre Kompositionen zu „Schlagern“ oder gar zu Werken des Repertoires machen. Das Thema zieht sich bis in die Schlagerfilme der 1950er durch.

Anhang

Die walzerdominierten Operettenverfilmungen der 1930er im einzelnen, die in aller Regel die Originaltitel der zugrundegelegten Operetten beibehalten:

1929

Liebeswalzer [Richard Heymann] *Liebeswalzer*, Deutschland 1929/30, Wilhelm Thiele.
Schwarzwaldmädel [Leon Jessel, 1917] *Schwarzwaldmädel*, Deutschland 1929, Victor Janson.

1931

Die Fledermaus [Johann Strauss (Sohn), 1874] *Die Fledermaus*, Deutschland/Frankreich 1931, Carl Lamač.
Viktoria und ihr Husar [Paul Abraham, 1930] *Viktoria und ihr Husar*, Deutschland 1931, Richard Oswald.

1932

Friederike [Franz Lehár, 1928] *Friederike*, Deutschland 1932, Fritz Fredmann-Friedrich.
Gräfin Mariza [Emmerich Kálmán, 1924] *Gräfin Mariza*, Deutschland 1932, Richard Oswald.

1933

Die Blume von Hawaii [Paul Abraham, 1931] *Die Blume von Hawaii*, Deutschland 1933, Richard Oswald.
Glückliche Reise [Eduard Künneke, 1932] *Glückliche Reise*, Deutschland 1933, Alfred Abel.
Eine Nacht in Venedig [Johann Strauss (Sohn), 1883] *Eine Nacht in Venedig*, Deutschland/Ungarn 1933, Robert Wiene.
Schwarzwaldmädel [Leon Jessel, 1917] *Schwarzwaldmädel*, Deutschland 1933, Georg Zoch.

1934

Ball im Savoy [Paul Abraham, 1932] *Ball im Savoy*, Österreich/Ungarn 1934, István Székely.
Die Csárdásfürstin [Emmerich Kálmán, 1915] *Die Csárdásfürstin*, Deutschland 1934, Georg Jacoby.
Frasquita [Franz Lehár, 1922] *Frasquita*, Österreich 1934, Carl Lamač.
Der Himmel auf Erden [Robert Stolz] *Der Himmel auf Erden*, Österreich 1934/35, E.W. Emo.
Der letzte Walzer [Oscar Straus, 1920] *Der letzte Walzer*, Deutschland 1934, Georg Jacoby.
Der Vetter aus Dingsda [Eduard Künneke, 1921] *Der Vetter aus Dingsda*, Deutschland 1934, Georg Zoch.

1935

Eva [Franz Lehár, 1911] *Eva*, Deutschland 1935, Johannes Riemann.
Hoheit tanzt Walzer [Leo Ascher, 1912] *Hoheit tanzt Walzer*, Österreich/Tschechoslowakei 1935, Max Neufeld.
Im weißen Rößl [Ralph Benatzky, 1930] *Im weißen Rößl*, Österreich/Deutschland 1935, Carl Lamač.
Der Zigeunerbaron [Johann Strauss (Sohn), 1885] *Der Zigeunerbaron*, Deutschland 1935, Karl Hartl.

1936

Der Bettelstudent [Karl Millöcker, 1884] *Der Bettelstudent*, Deutschland 1936, Georg Jacoby.
Boccaccio [Franz von Suppé, 1879] *Boccaccio*, Deutschland 1936, Herbert Maisch.
Das Dreimäderlhaus [Heinrich Berté (nach Musik von Franz Schubert), 1916] *Das Dreimäderlhaus*, Deutschland 1936, Heinrich Berté.
Das Frauenparadies [Robert Stolz] *Frauenparadies*, Österreich 1936, Arthur Maria Rabenalt.

1937

Die Fledermaus [Johann Strauss (Sohn), 1874] *Die Fledermaus*, Deutschland 1937, Paul Verhoeven.
Gasparone [Karl Millöcker, 1884] *Gasparone*, Deutschland 1937, Georg Jacoby.

1939

Eine Nacht in Venedig [Johann Strauss (Sohn), 1883] *Eine Nacht in Venedig*, Deutschland 1933, Géza von Bolvary.

12. Der Schlagerfilm der 1950er: Die Konkurrenz der Unterhaltungsmusiken

Die Operette ist noch zu Beginn der 1950er eines der beliebtesten Musiktheatergenres. Und im Horizont der Operette gilt der *Walzer* weiterhin als genuine Form der Unterhaltungsmusik, steht scharf gegen andere Formen der Musik (Tango und andere Rhythmen der lateinamerikanischen Musik, Jazz und Swing usw.), die ihm schon in den Jahren vor dem Krieg seine Rolle als *der* Gesellschaftstanz streitig gemacht hatten. Außer in den Historienfilmen der 1950er galt Walzer als Tanzmusik der kleinbürgerlichen Leute. Die Filme markieren den sozialen Ort der Musik meist genau. Gleich zu Beginn von *Opernball* (Österreich 1956, Ernst Marischka) spielt das Dienstmädchen (gespielt von der Wiener Soubrette Dorit Keyer) einen Walzer am Klavier, singt dazu („Heut ist Karneval!“) – es sei der neueste Walzer „von Stelzer“, erklärt sie den Herrschaften, die das Spiel unterbrechen. Natürlich: Der Film gehört der Tradition der *Wiener Operette* zu, deren innigster Bestandteil der Walzer ist; und der Walzer ist eng mit den kollektiven Erinnerungsbildern Wiens verbunden wie kaum eine andere Musik. Interessant ist aber, dass er im *Opernball* als Stück eines besonderen Komponisten (und nicht eines besonderen Sängers) bekannt ist, ein Namen-Marketing, wie es seit den Zeiten von Johann Strauß operettenüblich ist und das erst mit dem Schlager der 1920er und 1930er aus der Mode kam, die Musiktitel mit den Namen der Interpreten verbanden.

Opernball basiert auf der Operette *Der Opernball* von Richard Heuberger (1898), verweist also auf eine lange zurückliegende Festkultur und Sozialstruktur ebenso wie auf das Unterhaltungsformat der Operette. Gleichwohl war der Stoff auch 1956 noch so aktuell und attraktiv, dass er – nach einer Adaption von 1939 (Deutschland 1939, Géza von Bolváry) – erneut verfilmt wurde. Auch der Titel *Im Prater blüh'n wieder die Bäume* (Österreich 1958, Hans Wolff), der im „alten Wien“ spielt, verweist eher auf eine traditionell-historische Kultur; der gleichnamige, im Film vielfach intonierte und instrumentierte Walzer wurde von Robert Stolz komponiert (zunächst 1910 für die Operette „Das Glücksmädel“). Wie sehr der Walzer aber assoziativ auch in den 1950ern noch mit der Stadt Wien verbunden ist, zeigen eine ganze Reihe anderer Beispiele. Gleich nach Beginn des – allerdings gleichfalls operettenhaften – Films *Wien, du Stadt meiner Träume* (Österreich 1957, Willi Forst) erklärt der Vater, der in einer glücklichen Zeit seiner Jugend in Wien gewesen ist, der Tochter, die zum ersten Mal hierhin kommt: „Das ist Wien – dass Du bereits im Walzerschritt gehst!“ Sie: „Ja, man spürt es förmlich: Hier ist Musik in der Luft!“ Und gemeint ist nicht irgendeine Musik – es ist der Wiener Walzer, der die Stadt so bravourös kennzeichnet.

Die Stimmen, dass sich der Walzer als *erste Form* der Unterhaltungs- und vor allem Tanzmusik auflöst und durch andere musikalische Stilikonen und Rhythmen abgelöst wird, mehren sich bereits in den 1920ern. Das Tanzvergnügen ist ein Feld im Umbruch, seit Beginn des Jahrhunderts und insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg in permanenter Bewegung. Natürlich bleibt der Walzer in manchen Kontexten präsent – in den diversen Operetten-Adaptionen der Zeit, die in den frühen 1960ern aber weniger werden und (in auch dort schwindender Zahl) nur noch für das Fernsehen produziert werden; in den Filmen, die in Wien spielen, weil der Walzer zu den markanten Soundscapes der Stadt gehört (eine Themenbindung, die zugleich ihre Prägnanz verliert); und in manchen Heimatfilmen [1], in denen der Walzer – in einer allerdings von der Zeit längst überholten – Opposition zur Volksmusik steht oder aber, in einer Art Verkehrung der älteren Entgegensetzung der Urbanität des Walzers zur Ruralität der Volksmusik, als eine Inkarnation traditioneller Volksmusik in scharfen Kontrast zu den neuen urbanen Klängen von Schlager

und Rock'n'Roll tritt. Die Rolle des Walzers in den Musikdiskursen, die in den Musikfilmen der Zeit, insbesondere im Schlagerfilm, ausgefochten werden, ist so mehrdeutig, je nach Kontext anders gefasst.

Die populäre Unterhaltungs- und Tanzmusik der 1950er ist also im Umbruch. Andere tanzbare Musiken treten neben den bis dahin so populären Walzer (der allerdings nie allein das Repertoire tanzbarer Musiken ausgemacht hatte) – Swing, und Foxtrott, Latino-Tänze wie Rumba und Calypso, Schlager und später Rock'n'Roll werden zu den primären Tanzmusiken der Zeit. Doch ist die Abgrenzung des Walzers zu den neuen Tänzen nur eine der Differenzen, in denen der Walzer als Tanz neu verhandelt wird. Die andere ist – neben der traditionell klassischen und der Kirchenmusik – natürlich der Jazz der Zeit.

Einzelne Filme nehmen einzelne Bedeutungsschichten auf, nehmen sie als Indikatoren der Veränderung der erzählten Welt (die meist die Jetztzeit der Produktion ist). Die Differenz ernster und populärer Musik ist etwa schon in *Schwarzwaldmädel* (BRD 1950, Hans Deppe) Thema: Paul Hörbiger spielt den Domkapellmeister Blasius Römer, der dabei ist, einen Choral oder ein Lied zu Ehren der heiligen Cäcilia zu komponieren. Als Bärbele Riederer (Sonja Ziemann), die ihre Tante vertritt, die bei ihm Hauswirtschafterin ist, das Autoradio anstellt, erklingt ein Walzer; sie: „Oh, ein Walzer... Das ist doch nichts für Sie!“ Doch er gesteht, dass er selbst in der Jugend vorgehabt habe, Opern und Operetten zu komponieren und nur aus Not zum Kirchenmusiker wurde. Zu Hause stimmt er selbst einen schwungvollen Walzer an seinem Hammerklavier an – er habe es selbst nicht gemerkt, und: „...die heilige Cäcilia wird's mir schon nicht übelnehmen!“ Und der alte Mann kommt sogar auf die sexuellen Untertöne, die dem Walzer zugeschrieben wurden, zu sprechen – seitdem die junge Frau im Hause weile, liege „der Walzer in der Luft“ (und dass sie den Rhythmus aufnimmt, ein paar schwerelos anmutende Drehungen tanzt, unterstreicht nur die Körperlichkeit, die der Dreivierteltakt anspricht [2]). Dass die Tänzerin verliebt ist, dass gerade die Musik ihre körperliche Sehnsucht nach dem Mann anspricht, ist ebenso deutlich wie die textuelle Funktion der Vorausweisung: Es wird um die Liebe dieses Paares gehen, das die Geschichte durch einen so ersehnten Zufall wieder zusammenführen wird. Der Walzer und seine traditionelle erotische Aufladung ermöglicht es (noch?), eine rein subjektive Projektion zu artikulieren und damit die Geschichte zu strukturieren [3]. Der Walzer wird übrigens im Finale des Films auch noch von einer Dorfkapelle zu Gehör gebracht und dient dazu, eine Schlägerei zwischen den Gästen des Cäcilienfestes zu beruhigen.

So eng dieses Beispiel auf den älteren Affekt-Assoziationen des Walzers aufzuruhen scheint, so sehr muss nach der Stabilität dieser Assoziationen selbst gefragt werden. Der Impuls der „Sehnsucht“ kann nicht nur an das Erfahrungsfeld des Erotischen, sondern auch im Kontext der prosperierenden Wirtschaftswunderwelt neu interpretiert werden. Das 1955 aufgenommene Walzerlied „Steig' in das Traumboot der Liebe, fahre mit mir nach Hawaii“ (von Heinz Gietz, gesungen von Caterina Valente und Silvio Francesco) aus dem Film *Bonjour Kathrin* (1955, Karl Anton) etwa ist „ein sentimentaler langsamer Walzer, dessen Strophen durch abwechselnd vom Frauenchor und von der Hawaii-Gitarre vorgetragene Seufzermotive verbunden sind, steht ebenso für die zeitgenössisch charakteristische Sehnsucht nach fremden Stränden“ [3]. Ob dem Lied in diesem Film nur eine touristische Sehnsucht innewohnt oder ob es eine viel tiefere Sehnsucht nach einer abstrakten und imaginären Anderswelt zum Ausdruck bringen, die der Neufundierung der Wirtschaftswunder-Gesellschaft auf Werte von Kapital-Akkumulation, Arbeit, Sparsamkeit, Selbstbescheidung strikt entgegensteht, ist kaum *ad hoc* zu entscheiden, sondern bedarf der genaueren Kontextualisierung.

Doch zurück zum „Kampf der Unterhaltungsmusiken“. Die Grenzen werden durchlässig, am Ende der 1950er stehen ganz verschiedene Tänze (und Musikstile) nebeneinander. Selbst die Grenze zwischen seriöser und Unterhaltungsmusik steht nicht mehr fest, wie man in *Die Trapp-Familie in Amerika* (BRD 1958, Wolfgang Liebeneiner, mit der Musik von Franz Grothe) sehen kann: Zwar besteht der Wunsch, den Chor der Familie mit der Musik Palestrinas in Amerika bekannt zu machen, doch werden ihm Klänge des Big-Band-Swings (in der Art von George Gershwins „Rhapsody in Blue“ [1924]) und des amerikanischen Blues‘ entgegengesetzt; erst eine gesungene Fassung des Walzers „Geschichten aus dem Wienerwald“ (nach dem Tanzwalzer von Johann Strauß Jr. [1868]) und schließlich ein Konzert mit österreichischen Volksliedern und einem schmissigen amerikanischen Lied bringen den Erfolg.

In *Die Lindenwirtin vom Donaustrand* (Österreich 1957, Hans Quest) sind es gleich zwei Aufführungen eines Calypso, die zu geradezu wildem Tanz führen. Einen ähnlichen Eindruck macht auch eine muntere Dixie-Nummer, gegen deren motorische Kraft der Walzer radikal abfällt, den die Kapelle anstimmt, als eine Erwachsene zufällig in den Raum kommt. Offensichtlich gilt der Walzer als domestizierte, der Calypso aber als „wilde“, der Jugend vorbehaltene Musikform. *Die Lindenwirtin* steht mitten in einer Entwicklung, die zur Differenzierung der Musikgeschmäcker und -präferenzen vor allem der Jugendlichen führt und Walzer, Polka und andere traditionelle Musik- und Tanzformen durch Neues ersetzt, eine Entwicklung, die rasend schnell voranging und in deren Folge sich auch die Walzer-Allusionen verschoben und neben den Tanzboden vermehrt der Konzertwalzer als neue Aufführungsform trat [4]. Noch zwei Jahre vorher (in *Liebe, Tanz und 1000 Schlager*, 1955, Paul Martin) steht der Walzer als eine exzessiv getanzte Episode in einer Folge von Szenen, in denen Caterina Valente und Peter Alexander die Geschäfte eines Rummelplatzes begehen; musikalisch variiert er die Grundmelodie der ganzen Sequenz; allerdings ist er scharf gegen andere Musik- und Tanzformen abgesetzt, weil er in einem an bayerische Bierzelte gemahnenden Zelt von einer Blaskapelle gespielt wird.

Angesichts der Verschiebungen der Tanzmusiken der Zeit wirkt eine kleine Szene in *So ein Millionär hat's schwer* (Österreich 1958, Géza von Cziffra) fast ein wenig altbacken, weil sie mittelbar auf die nach wie vor allgemeine Popularität des Walzers hindeutet: Eine Gruppe von Wäscherinnen stimmt in das Lied „Er war ein Musikant“ (komponiert von Heinz Gietz) mit ein, sich im Takt wiegend; später wird ein Bild einer ganzen Kette von Kindern unterschritten, die auf einer Mauer nebeneinander sitzen und sich wiederum im Takt wiegen; und als eine alte Dame dem Sänger (Peter Alexander) ein Geldstück in den Hut wirft, ergreift dieser ihre Hand und dreht mit ihr einige Walzertakte.

Die Geschmacksveränderungen der Zeit geschahen gleichzeitig, brachen die Welt des Tanzbaren um. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf eine Emnid-Studie von 1956, derzufolge die Jugendlichen 1953 geringere Freude am Tanz hatten als ihre Eltern und Walzer und Tango weit beliebter waren als die modernen Tänze wie Boogie-Woogie oder Samba [5]. Das hatte sich in wenigen Jahren grundlegend geändert.

Anmerkungen

[1] So eine These von Baer, Heester: Sound money. Aural strategies in Rolf Thiele's *The Girl Rosemarie*. In: *Sound Matters. Essays on the Acoustics of Modern German Culture*. Ed. by Nora M.

Alter & Lutz Koepnick. New York/Oxford: Bergahn 2006, S. 91-103, hier S. 92. Gemeint ist damit nicht der konzertante Wiener Walzer, sondern volksliedartiger Walzerklang. Natur- und Volksnähe, zugleich einen touristisch gefärbten Exotismus signalisiert noch das von den Geschwistern Fahrn-

berger intonierte „Hoch in den Bergen“ (komponiert von Jeff Palme) am Anfang von *So liebt und küßt man in Tirol* (BRD 1961, Franz Marischka), einem Schlagerfilm mit Heimatfilmelementen; dem Lied ist eine Folge von Landschaftsbildern und rustikalen Kleinszenen, Blicken aus der Seilbahn auf die Berge oder auf die Anwesen in der Tiefe der Täler unterlegt.

[2] Die Verbindungen des Walzers zur Frivolität sind natürlich in dem der Operette näheren *Opernball* expliziter angesprochen und zudem eng mit der Wiener Veranstaltungskultur verbunden, aber auch mit dem erotischen Doppelleben der der Oberschicht angehörenden Männer. Dagegen zeichnet *Schwarzwaldmädel* ein deutlich romantischeres und subjektiv gefärbtes Bedeutungsbild des Walzers – ohne Bezüge zur Großstadt zu enthalten oder auf Strukturen einer hochformalisierten Sozialform zu verweisen wie *Opernball*.

Tatsächlich ist die Vielfalt der Unterhaltungsmusiken in *Schwarzwaldmädel* komplexer, wird um die auf dem Maskenball am Beginn des Films gespielten Revue- und Foxtrott-Tanzmusiken noch ergänzt, die der traditionellen Blas- und Tanzmusik des Dorfes später so klar opponieren; andere Filmen öffnen andere Differenzen – in *Wenn die Abendglocken läuten* (BRD 1951, Alfred Braun) ist es Jazzmusik.

[3] Szabó-Knotik, Cornelia: Der Traum von Palmen und Meer zwischen Hawaii und Hausmeisterstrand. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2, 2008, S. 76-88, hier S. 80f.

[4] Als Indiz mag man bereits die Auftritte des international berühmten Mantovani-Orchesters in *Ein Herz voll Musik* (BRD 1955, Robert A. Stemmler) ansehen, die u.a. einen längeren langsamen Walzer zum Tanz eines Meisterpaares auf ei-

nem nicht weiter mit der Handlung verbundenen internationalen Tanzwettbewerb spielen. Auch die Medialisierung der seit 1939 regelmäßig gespielten „Neujahrskonzerte“ der Wiener Philharmoniker darf man als Indiz ansehen, dass der Walzer neben den Life-Konzerten und dem Spiel auf dem Tanzboden eine weitere modern-mediale Realität bekam. Das Konzert wurde seit 1959 vom ORF im Radio und im Fernsehen international übertragen (seit 1969 in Farbe); heute werden damit über 90 nationale TV-Systeme erreicht; vgl. Dieman-Dichtl, Kurt / Trumler, Gerhard [Bildessays]: *Seid umschlungen, Millionen. Das Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1983, 207 S.; zur Analyse vgl. Willhöft, Adrian-Hagen: Wiener Neujahrskonzert, Wacken und Ostervigil im Vergleich. In *concert. Rituale Massenrezeption als (para-)theatrales Phänomen*. In: Janus, Richard / Fuchs, Florian / Schroefer-Wittke, Harald (Hrsg.): *Massen und Masken. Kulturwissenschaftliche und theologische Annäherungen*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH - Springer VS 2017, S. 149-175.

[5] Vgl. Fröhner, Rolf: *Wie stark sind die Halbstarcken? Dritte EMNID-Untersuchung zu Situation der deutschen Jugend*. Bielefeld: von Stackelberg 1956, 400 S. (Jugend zwischen 15 und 24. 3.) sowie zusammenfassend: Strobel, R.: Wie ist die deutsche Jugend? In: *Die Zeit*, 42, 18.10.1956. Dieser Befund änderte sich bis in die 1960er massiv; vgl. dazu Ferchhoff, Wilfried: Musikalische Jugendkulturen in den letzten 65 Jahren: 1945-2010. In: *Handbuch Jugend - Musik - Sozialisation*. Hrsg. v. Robert Heyer. Wiesbaden: Springer VS 2013, S. 19-123, v.a. S. 23ff.

13. Wien, Walzer, Imaginationen: Musik und Stadt-Marketing

Das Flugzeug ist noch in der Luft, das den König Alexander von Alanien nach Wien, der Stadt seiner Träume, transportieren soll, als bereits Strauß' „An der schönen blauen Donau“ erklingt. Es ist der Anfang des operettenhaften Films *Wien, du Stadt meiner Träume* (Österreich 1957, Willi Forst). Wenige Postkartenbilder zeigen während des Anflugs die Sehenswürdigkeiten der Stadt. Der König war in einer glücklichen Zeit seiner Jugend in Wien gewesen. Nun begleitet ihn seine Tochter, er will ihr die Stadt zeigen – und sie saugt begierig die Atmosphäre auf. Der

tümlichen Mischung von Vergnügen und Askese, von Liberalität und Negativität, Verführung und Verbot spricht und sie zu einer „katholischen Ästhetik“ kondensiert, die eine dominante sexuelle Moral mit einer rigiden (aber selbstkontrollierten) Haushaltung des Sexuellen verbindet [1], so nimmt kaum eine Musik diesen Widerspruch zwischen Kontrolle und Freizügigkeit so sehr auf wie der Walzer. Darum auch nimmt es nicht wunder, dass sich auch nach dem Zweiten Weltkrieg erotische Verwechslungs-Plots nach dem Muster der Strauß'schen „Fledermaus“ (uraufgeführt 1874, seit 1917 in Lubitschs *Das fidele Gefängnis*, 1917, Max Macks *Die Fledermaus*, 1923, und Carl Lamacs *Die Fledermaus*, 1931, mehr als zehnmal verfilmt) in Filmen wie *Opernball* (Österreich 1956, Ernst Marischka) nach der Operette von Richard Heuberger (1898) fortsetzen [2].

Die so enge Verbindung von Ort und Affektwelt wurde schon von den Walzerkomponisten des 19. Jahrhunderts etabliert und gepflegt. Insbesondere Vater und Sohn Johann Strauß bedienten sich ausgeklügelter PR- und Marketingstrategien, um ihre Musik und Konzertreisen als einmalige Ereignisse zu kennzeichnen und gegen konkurrenzierende Orchester abzugrenzen [3]. Folgt man der Argumentation Derek B. Scotts, spaltete sich die moderne „Unterhaltungsmusik“ von der klassischen Tradition ab und entwickelte vor allem in Paris (Cabaret und Variété, Café Concert), London (Music Hall), New York (Vaudeville) und Wien (Walzer und Polka) eigene Klang- und Aufführungsuniversen, die wiederum eng mit den kollektiven Vorstellungs- und Erinnerungsbildern der Städte verbunden werden konnten [4]. Die „popular music revolution“ entsteht danach in Folge sozialer Veränderungen und der Herausbildung des Musikbetriebs als einer eigenen, kapitalistisch orientierten und organisierten Produktionssphäre; in der Folge entstand die Entgegenstellung musikalischer Unterhaltung (als kommerziell dominierter Musik) und der „seriösen Kunstmusik“. Diese Entwicklung wirkt bis in das 20. Jahrhundert oder sogar die Jetztzeit hinein. So sehr sich die klassischen Orchesterbesetzungen noch an diejenigen der Vorphase anlehnten, mit der zunehmenden Bedeutung der Performativität der Aufführungen und der vorsätzlichen Vulgarität von Melodien und Rhythmen der Vertrautheit des Klangs aber einen frechen und übermütigen Unterton beimischten [5].

Natürlich sind die Tonwelten, in denen Wien präsentiert wird, nicht homogen. Seit Mitte der 1960er, so verrät ein Blick auf das Korpus der Wienfilme, treten die traditionellen Operetten-Klangwelten als Mittel der akustischen Ausstattung des Handlungsortes zurück – Wien wird sichtbar als urbane Metropole der Gegenwart. Susana Zapke [6] spricht angesichts ihres Korpus von Filmen sogar von einem eigenen Topos „Alt-Wien“, der sich auf Walzersedigkeit und traditionell Wien verbundene Musik bezieht, dem andere Filme über das neue Wien klar entgegensünden. Der Assoziationskomplex, der allerdings ‚Wien‘, ‚Neujahrskonzert‘, ‚Wiener Philharmoniker‘, ‚Opernball‘ und ähnliches umfasst, zählt nach wie vor zu den tourismuswirtschaftlich wirkungsmächtigsten Wien-Bildern. Darum auch liegt die Frage nahe, in welchem Maße die in Wien spielenden Musik- und Unterhaltungsfilm (und seit vielen Jahren auch das Fernsehen mit seinen Live-Übertragungen von Neujahrskonzerten, Opernbällen und ähnlichem) zu einem gesellschaftlichen Lernprogramm gehören, das die Stereotypen der Stadt – und darin vor allem den Walzer – als kulturelle Wertgegenstände eigener Art etablieren. Sie installierten dann eine imaginäre Sphäre, eine Stadt der Einbildungen, die mit der Realität der Städte nur wenige Berührungen hätte – wenn man von den Inszenierungen absieht, die für Reisende veranstaltet werden, die just jene Stadt der Imaginationen aufsuchen wollen, von denen in den Filmen die Rede ist.

Realität und Imagination, das Wien der Gegenwart und das „Alt-Wien“. Nein, es ist kein Museumsdorf und auch kein Freizeitpark, von dem die Rede ist, sondern das Doppel einer Stadt, in

dem sich das eine in das andere einnistet und gelegentlich zum Vorschein kommt. Fiaker, Bälle, Kurkonzerte, sogar das Brathendl sind Relikte eines ‚Wien‘, die präsent sind und eine beständige Wanderung zwischen dem Jetzt und dem Wissen (sei es nostalgisch oder tourismuskritisch gefärbt) gestatten. Dieses „Alt-Wien“ ist keine Fiktion, sondern Erlebnisangebot. Nur der Film kann es wiedererwecken.

Darum auch klafft zwischen der „gelebten“ und der „inszenierten Stadt“ eine Spannung auf, die dokumentarisierende Aufmerksamkeit auf sich ziehen kann. Es sind Filme wie *À chacun son bal* (*Alles Walzer - Darf ich bitten?*, Frankreich/Österreich 2011, Barbara Neček) über die Wiener Ballsaison oder *Alles Walzer - Ein Leben im Dreivierteltakt* (BRD 1993, Bernd Dost) mit einem Aufblick auf die lebendige Szene der Wiener Musikanten, die diesen Weg verfolgen. Doch das ist ein anderes Thema.

Anmerkungen

[1] „Plaisir et ascèse, libération et négation, séduction et interdit: ces ambivalences se changent en symptômes lorsqu'on discute de la valeur d'une esthétique ‚catholique‘, empreinte d'une morale sexuelle dominante et d'une économie érotique rigide“ (Sierek, Karl: Double conversion: Ophuls à Vienne. In: *1895*, 34/35, Oct. 2001, S. 26-44, hier S. 33).

[2] Für die dramaturgische Eigendynamik, die sich aus der erotischen Affinität der Partner ergibt, obwohl sie verschiedenen Ständen oder Klassen entstammen, mögen auch Liebesfilme wie *Im Prater blüh'n wieder die Bäume* (Österreich 1958, Hans Wolff, nach dem Stück „Die Sachertorte“ von Siegfried Geyer und Rudolf Österreicher) stehen; der Titelwalzer wurde von Robert Stolz komponiert, ebenso ein Sehnsuchts-Fetzen wie auch Werbung für den Prater.

[3] Vgl. Lochner, Daniela: Strauss und Wien - die Wurzeln eines Klischees in einschlägigen Büchern. In: *Straussiana* (Tutzing: Schneider) 2, 1999 [2002], S. 45-50. Vgl. im Detail die Informationen aus Mayer, Anton: *Johann Strauß. Ein Pop-Idol des 19. Jahrhunderts*. Wien [...]: Böhlau 1998, 251 S., der die organisatorischen und publizistischen Aktivitäten Strauß' chronologisch darstellt. Vgl. darüber hinaus: Brion, Marcel: Vienne, capitale du royaume de la valse. In: *Musica, Disques: Revue d'Information et d'Actualités musicales* 93, 1961, S. 4-10. Vgl. auch Seibel, Alexandra: *Visions of Vienna. Narrating the City in 1920s and 1930s Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University

Press 2017 (Film Culture in Transition.); Grafl, Franz: *Imaginiertes Österreich. Erzählung und Diskurs im internationalen Film*. Köln/Wien: Böhlau 2017.

[4] Scott, Derek B.: *Sounds of the Metropolis. The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York [...]: Oxford University Press 2008, VIII, 304 S.; zum Walzer der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. bes. S. 119-143. Zur Veränderung urbaner Soundscapes seit Beginn des 19. Jahrhunderts vgl. Widmaier, Tobias / Grosch, Nils (Hrsg.): *Populäre Musik in der urbanen Klanglandschaft. Kulturgeschichtliche Perspektiven*. Münster/New York: Waxmann 2014, 216 S. (Populäre Kultur und Musik. 13.).

[5] Ebd., S. 5. Mit dem Entstehen der Populärmusik entsteht gleichzeitig ein neues System musikalischen Starwesens, das in vielem auf die Starsysteme der modernen Popmusik vorausdeutet.

[6] Zapke, Susana: Die Stadt als Partitur. Eine Wiener Komposition. In: *Partituren der Städte. Urbanes Bewusstsein und musikalischer Ausdruck*. Hrsg. v. Susana Zapke u. Stefan Schmidl. Bielefeld: Transkript 2015, S. 127-139, hier S. 138. Vgl. dazu als Überblick über die Rolle der Musik im Stadt-Marketing Friedrich, Malte: Wie klingt die Stadt[,], wenn sie vermarktet wird? Zum Zusammenhang von Musik und Stadtmarketing. In: *Music City. Musikalische Annäherungen an die "kreative Stadt"*. Hrsg. v. Alenka Barber-Kersovan, Volker Kirchberg u. Robin Kuchar. Bielefeld: Transkript 2014, S. 271-288.

14. Tänze, Tänzer, Bälle, Musiker: Walzer im Blick des Dokumentarfilms

Die Filmographie der Filme, die sich thematisch mit dem Walzer, seiner Geschichte, seiner lokalen Tanzkulturen, den Walzer-Events, den lokalen Stilen und seinen internationalen Varianten widmen, ist vollkommen unübersichtlich. Die Recherche ist aufwendig, manche Titel führen in die Irre – so ist der DDR-Kurzdokumentarfilm *Tandem - Walzer* (DDR 1979, Joachim Tschirner) eine Reportage über Walzwerker am Quarto-Tandem im Bandstahlkombinat Eisenhüttenstadt, einem wichtigen metallurgischen Kombinat in der DDR. Auch *Görgey Gábor: Wiener Walzer* (Ungarn 1980, Sándor Szalkai) erweist sich bei näherem Hinsehen als eine Art Kammermusik-Installation, die mit dem Tanz nichts zu tun hat. Und auch der im Auftrag des Kulturamts der Stadt Wien produzierte *Musik in Wien* (Österreich 1958, Anonymus) zeigt sich schnell als Werbefilm für die Musikstadt Wien (unter vielfältigen Walzerklängen im Soundtrack) [1].

Natürlich sind die Stars der Walzergeschichte auch zum Sujet von historischen Dokumentationen geworden. Ein Beispiel ist *Johann Strauß Vater: Das Leben - Ein Tanz* (Österreich 2004, Felix Breisach, Otto Brusatti), der die Biographie Strauß' von seinem ersten öffentlichen Erscheinen als Komponist in den 1920ern über die Gründung eines eigenen Unternehmens (1827) und seinen steilen Aufstieg als Musikstar nachzeichnet, die gekrönt wurde durch die Stelle als Hofballmusikdirektor am Kaiserhof und zahlreiche Konzertreisen in Europa. *Eins zwei drei! Die Walzerfabrik Strauss & Söhne* (Österreich 2016, Eric Schulz) ist an der pop-ökonomischen Seite der Strauß'schen „Walzerfabrik“ interessiert, nimmt sie als ein erstes Beispiel einer industriell sich gebärenden Musikindustrie; historisches Filmmaterial – darunter auch „hoch pikante Herrenfilme“ – steht neben Walzerimpressionen aus dem Wiener Musikverein. Außerdem ist das Wiener Johann Strauss Orchester mit der sensationellen Österreich-Erstaufführung zweier verschollen geglaubter Werke von Josef Strauss zu erleben. Im Kontext des 200. Geburtstags wurde auch Strauß' Konkurrent Joseph Lanner mit einem Film geehrt: In der Reihe *Mythen der Geschichte* (161) entstand *Joseph Lanner Superstar* (Österreich 2001, Claudia Pöchlauer) über einen kleinbürgerlichen Exzentriker weit außerhalb biedermeierlicher Glückseligkeit. Ein anders gelagertes und allgemeineres Interesse verfolgt *Walzerklänge - Die Geburtsstunde eines Tanzes* (Österreich 2017, Stefan Wolner) aus der Reihe *Mythos Geschichte* (159): In einer Welt der puritanischen Scheinmoral war der Walzer die einzige legitime Form, wie sich Mann und Frau in der Öffentlichkeit berühren durften. Durch seine Drehungen gab der Tanz ein Gefühl des Schwebens und wurde so zum elektrisierenden Helfer einer gezügelten Erotik. Der Film enthält außerdem Ausschnitte aus den Balletten des Neujahrskonzertes und von den Wiener Bällen.

Ausschließlich der Donauwalzer ist das Thema von *Le beau Danube bleu - Histoire d'un valse* (*Die Geschichte des Donauwalzers*, Frankreich 2012, Pierre-Henri Salfati). Strauß hatte das Werk im Spätherbst 1866 und Winter 1866/67 komponiert, wurde von ihm selbst als „Botschaft der Hoffnung, der Freundschaft und des Friedens“ annonciert und wird bis heute als Zugabe um Neujahrskonzert gespielt, das weltweit übertragen wird und nahezu eine Milliarde Zuhörer in aller Herren Länder erreicht. Neben der Kontextualisierung des Walzers in die Kriege seiner Entstehungszeit zieht sich die Rivalität zwischen Johann Strauß (Vater) und Johann Strauß (Sohn) wie ein roter Faden durch die Dokumentation und wird durch Auszüge aus Alfred Hitchcocks *Waltzes from Vienna* (1934) illustriert.

Filme, die sich der Geschichte des Walzers annehmen, entstanden wohl fast ausschließlich für die Fernsehauswertung. Ein bemerkenswertes Beispiel ist *À chacun son bal* (*Alles Walzer - Darf ich bitten?*; Frankreich/Österreich 2011, Barbara Neček) – eine Führung durch die Wiener

Ballsaison. Nach einem kurzen Abriss der Entwicklung des Wiener Walzers, der Mitte des 19. Jahrhunderts entstand und hier als bürgerlicher Protest gegen die rigide Politik von Kaiserin Maria-Theresia ausgelegt wird, wirft der Film unter anderem einen Blick auf den Opernball, den Rosenball, den Philharmonikerball und den Ball der Schulwarte und porträtiert Kultur und Gesellschaft einer Stadt, die sich einige Monate im Jahr über das Tanzparkett zu definieren scheint. Ganz auf den Opernball und die sich um ihn rankenden Anekdoten konzentriert ist *Walzer, Glamour und Skandale - Geschichten einer Ballnacht* (Österreich 2012, Lisbeth Bischoff), berichtet auch von den seit 1969 live übertragenen TV-Übertragungen. Auch *Opernball: Das Fieber der DebütantInnen* (Österreich 2016, Cornelia Schäfer) ist ganz dem Opernball gewidmet und porträtiert eine Auswahl von Debütanten, ohne die der Staatsball schlicht unvorstellbar wäre, begleitet sie auf ihrem Weg von der ersten Probe bis zum letzten Walzertakt. Gestützt auf die Ballszenen aus Tolstois „Krieg und Frieden“ erzählt die Russian-Today-Produktion *Strictly Russian Ballroom* (Russland 2012) die 200-jährige Geschichte der russischen Walzerball-Tradition.

Einen ganz andere Weg schlägt der wohl nur auf DVD ausgewertete Film *Alles Walzer - Ein Leben im Dreivierteltakt* (BRD 1993, Bernd Dost) ein: Unter Mitwirkung des Volksmusikforschers Walter Deutsch und seinem Institut für Volksmusikforschung stellt der Film diverse österreichische Musiker vor, die mit den Klängen des Wiener Walzers eng verbunden sind; außerdem gibt der Film einen kurzen Aufblick auf seine Geschichte und stellt die Ausstellung „Sag zum Abschied leise Servus“ vor.

Zu den zahlreichen Walzerkulturen außerhalb Österreichs liegen bislang kaum filmische Versuche vor [2]. Eigene Aufmerksamkeit verdient der Musette-Walzer, der zum französischen kulturellen Erbe zählt. Er wurde nach der These des TV-Films *Paris musette* (Frankreich 1993, Jean-Pierre Beurenaut) aus der TV-Serie *Les films de village* (1/1) zu Beginn des Jahrhunderts in den ärmsten Vierteln der Hauptstadt geboren. Das Pariser Akkordeon wurde sein markantes Instrument und spielte sowohl in der *valse musette* wie auch in dem in den 1920ern populären Java-Tanz die wichtigste Rolle. Die Musette blieb Kennzeichen des Pariser Freizeitens, auch wenn ihre Popularität in den 1950ern zurückging. Der Musiker Marcel Azzola spielt das alte Repertoire des Pariser Akkordeons neu. Ähnlich lebt *Jo Privat - Le blues du musette* (Frankreich 1991, François Billard, Gerard Rabinovitch, Didier Roussin) nicht nur aus den Gesprächen mit Jo Privat, einem der bekanntesten französischen Musette-Akkordeonisten, sondern auch aus den historischen Kompilationsteilen, die an seine Arbeit mit seinem Freund Django Reinhardt – Privat selbst war von Zigeunermusikern beeinflusst – erinnern.

Eine überraschende Ausnahme von der Konzentration auf die Wiener Walzertraditionen bildet *Aloha im Dreivierteltakt* (BRD 2001, Christian Riehs), der einen Bogen vom 19. Jahrhunderts bis in die unmittelbare Gegenwart spannt, zurück zum König Kalakaua, der bei einem Europabesuch von einer Art Walzerfieber infiziert wurde und ihn in die Heimat mitnahm. Heute ist der Walzer hawaiianisches Volksgut und wird sogar mit der Tatsache in Verbindung gebracht, dass der Hula getanzt werden darf. Sicherlich ein Höhepunkt der vorliegenden Versuche, den Walzer in einen internationalen Horizont einzurücken, ist *Carnets de valse (Walzer-Tagebücher)*, Frankreich/Österreich/Schweiz 2005, Patricia Plattner), der Walzertänzer und -tänzerinnen aus verschiedensten Orten porträtiert – Tänze der Wiener Bälle, ein sich auf die Hochzeit vorbereitendes Paar aus Genua, einen pensionierten Maler, der seit 1957 jeden Tag in Pariser Tanzlokalen und Tavernen seinen Musette-Walzer tanzt, eine Episode in Blackpool, in dessen Mecca-Tanzsaal die besten Walzertänzer der Welt trainieren, und in Lima, wo der Walzer nicht nur getanzt, sondern auch gesungen wird (die Salsa-Sängerin Lucy Acevedo führt die Latino-Instrumentierung und -Rhythmik des *vals jaranero* vor).

Über die Registrierung und Reflexion der Geschichte und sozialen Pragmatik des Walzertanzes gehen die vorliegenden Filme nur selten hinaus. Eine Ausnahme ist der kurze jugoslawische Film *Valcer* (*The Waltz*, aka: *My First Dance*; Jugoslawien 1970, Lordan Zafranović), der das gemeinsame Tanzen des Walzers von alten Frauen und jungen Männern als eine tanzgewordene Auseinandersetzung mit existentiellen Themen wie Sexualität, Männlichkeit und die Beziehungen von Eros und Thanatos zu lesen versucht, zugleich als getragen von tiefer Melancholie.

Anmerkungen

[1] Als Kuriosum sei auch die nur viereinhalb Minuten lange Amateurproduktion *Wien Stadt meiner Träume* (Österreich 1960-65) verzeichnet – der kleine Tourismusfilm beobachtet zwei italienische Wienbesucherinnen beim Flanieren durch die Walzerstadt.

[2] Erwähnt werden sollte auch *The Waltz to Westphalia* (aka: *The Westphalia Waltz Story*, USA 2011, Joe Weed), der die fast 70 Jahre dauernde Adaption des polnischen Volksliedes „Pytala Sie Pani“ (und anderer Lieder) zu einem der beliebtesten und bekanntesten Fiedel-Walzer in den US-amerikanischen Bergarbeitergebieten nacherzählt.

Filmographie

1958

Musik in Wien; Österreich 1958
<19:08 min, SW, 16mm, Ton>

1960

Wien Stadt meiner Träume; Österreich 1960-65, Anonymus.
<Amateurproduktion, 9,5mm, Farbe, stumm, 4'37">

1970

Valcer (aka: Moj prvi ples; auch: Valcik, aka; Muj prvni tanec; IT: The Waltz, aka: My First Dance); Jugoslawien 1970, Lordan Zafranović.
<28 min>

1979

Tandem - Walzer; DDR 1979, Joachim Tschirner.
<35 min, 35mm, schwarzweiß, Ton>

1980

Görgey Gábor: Wiener Walzer (magyar tévéfilm, 50 perc, 1980, Sándor Szalkai.
<50 min, TV-Film>

1991

Jo Privat - Le blues du musette; Frankreich 1991, François Billard, Gerard Rabinovitch, Didier Roussin.

<51 min, Farbe, Ton>

1993

Alles Walzer - Ein Leben im Dreivierteltakt; BRD 1993, Bernd Dost.

<55 min, Farbe, Ton>

<Mitwirkende: Eduard Macku und dem Franz-Lehár-Orchester, dem Altwiener Octet, Roland Neuwirth und den Extrem-Schrammeln. Mit Hannelore Unfried und ihren Hof-Dantzern, Susanne Kirnbauer, Wiener Volksoper, den Innviertler Zechen Waldzel, der Mehrnbacher Hausmusik, der Pressbaumer Volksmusik, der Steanzn Musi. Mit Kurt Girk, Rudolf Koschel, der Tanzschule Mühl-siegl>

Paris musette; Frankreich 1993, Jean-Pierre Beau-renaut.

<52 min, 16mm, Farbe und SW, Ton>

2001

Aloha im Dreivierteltakt; BRD 2001, Christian Rihs.

<70 [52] min, Farbe, Ton>

Joseph Lanner „Superstar“; Österreich 2001, Claudia Pöchlauer.

<TV-Film, 60 [45] min>

2004

Johann Strauß Vater: Das Leben - Ein Tanz; Österreich 2004, Felix Breisach, Otto Brusatti.

<52min>

2005

Carnets de valse (Walzer-Tagebücher); Frankreich/Österreich/Schweiz 2005, Patricia Plattner.

<55 min, Farbe, Ton; Arte, 28.12.2005>

<p>2011 À chacun son bal (Alles Walzer - Darf ich bitten?); Frankreich/Österreich 2011, Barbara Neček. <TV-Dokumentarfilm, 90 [85, 95] min, Farbe, Ton></p> <p>The Waltz to Westphalia (aka: The Westphalia Waltz Story); USA 2011, Joe Weed. <30 min></p> <p>2012 Le beau Danube bleu - Histoire d'un valse (Die Geschichte des Donauwalzers): Frankreich 2012, Pierre-Henri Salfati. <55 min, TV-Filme: Arte></p> <p>Strictly Russian Ballroom; Rußland 2012, Anony- mus. <27 min, Mod.: James Brown, P: RTDocumentary></p>	<p>Walzer, Glamour und Skandale - Geschichten einer Ballnacht; Österreich 2012, Lisbeth Bischoff. <TV-Film></p> <p>2016 Eins zwei drei! Die Walzerfabrik Strauss & Söhne; Österreich 2016, Eric Schulz. <47 min; auch als Filmfassung: 66 min></p> <p>Opernball: Das Fieber der DebütantInnen; Öster- reich 2016, Cornelia Schäfer. <TV-Dokumentation, 45 min, Farbe, Ton></p> <p>2017 Walzerklänge - Die Geburtsstunde eines Tanzes; Österreich 2017, Stefan Wolner. <TV-Produktion: ORF, 45 min, ORF3, 14.2.2017></p>
---	---

15. Die Schattenwürfe der *Plaisir d'amour*

Wenn's „innig“ werden und ans Herz gehen soll... Dann wird's Zeit, das „Plaisir d'amour“ anzustimmen. Seit mehr als 200 Jahren: unverwüsthlich. Bekannt: allgemein. Sentimental gesättigt: sicherlich. Kitsch: vielleicht. Auf jeden Fall: deutlich. In breitem Dur, eher schwingend als drehend. Abschließend und ruhend, nicht drängend und zum Tanz lockend.

Geschrieben hat's im Jahr 1784 der französische, allerdings in Freystadt in Bayern als Johann Paul Aegidius Schwarzenndorf geborene Komponist Jean-Paul-Égide Martini, der manchmal auch als *Martini Il Tedesco* nominiert wird (um ihn durch den Zusatz „Der Deutsche“ von dem Zeitgenossen Giovanni Battista Martini unterscheidbar zu machen). Als Text verwendete Martini ein Gedicht von Jean-Pierre Claris de Florian aus dessen Roman *Célestine* (1784). „Plaisir d'amour ne dure qu'un moment, / chagrin d'amour dure toute la vie“, gesungen auch in italienischer Sprache: „Piacere d'amore più che un dì sol non dura, / martir d'amore tutta la vita dura“. Zunächst mit Klavierbegleitung; von Hector Berlioz 1859 für Orchester arrangiert; in den 1880ern auch in einer bekannten Fassung für Viola und Klavier gesetzt (von Louis van Waelfelghem). Heute bekannt vor allem als nur von Gitarre begleitete Ballade für weibliche Stimmen. Unvergessen die zeitgenössischen Aufnahmen von Joan Baez und Marianne Faithful. Und von vielen anderen, müsste man ergänzen, weil es wohl hunderte (oder sogar noch mehr) Einspielungen des Liedes gibt [1].

Es gehörte schon in der Stummfilmzeit zum Kanon der Melodien der Kinotheken und *cue sheets*. Und auch einige frühe Sängerfilme der Vitaphon-Kurz-Tonfilme entstanden in New York und zeigten Aufführungen von „Plaisir d'amour“ [2].

Es ist nicht der Überschwung des Verliebtseins, es ist kein Taumel, sondern ein melancholisches Bekenntnis zur Liebe, das in „Plaisir d'amour“ in Ton gefasst ist, so könnte man nach kur-

zem Besinnen meinen. Es ist eine „Plaisir“ ohne Sexualität, ohne offenes Begehren. Manchmal gar von Tönen des Verzichts oder der Einsicht in die Unmöglichkeit der Liebe durchweht. In dem tränentreibenden Melodram *Love Affair (Ruhelose Liebe, USA 1939, Leo McCarey)* lernt der kurz vor der Ehe mit einer reichen amerikanischen Erbin stehende Künstler Michel Marnet (Charles Boyer) auf einer Schiffsreise nach New York die Nachtclubsängerin Terry McKay (Irene Dunne) kennen – und die beiden verlieben sich ineinander. Bei einem Zwischenstopp auf Madeira, wo Michels Großmutter lebt, gestehen sie einander ihre Gefühle – wissend, dass sie keine Chance zur Verdauerung haben werden. Die Großmutter spielt am Ende des Besuchs das „Plaisir“ auf dem Klavier; Irene Dunne nimmt die Melodie auf, zunächst nur summend, dann den Text singend. Zwar finden die beiden am Ende doch noch zusammen, doch ist die Liebe der beiden von Beginn an durch den Schatten von Verlust und Verzicht gekennzeichnet.

Auch in *The Heiress (Die Erbin, USA 1949, William Wyler)* ist das „Plaisir d’amour“ eine Liebeserklärung, das der junge Morris Townsend (Montgomery Clift) der reichen, aber schüchternen Erbin Catherine Sloper (Olivia de Havilland) am Klavier vorspielt, ihr den Text sogar noch übersetzt, bevor sie begreift, welche Bedeutung das Lied hat. „Plaisir“ ist eines der Tiefenmotive des Films, es erklingt in Fragmenten bereits in der Titelmusik des Films (komponiert von Aaron Copland) und kennzeichnet den ersten Teil des Films, als Catherine verliebt und bereit ist, mit dem Mann zusammen ihr Elternhaus heimlich zu verlassen und ihn zu heiraten; als er sie aber kommentarlos allein- und zutiefst verletzt zurücklässt, verliert auch „Plaisir“ seine Funktion, die romantische Verliebtheit der Heldin musikalisch zu instrumentieren – der zweite Teil, an dessen Ende sie den Zurückgekehrten vor der geschlossenen Tür stehen lässt, ist von düster-dramatischen Moll-Tönen dominiert.

Der emotionale Modus ist aber nicht determiniert, wie man anhand dieser Beispiele glauben könnte, sondern kann im Kontext variiert und moduliert werden. Ganz anders als in *Love Affair* und *The Heiress* ist das „Plaisir d’amour“ in *Johannes und die 13 Schönheitsköniginnen* (BRD 1951, Alfred Stöger) kontextualisiert – zunächst als Leitmotiv der entstehenden heimlichen Liebschaften in der Gruppe von Schönheitsköniginnen, die ans Mittelmeer zur Kür der „Miss Europa“ fahren, am Ende dann als feierlicher Hymnus, als getragenes Orgelstück den vier gleichzeitigen Trauungen in einer Kirche unterlegt. Ist es in *Love Affair* die Erzählung, die Raum für die besonderen Bedeutungen des Liedes schafft, ist es in *Johannes* die süßliche Einkleidung des Zeremoniells, die im Lied auf eine imaginäre Verstetigung des Liebesbundes hindeutet.

Schon Irene Dunnes gesummte Fassung der ersten Strophe des Liedes (in *Love Affair*) deutet auf ein weiteres Bedeutungspotential hin, das aus der Langsamkeit, aus der abwesenden Dramatik des Vortrags erwächst – es ist die Vortragsart des Wiegenliedes, die Einschmeichelung der Musik in die Wahrnehmungswelt des kleinen Kindes, als wolle man ihm bedeuten: Es ist alles gut!

Eine nochmals andere Kontextualisierung verfolgt Maurice Jarre, der im Soundtrack des Fremdenlegion-Films *March or Die (Marschier oder stirb, Großbritannien 1977, Dick Richards)* das „Plaisir“ als leitmotivische Phrase in scharfen Kontrast zu Militärmusik, Kampfgeräusch und zur Marseillaise setzt, das die Frauen eingangs des Films für die gen Marokko abziehenden Soldaten singen. Zwar mag man Jarre vorwerfen, diese Strategie, allgemein bekannte Stücke gegeneinander zu treiben (dazu gehört als drittes „Du, du liegst mir im Herzen“), sei lächerlich [4] (und sie hat sicherlich etwas Plakatives an sich), doch sei vermerkt, dass sie in der Herausarbeitung des heldischen Kampfes der Legion gegen die unberechenbaren arabischen

Wüstentruppen durchaus eine ideologische Leistung erbringt – wobei unklar ist, ob es ein Emblem einer europäischen Form des Müßigseins (wenn etwa „Plaisir“ einem Rast der Legionäre oder anderen Ruhephasen unterlegt ist) ist oder ein Hinweis auf einen Regress der Soldaten in die Empfindungswelt des Kleinkindes (und damit vielleicht eine verborgene Mutterbindung der Soldaten indiziert) [5].

Eine weitere Variante bietet die Kriminalkomödie *We're No Angels (Wir sind keine Engel, USA 1955, Michael Curtiz)*, der von drei Mördern erzählt, die aus dem Gefängnis auf der Teufelsinsel ausbrechen und hoffen, mit einem Schiff nach Frankreich zu gelangen. Gleich zu Beginn des Films singt ein Mann „Ma France Bien-Aimée“ (zur Melodie des „Plaisir“), damit ein Leitmotiv in den Film einführend, das (u.a. geblasen auf einer Mundharmonika) narrative Ziel der Ausbrecher und ihr Sehnsuchtsobjekt gleichzeitig artikulierend.

Natürlich ist die Liebe das Thema des Liedes, auch wenn ihm deren sexuelle und körperliche Qualitäten oft genug ausgetrieben werden. Ganz im Gegenteil singt die Königin Marie-Antoinette in dem Historien-Film *The Affair of the Necklace (Das Halsband der Königin, USA 2001, Charles Shyer)* das Lied als neckische Einladung zur galanten Liebe. David Newman, der die Musik des Films verantwortete, hat ihm eine rokokoklingendes Kleinorchester mit Cembalo beigegeben, das – zusammen mit dem spielerisch-lockenden Vortrag der Sängerin (gesungen von Moira Smiley) – gerade jene anderen Elemente des Liebens hervorkehrt. Dem wohnt eine Lebendigkeit inne, die drastisch mit wenigen *a capella* gesungenen Takten des Liedes aufgenommen wird, als die Königin geköpft wird.

So sehr diese Variante des „Plaisir“ Bedeutungspotentiale des Liedes aufdeckt, die ungewohnt sind, so sehr wird das Lied vollends säkularisiert in *Man, Woman and Child (Herzen in Aufruhr, USA 1983, Dick Richards; Soundtrack: Georges Delerue)*: Hier ist es Teil einer Rückblende, die in Frankreich spielt und die von der Affäre erzählt, die der amerikanische Held der Geschichte (Martin Sheen) nach einem Unfall, der ihn ins Krankenhaus zwang, mit seiner französischen Ärztin Margo (Maureen Anderman) hatte. Die beiden schlendern durch eine Hafenstadt; aus einer Kirche tritt ein Hochzeitspaar, eine Gruppe Kinder vorneweg, sie singen – passend zum Anlass – „Plaisir d'amour“; der Mann kennt das Lied nicht; die Französin erklärt ihm das alte Liebeslied „about joy and sorrow of life“. Der Spaziergang endet am Strand, diesmal unterliegt eine instrumentale, später von einer weiblichen Stimme vorgetragene Fassung des Liedes den beiden; Margo schlägt vor, ins Wasser zu gehen, entkleidet sich und geht ins Meer hinaus; nach langem Zögern schließt sich der Mann, das Bad entwickelt sich zum Liebesspiel. Das Lied zeigt gleich mehrere Horizonte, in die es eintreten kann – als Teil einer rituellen Handlung, als Gegenstand des Besprechens seines Themas, als Ausdruck der emotionalen Ladung einer Situation, als Öffnung eines Spiels, das das Thema des Liedes in just jenem Modus der Zärtlichkeit in Tun übersetzt. In *Man, Woman and Child* ist die erwähnte Szene der dramatische Ausgangspunkt der Handlung – das Liebesspiel wird zu einem Sohn führen, den der Amerikaner erst zehn Jahre später, nach dem Tode Margos, kennenlernt.

Das Lied ist in diesem Beispiel Teil einer Erinnerung, und natürlich ist zu fragen, ob es seine besondere Qualität hier als Beschriftung einer zärtlichen biographischen Episode gewinnt oder ob es eine emotionale Spur ist, die in ihm selbst aufgehoben ist. Alle Beispiele dieser kleinen Durchmusterung der filmmusikalischen Verwendungen des so bekannten „Plaisir d'amour“ verursachen Skepsis gegenüber der Annahme, dass die Musik die Emotionalität dominiere, die im Text artikuliert und die vom Zuschauer rekonstruiert wird. Auf den Punkt gebracht: Die Interaktionen zwischen dem – vor allem dem bereits bekannten – Musikstück und dem jeweils angebo-

tenen szenischen, narrativen, dramatischen und modalen Kontext gehen tief und bringen *Bedeutungs-Abschattungen* hervor, die nicht generalisierbar sind, sondern nur hier, im gegebenen Kontext gelten [6]. Die Bedeutungsvielfalt der Filmmusik entsteht aus dem Zugleich von Film und Musik, aus der Synthese von Homogenem und oft genug Heterogenem. Immer aber gilt: Das eine geht nicht ohne das andere, das andere nicht ohne das eine.

Anmerkungen

[1] Eine Übersicht über die diversen Einspielungen, die instrumentalen Varianten usw. zu geben, ist unmöglich. Erwähnt werden sollten aber Neudaptionen der Melodie (meist nicht mehr im Walzer-, sondern im 4/4-Takt) – etwa Elvis Presleys „I Can't Help Falling in Love With You“, das die Songschreiber George Weiss, Hugo Peretti und Luigi Creatore 1961 aus Martinis Lied generierten, oder „I Want to Live“ der Gruppe *Aphrodite's Child* (1969). Es liegen auch eine ganze Reihe von Jazz-Adaptionen des Traditionals vor, die aber in der Filmmusik keine Rolle spielen.

[2] Berichtet in: Parker, David L.: Golden Voices, Silver Screen Opera Singers as Movie Stars. In: *The Quarterly Journal of the Library of Congress* 37,3/4, Summer/Fall 1980, S. 370-386.

[3] In McCareys Remake des Films (*An Affair to Remember / Die große Liebe meines Lebens*, USA 1957) fehlt die „Plaisir“-Szene.

[4] So John Simon in einer Rezension („Of Superhuman Bondage“) in der *New York Times*, 22.8.1977.

[5] Erinnert sei in diesem Zusammenhang auch an die „Church Scene“ aus dem Film *The Breaking Point* (USA 2001, David Frankel) aus der HBO-TV-Serie *Band of Brothers* (*Band of Brothers: Wir waren wie Brüder*, USA 2001, Epis. 7) über den Ersten Weltkrieg. Hier singt ein Frauenchor a

capella das „Plaisir“, während eine Männerstimme die Geschehnisse des Krieges berichtet (Musik: Michael Kamen). Das Lied kehrt sich in die Kundgabe von Trauer um, sein Charakter als Liebeslied verliert sich endgültig. Dieser radikale Wechsel des Gattungskopfes unterliegt auch die Folge von Schrifftafeln und Stills der Soldaten im Feld (in „Eugene's Prayer“ aus dem gleichen Film, wiederum mit dem Frauenchor unterlegt).

[6] Man muss ergänzen: Es sind Abschattungen, in die das Wissen über die Musik und ihre affektiven Horizonte eingehen können und müssen. Es sei nochmals auf *Band of Brothers* verwiesen, diesmal auf die 9. Episode (*Why We Fight*, 2001, David Frankel), die am Ende des Krieges in einem zerstörten deutschen Dorf beginnt. Inmitten der Trümmer und der Aufräumenden sitzt ein Streichquartett im Rund auf Stühlen, sie spielen Beethovens Streichquartett Nr. 14, cis-moll, op. 131 – in einem an die Inszenierungen des Absurden Theaters gemahnenden räumlichen Arrangement; eine lange Einstellungssequenz beobachtet die Arbeitenden, bis sie bei einer Gruppe amerikanischer Soldaten endet; einer tritt von hinten zu den anderen, die wie Zuschauer des Geschehens auf der Straße auf den Ruinen einer zerschossenen Hauswand sitzen, und stellt schlicht fest: „That's not Mozart. That's Beethoven.“ Ob es hier um die Musik und ihren Ausdrucksgehalt der Musik oder um die absurde Spannung zwischen Musik und der zerstörten Umgebung (oder um beides) geht, bleibt offen. Es ist gerade diese Spannung, die den rezeptiven Effekt anstoßen kann.

16. Subjektivierung und Narrativisierung

Walzer stehen in Filmen nie alleine, sondern sind Teil der Geschichten und erfüllen narrative Funktionen und sind zugleich szenische Gelegenheit, die Figuren zu kennzeichnen und einen Blick auf ihre Empfindungswelten zu ermöglichen. Ein berühmtes Beispiel entstammt den Verfilmungen von Leo Tolstoj's Roman *Vojna i mir* (1868/69): die im Roman 16jährige Natascha

Rostowa weilt auf dem Kaiserball in Petersburg; sie hat keinen Begleiter, wartet unter den Zuschauenden darauf, dass jemand sie zum Tanz auffordert – und es ist Andrej Bolkonskij, der sie erlöst. Als sei er von ihrem Liebreiz und von ihrer Fähigkeit, sich ganz dem Tanz hingeben zu können, fasziniert, äußert sein Voice-Over am Ende der fünfminütigen Tanzsequenz in Sergej Bondarchuks monumentaler Verfilmung des Romans (*Vojna i mir / Krieg und Frieden*, UdSSR 1966/67) seine Absicht, das Mädchen später zu heiraten. Narrativ ist hier wie im Roman klar: Das für die Geschichte so wichtige Paar ist zusammengekommen. Es wird aber fatalerweise nie zu einer Vereinigung der beiden kommen, Natascha trifft Andrej erst kurz vor seinem Tod in einem Verwundetenlazarett wieder.

Das kann Natascha nicht wissen. Und auch für den Zuschauer ist unsicher, wie sich die Zukunft der beiden gestalten wird. Er ist aber eingeweiht in die narrativ so wichtige Leistung der Szene, „das Paar“ zusammenzuführen, weil er die Konventionen des Erzählens kennt und weil er ein „dramaturgischer Connaisseur“ ist. Denkbar prosaisch ist die gleiche Szene in der amerikanischen Adaption *War and Peace (Krieg und Frieden*, USA 1956, King Vidor) realisiert: In einer einminütigen Minisequenz folgt die Kamera dem Paar (gespielt von Audrey Hepburn und Mel Ferrer), das mit raumgreifender Bewegung den Tanz [1] beginnt / Umschnitt auf die sitzenden gebliebenen Verwandten Nataschas, die ebenfalls zum Tanz aufgefordert werden / Umschnitt auf eine lüsterhohe und weite Aufnahme: die Gesamtfläche der Tanzenden. Auch hier hat „das Paar“ zueinander gefunden, die Erzählung kann weitergehen.

Aber die Szene in der sowjetischen Verfilmung des Stoffes leistet ein weiteres: einen Blick in das Innerste des Begehrens und Erlebens der jungen Frau. Es beginnt wieder mit der sehnsüchtig auf das Tanzen wartenden Natascha (dargestellt von Lyudmila Saveleva); Andrej (Vyacheslav Tikhonov) muss von dem Mann, der sie eigentlich begehrt, erst dazu aufgefordert werden, sie zum Tanz zu führen. Es folgt ein radikaler Umschnitt auf eine *Subjektive* Nataschas, der Prinz nähert sich – das Mädchen scheint völlig überrascht, auch wenn winzige *beats* des Schauspiels andeuten, dass die Überraschung gespielt ist. Mit dem Aufschwellen der Musik beginnt der Tanz [2], als rauschhaftes Austanzen eines tiefen Bewegungsbedürfnisses, in einem Ausdrucksmodus, der einer Trance verwandt erscheint.

Die Tanzsequenz ist annähernd fünf Minuten lang. Sie enthält eine Folge von Bildern, die Natascha mit einer ganzen Reihe anderer Tänzer zeigt (also eine Folge von Tänzen den ganzen Ball über repräsentiert). Das Finale beginnt mit einer weiten Aufwärtsfahrt (bis zur Höhe des Ballsaals und ein Lüster das Bild beherrscht). Nun beginnt die Abklangphase der Sequenz: *top shot* hoch über der Tanzfläche, sich beschleunigende Vorwärtsfahrt (immer noch in der 90°-Vertikale), unterlegt mit dem sich beschleunigenden und schriller werdenden Walzer, gefolgt von mit Weichzeichner und Unschärfe verfremdeten Aufnahmen der in Zeitlupe sich immer noch mit Andrej drehenden Natascha... So sehr die Sequenz immer mehr die Perspektive Nataschas übernommen hatte, endet sie mit einem harten und brutalen Bruch: Umschnitt auf Andrej, der der jungen Frau nachschaut, die immer noch wie im Rausch davongeht. Die Interpretation könnte noch weiter gehen, Andrej unterstellen, dass er glaube, Natascha habe ihm eine symbolische Kostprobe eines ekstatischen Erlebens gezeigt, die er sogleich sexualisiere.

Das formale Ball-Szenario bleibt aber sogar in dieser so radikal subjektivierenden Darstellung erhalten. Es wird mit dem Drama und mit dem Ausdruckstanz Nataschas vereint, wird zum szenischen Hintergrund. Dennoch bleibt es in Geltung, seine inneren Bedeutungen werden nicht aufgelöst. Bei aller Bereitschaft Nataschas, sich dem Selbsterlebnis des Tanzes hinzugeben und dabei Konventionen zu übertreten, den Tanz in Ausdrucksballett übersetzend (weshalb in der so-

wjetischen Fassung alle Rückschüsse auf das umgebende Publikum ausbleiben) – sie bleibt eine Gefangene der sozialen Ordnung, der der Ball seine Form verleiht.

Auch der Hochzeitswalzer in dem sowjetischen Film *Drama na ochotje* (UdSSR 1978 [3]) nach einer frühen Erzählung von Anton Tschechow (1884) ist radikal subjektivisiert. Die Geschichte handelt von einer schönen jungen Frau (gespielt von der damals erst siebzehnjährigen Galina Belyaeva als Olenka), die aus ärmlichen Verhältnissen kommt und einem reichen Mann verheiratet wird. Der Brautführer – einer der drei Männer, die die junge Frau umwerben – führt sie dem Bräutigam zu; der Tanz (der von einem Grammophon gespielt wird) beginnt in einem schleppenden Tempo, bevor er aufschwillt und das Brautpaar und andere Paare den Raum als Tanzende erobern. Olenka macht den Eindruck einer Schlafwandlerin, die sich traumverloren führen lässt, mit den Gedanken aber offensichtlich anderswo ist. Sie beginnt sogar zu weinen, als sich das Tempo der Musik vermindert, bevor sie wieder in den vorherigen Rhythmus übergeht. Gleich zweimal zeigt der Film, woran Natascha denkt – an eine Szene im Wald, in der sie mit dem Untersuchungsrichter Kamyschew (Oleg Yankovskiy) den Walzer stürmisch weiter tanzt, bis sogar der Schleier davonfliegt. In der Novelle folgt die Szene dem Hochzeitswalzer: Olenka entdeckt, dass Kamyschew ihr eigentlicher Sehnsuchts-Mann ist. Im Film ist die Episode als Insert in den Tanz montiert, als eine Art „inneres Traumtheater“. Kamyschew trägt sie auf den Händen, in scharfem Kontrast zu der formalen Interesselosigkeit des Hochzeitstanzes; in das Ende des zweiten Inserts ist sogar ein von Champagner überlaufendes Glas einmontiert, als Symbol einer sexuellen Aufladung der Szene im Wald, die deren innere Bedeutung indiziert. Die Szene wird abgeschlossen von einer überaus langen Großaufnahme Olenkas, die gedanklich in einem Anderswo zu weilen scheint als auf der andauernden Hochzeitsfeier.

Weil der Walzer ein tänzerisches Ausdruckstheater sein kann, ist das Tanzen offen für den Import subjektiver Bedeutungen. Die Tatsache, *dass* getanzt wird, mag ebenso mit Bedeutungen verbunden sein, die in einer „inneren Soziologie“ der diegetischen Welten der Filme beschrieben werden kann (als Eintritt in die Gesellschaft, als Initiation, als Eintritt in einen anderen Stand, als Annäherung an einen ersehnten Partner usw.). Die Art aber, *wie* getanzt wird, kann zum Ausdrucksfeld subjektiven Empfindens oder Sehnsens werden. Der Tanz wird aufgeladen mit einem Repertoire von Ausdrucksgesten oder -emblem, die für den Zuschauer übersetzt werden können in die Ausgestaltung der Figuren, weil sie einen Blick auf deren Inneres gestatten.

Und natürlich treten dem *Dass* und dem *Wie* des Tanzens auch *kontextuell* induzierte subjektive Bedeutungen zur Seite. Ein bekanntes Beispiel ist eine Szene aus *Gone with the Wind* (*Vom Winde verweht*, USA 1939, Victor Fleming): Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) ist nach einer Trotz-Heirat zur Witwe geworden. In der Hoffnung, ihren eigentlichen Wunschmann Ashley Wilkes wiederzutreffen, zieht sie während des Sezessionskrieges nach Atlanta und besucht einen Wohltätigkeitsball der Konföderierten, auf dem die anwesenden Männer zu einer „Versteigerung“ der Damen eingeladen werden, um sie als Tanzpartnerin zu gewinnen. Rhett Butler (Clark Gable) bietet die geradezu unverschämte Summe von 150 Gold-\$ für Scarlett, die sein Gebot begeistert annimmt, obwohl sie als Witwe eigentlich nicht tanzen darf. Scarlett ist sich zwar sicher, ihre Reputation verloren zu haben, doch tanzt sie in weit ausgreifenden Schritten den Ball-Walzer mit Butler. Sie ist ganz in das Witwen-Schwarz gekleidet, unterscheidet sich von allen anderen Frauen. Aber sie genießt den Ausbruch aus der erzwungenen Zeit der Enthaltensamkeit nach dem Tod ihres ungeliebten Mannes. Auch hier öffnet sich die Szene in die Beschreibung des Charakters Scarletts, deren Selbstgewissheit und deren Energie sie dazu befähigen, alles Ziemliche ihrer Zeit zu ignorieren und eigene Ziele zu verfolgen. Butler erkennt sie als eine, die

gleichen rebellischen Geistes ist wie er selbst, und erklärt ihr noch während des Tanzes seine Liebe, bittet sie um die Ehe. Er kann nicht ahnen, dass Scarletts Phantasie eines anderen Mannes die Beziehung der beiden bis zum Ende überschatten und am Ende scheitern lassen wird. „Das Paar“ hat sich gefunden, die Narration kann fortschreiten; aber das Finden des Paares ist – wie auch in *Krieg und Frieden* – kein Garant dafür, dass es gemeinsames Glück finden wird.

Anmerkungen

[1] Gespielt wird ein Auszug aus Aram Khachaturians Walzer aus der *Masquerade-Suite* (1944).

[2] Es handelt sich um eine Originalkomposition von Vyacheslav Ovchinnikov. Vgl. die ausführliche Analyse der Szene in Thiel, Wolfgang: Kino im Dreivierteltakt. Die dramaturgische Funktion des Walzers im Spielfilm. In: von Keitz, Ursula / Stiasny, Philipp (Hrsg.): *"Alles dreht sich ... und*

bewegt sich". *Der Tanz und das Kino*. Marburg: Schüren 2017, S. 12-31, hier S. 24-27.

[3] Der Film kursierte auch unter dem Titel *Moy laskovyy i nezhnyy zver*; die BRD-Fassung war als *Drama auf der Jagd* betitelt, die DDR-Fassung als *Mein sanftes, zärtliches Tier* (bzw. *Mein liebes, zärtliches Tier*). Die Regie hatte Emil Loteanu, der Komponist des Films (und auch des Hochzeitswalzers) war Evgeniy Doga (= Eugen Doga).

17. Zeit kondensieren: Walzer als *Summaries*

Eine der berühmtesten Montagesequenzen, die einen langen Zeitraum der Erzählung zusammenfasst, ist die sogenannte „Frühstückssequenz“ (*breakfast sequence*) aus Orson Welles' Film *Citizen Kane* (USA 1940): Nach der Hochzeit mit der ersten Frau Kanes vergehen zwölf Jahre, in denen die Beziehung zwischen den beiden sichtbar abkühlt und am Ende eingefroren zu sein scheint. Realisiert ist die Sequenz als Schuß-Gegenschuß-Montage, einem imaginär kontinuierlichen Gespräch folgend; am Ende lesen beide Zeitung, das Gespräch ist beendet. Beginnend mit einer Zufahrt aus der, endend mit einer Rückfahrt in die Szenentotale sind sechs einzelne Frühstücke aneinander gereiht, jeweils durch einen schnellen Schwenk mit einer kaum sichtbaren Überblendung aneinander gereiht. Die Sequenz ist mit einer sechsteiligen Folge von Musikstücken in unterschiedlichem Rhythmus und Takt mit erkennbar wechselnder Instrumentierung unterlegt – und das erste ist natürlich ein Walzer. Natürlich, weil kaum ein anderer Rhythmus dem Gefühl des „jungen Glücks“, der Verliebtheit des Paares solchen Ausdruck verleihen kann wie der Walzer.

Die Frühstücksequenz ist eine oft sogenannte *summary sequence* (oder kurz: ein *summary*) [1] – eine zeitraffende Zusammenfassung eines langen Prozesses, der nicht ausgelassen und als Beziehung eines „Erst/Dann“, eines „Vorher/Nachher“ repräsentiert wird, sondern von dem Momentaufnahmen aus seinem Verlauf gezeigt werden. Als Klammer dienen oft Musikstücke oder suiteartige Musikmontagen, sei es, dass sie eine zusammenhängende ganzheitliche Klammer bilden, sei es, dass sie – wie in *Citizen Kane* – die verschiedenen Schritte der dargestellten Entwicklung auch musikalisch wiedergeben [2]. *Summaries* leben aus der Zusammenprall von Kontinuierlichem (einem Gespräch, einer Tätigkeit, einer Musik u.ä.) und Diskontinuierlichem (wechselnde Kleidung, Älterwerden der Figuren, Veränderung der Lichtverhältnisse usw.). Bei-

des zusammen stimuliert die Vorstellung eines Vergehens der Zeit, die zugleich von der Wiederkehr des Gleichen wie auch von seiner schleichenden Veränderung handelt. *Summaries* sind ästhetisch kondensierte Zeitinseln, die ein Thema haben und zugleich zeigen, dass es nicht feststeht, sondern vorangeleitet. Sind es soziale Beziehungen, mögen sie erkalten (wie in *Citizen Kane*), sich in Routinen des Alltags verwandeln oder sogar noch intensiver werden.

Ein Beispiel für letzteres ist die berühmte fünfminütige Walzersequenz aus Max Ophüls' Tragödie *Madame de...* (Frankreich/Italien 1953). Ein Ball. Général André de... (Charles Boyer) und Comtesse Louise de... (Danielle Darrieux) tanzen, sprechen miteinander. Die beiden sind fast immer das fokale Zentrum des Bildes, in einer nahen Halbdistanz. Sie scheinen von der Erde losgelöst zu sein, schweben im Rhythmus (gegenüber anderen Paaren, die den Walzer bis zum Hopsen in Bewegung übersetzen). Die beiden sind ernst, radikal einander zugewandt (wiederum gegenüber anderen Paaren, die die Blicke immer wieder in die Nachbarschaft anderer Tanzender richten). Es ist nicht *ein* Tanz, sondern es sind die Tänze einer vierwöchigen Veranstaltungsphase [3], gefangen in einer meist kontinuierlichen Begleitbewegung der Kamera; der Wechsel der Bälle ist mit verdeckten Schnitten kaschiert, wenn sich ein Vorhang oder eine Säule vor das Paar schiebt. Die wechselnden Kleider der Comtesse zeigen die Zeitsprünge an, einer eigenen Logik folgend: Die Opulenz ihres Kostüms wird immer mehr zurückgenommen, sie „trägt am Ende nur noch ein vergleichsweise schlichtes Kostüm und keinerlei Schmuck mehr“ [4]. Die Sequenz suggeriert am Ende noch einmal eine Reflexion über die Zeitlichkeit des Dargestellten – der Ball ist zu Ende, das Paar ist das letzte auf der Tanzfläche, die Musiker packen die Instrumente ein und die Diener löschen die Lichter.

Instrumentiert das kurze Walzerstück in *Citizen Kane* eine Gefühlslage am Beginn einer Paar-Beziehung und stützt sich dabei ganz auf die konventionelle Bedeutung des Walzers als eines Taktes und Tanzes der Verliebten, ist es in *Madame de...* eine Einheit von Ball und Tanz, die formal ein Geschehen zwischen Wiederholung und Einzigartigkeit behauptet. Viel weiter gehend nutzt Sarah Polley in ihrem Film *Take This Waltz* (Kanada/Spanien/Japan 2011) das langsame Walzerlied gleichen Titels von Leonard Cohen als klammernde Musik eines *Summaries*, das eine ganze Beziehungsgeschichte zusammenfasst. Genauer: Der Film erzählt die Geschichte der Texterin Margot (Michelle Williams), die seit fünf Jahren mit dem Kochbuchautor und Hobbykoch Lou (Seth Rogen) verheiratet ist. Die Ehe ist Ritual geworden, die beiden spielen immer die gleichen Spiele miteinander, leben schweigend nebeneinander her. Margot verliebt sich in Daniel (Luke Kirby), den sie auf einer Recherchereise kennenlernt und der sich überraschenderweise als ihr neuer Nachbar herausstellt. Er ist der Gegenentwurf zu Lou: Künstler, Rikschafahrer, sexy. Es gibt keinen Streit zwischen Lou und Margot, und dennoch signalisiert sie Daniel früh, dass sie in ihn verliebt ist. Es ist seine Körperlichkeit und Zurückhaltung zugleich, die sie faszinieren, seine Weigerung zum unverbindlichen Seitensprung. Erst als sie Lou verlässt und Daniel wiedertrifft, werden die beiden ein Paar. Es beginnt die zweite Geschichte, die Polley vollständig als vierminütige *Summary*-Sequenz kurz vor dem Ende des Films realisiert (1:32 bis 1:36). Diese Geschichte handelt von der Erfahrung der eigenen Körperlichkeit und der Sexualität, die in Routine unterzugehen drohte. Doch sie erzählt auch von Erkühlung und erneutem Überhandnehmen des Alltäglichen.

Der Sequenz ist Leonard Cohens langsamer Walzer „Take This Song“ unterlegt, dessen Text auf das 1986 entstandene Gedicht „Pequeño vals vienés“ („Kleiner Wiener Walzer“) von Federico García Lorca zurückgeht. Der Text handelt von leidenschaftlicher Liebe, einem Leben im Rausch, von der Allpräsenz des Sexuellen [5]. Der Walzer als eingekapselte Episode des Erlebens – und als Metapher für eine Erlebnisintensität, die nicht verdauert werden kann (auch wenn

sie es möchte): Dass er zum Titelwort wurde und dass er als „Ergreife den Walzer!“ die Sehnsuchtsenergien der Protagonistin so präzise auf den Punkt bringt, ist sicher kein Zufall. Die Walzerszene ist (radikaler als die bisherigen Beispiele) wiederum als ein schwebendes Etwas zwischen Kontinuität und Bruch inszeniert (Kamera: Luc Montpellier) und als kontinuierliche Rundfahrt um das Margot und Daniel ausgeführt (mit einer Unterbrechung, die aber sogleich wieder in die so ruhig voranschreitende Rundfahrt übergeht). Sie erfasst den zu Beginn leeren Raum einer alten Tanzhalle (?), die mit immer mehr Einrichtungsgegenständen angefüllt wird; und sie zeigt Momentaufnahmen der Beziehungsgeschichte und erfasst zugleich deren innere Dynamik. Der Raum ist leer, am Beginn, noch ist die Kamera starr; die beiden betreten das Bild, nähern sich an, finden sich zum ersten Kuss (die Rundfahrt beginnt); kurzes Schwarzkader – die Fahrt geht aber weiter – ermöglicht den nächsten und die folgenden Zeitsprünge: die beiden, auf dem Boden, sie entkleiden einander, schlafen miteinander. Der Raum beginnt sich zu füllen (auch die Sexszenen übergreifen längere Zeit!). Immer wieder Sex als Thema: eine erste Aufnahme mit Daniel und zwei Frauen; die Unterbrechung als Untersicht auf Margots Beine / Abschwenk / sie liegt mit zwei Männern auf dem Bett / Fortsetzung der Fahrt. Doch das Thema verliert sich. Die längste und finale Einstellung der Sequenz zeigt die beiden auf dem Sofa, sie gucken fern.

Am Ende sind sie in der gleichen Veralltäglichsung und Routinisierung der Liebe angelangt wie Margot und Lou am Ende der ihrigen. Die zweite Geschichte muss nicht erzählt, sondern kann zusammengefasst werden – weil das Ende des Films zeigt, wie Margot in einem Karussell, in dem sie schon einmal mit Lou gewesen war, zu der Lust- und Gegenwartsfähigkeit zurückfindet, mit der sie damals die rasende Rundbewegung genossen hatte. Die Geschichte einer Selbstfindung? Eine resignative Wendung? Oder eine Neuaufnahme des metaphorischen Walzers des Titels, als Fähigkeit, erlebend aus der Zeit des Alltags (und all seinen Zwängen) auszusteigen?

Anmerkungen

[1] Vgl. meine Überlegungen zur musikalischen Summary-Sequenz in: Suprasegmentale Funktionen der Filmmusik: Summaries und Rekapitulationen. In: *Filmmusik und Narration*. Hrsg. v. Robert Rabenalt u. Manuel Gervink. Marburg: Tectum 2017, S. 179-203.

[2] Die beiden Typen sind nicht nur formal unterschiedlich, sondern auch semantisch in verschiedene Funktionskreise einbezogen. Bildet im ersten Fall das Musikstück die tragende Struktur der ganzen Sequenz (und ist inhaltlich womöglich mit Tiefenthemen des Films verbunden), illustrieren sie im zweiten Fall die inhaltlichen Fragmente aus dem Gesamtprozess, denen sie zugeordnet sind; sie wirken dann wie eine „Beschriftung“ des Szenenstücks, mit dem sie eine Art emblematische Einheit eingehen. Die Metapher der *Beschriftung* verdanke ich Hans-Christian Schmidt.

[3] Vgl. Peter W. Jansens Darstellung in: *Max Ophüls*. Mit Beitr. v. Helmut G. Asper [...]. München: Hanser 1989, S. 234f (Reihe Film. 42.).

[4] Ebd., S. 234.

[5] Kondensiert in der letzten Strophe des Liedes:
 „And I'll dance with you in Vienna / I'll be wearing
 a river's disguise / The hyacinth wild on my shoulder /
 My mouth on the dew of your thighs / And I'll
 bury my soul in a scrapbook / With the photographs
 there, and the moss / And I'll yield to the flood of
 your beauty / My cheap violin and my cross / And
 you'll carry me down on your dancing / To the pools
 that you lift on your wrist / Oh my love, oh my love /
 Take this waltz, take this waltz / It's yours now,
 it's all that there is“.

18. Bedeutungsmodulationen: Walzer in den Filmen Jim Jarmuschs

Die Filme Jim Jarmuschs gelten nicht nur als markante Beiträge zu den Stilistiken des US-amerikanischen Independent-Kinos seit den 1980ern, sondern verdienen auch aufgrund der eigenwilligen Strategien der Musikbehandlung fortwährende Aufmerksamkeit: Über die Unterstützung, Intensivierung und affektive Grundierung der Handlung behandelt Jarmusch die Musik als ein eigenes Ausdrucksmittel, das nur lose mit der Narration verbunden ist und dem er eigenständige diskursiv-thematische Qualitäten zuweist. Dass dabei auf traditionelle und konventionalisierte Formen der Musik zurückverwiesen wird, die sozusagen in Differenz zu ihren gewohnten affektiven und sozialen Bedeutungen inszeniert werden, ist Teil eines poetologischen Programms, das auch der Erzählweise der Filme angesehen werden kann. Mehrfach wird auch der Walzer in Bezug genommen.

Der 3/4-Takt des Walzers war schon in der exaltierten Körperlichkeit des Rock'n'Roll der 1950er verpönt, verstärkt sicher durch die formale Strenge, in der er traditionellerweise getanzt wurde. Aber es gibt Ausnahmen. Eines der bekanntesten stammt von dem Blues- und Rockmusiker Screamin' Jay Hawkins, der 1956 den Titel „I Put a Spell on You“ einspielte, einen Walzer, der seitdem eine unbeschreibliche Popularität als Klassiker des frühen Rock'n'Roll angetreten hat [1]. Allerdings ist es kein Walzer, der Hörer und Tänzer zum Schweben bringt, sondern einer, der assoziative Verbindungen mit Affekten wie Horror, Angst, Zynismus und ähnlichem eingeht. Es ist wohl die zweite Einspielung, die Hawkins 1956 für OKeh-Records einspielte (nach einer ersten Platte für Grand Records 1955), bei der – nach einer unbestätigten Anekdote, die Hawkins selbst erzählte – alle Musiker betrunken gewesen seien und das Lied mit Schreien, unmotivierten Rufen und Grunzen durchsetzt hätten [2]. Diese neue Version wurde populär, wengleich sie nur selten (und dann in abgemildeter Einspielung) im Radio zu hören war. Hawkins übernahm das Image des „Schock-Rockers“, trat in Leopardenfellen auf, ließ sich sogar in einem brennenden Sarg auf die Bühne tragen; Voodoo-Elemente (darunter neben Schlangen auch ein rauchender und sprechender Totenschädel) vervollständigten eine Nähe zu Elementen der Horrorinszenierung, die von zahlreichen anderen Rock-Musikern der dunklen und horroraffinen Rockszene adaptiert wurde [3].

So populär „I Put a Spell on You“ in allen Jahrzehnten nach seiner Ersteinspielung geblieben war, konnte Hawkins nie an den Erfolg dieser Platte anknüpfen. Allerdings blieb er als Extremfigur der Rock'n'Roll-Musiker zumindest in der Musikszene bekannt, eine Prominenz, die in die Kunstszene der Independents-Bewegung übergang, als Jarmusch den Song für seinen Film *Stranger than Paradise* (1983/84) einwarb – für die Lizenz bezahlte die Produktion 10.000 US-\$, angesichts der Produktionskosten von geschätzt 90.000 US-\$ eine gewaltige Summe – und dem Musiker später in *Mystery Train* (1989) sogar eine Rolle als lakonischem Nachtportier in einem schäbigen Motel in Memphis gab, wurde er auch als Schauspieler in wenigen Independent-Filmen bekannt [4].

Auch wenn das Lied als sanfte Liebesballade konzipiert war – eine Qualität, die z.B. in Nina Simones oder Annie Lennox' Adaptionen ganz im Vordergrund steht, auf die schon der Titel hinweist (zu deutsch: „Ich verzaubere dich“) –, transformiert Hawkins' Performance es in ein vollständig anderes Register: in eine wüste Persiflage der gewohnten Mischung von Weichheit und formaler Strenge. Sie bleibt dem Rhythmus verpflichtet und greift sein Regime gleichzeitig an, mit Lauten der Nicht-Zivilisation, die der Tanz gewordenen Ordnung bürgerlichen Zusammenlebens strikt entgegensteht. Es ist gerade diese unaufgelöste Spannung zwischen dem Ord-

nungsimpuls der Musik und der Wildheit der Artikulationen des Sängers, die in Jarmuschs *Stranger Than Paradise* zur Grundlage des Einsatzes des Liedes wird.

Stranger Than Paradise handelt, wie die meisten Jarmusch-Filme, von Bewegung, Reise, Suche, aber auch von Entfremdung, Unbehaustheit und Heimatlosigkeit. Der Film ist in drei Abschnitte gegliedert („The New World“ – die Ankunft der jungen Ungarin Eva [Eszter Báling] in New York, „One Year Later“ – über einen Besuch der Tante in Cleveland, „Paradise“ – über eine Reise nach Florida). Hawkins' Lied wird viermal angespielt (die Filmmusik stammt von John Lurie, der selbst eine Rolle spielt). Kurz nach Beginn des Films (0:03:50) sieht man Eva, sie geht in die Stadt – in einem neuen Land, und der angespannte Modus von „I Put a Spell on You“ signalisiert die innere Spannung der 16-jährigen, den Mut, sich in die riesige fremde Stadt hineinzubewegen. Der Song wird drei weitere Male angespielt (0:21:00, 0:57:40, 1:23:10 [5]), und immer signalisiert er Momente der Erfahrung der Einsamkeit, aber auch des Aufbruchs, der Überwindung, des entschlossenen Betretens unbekannter und fast immer unwirtlicher Lebensräume. Das ursprüngliche Versprechen, das gelobte Land zu sein, ist nicht mehr gültig, das Paradies nicht mehr zu erlangen (das letzte Kapitel des Films reklamiert es zwar, doch erweist es sich als Ort der Trostlosigkeit).

Der Film inszeniert zugleich die Bemühung der Figuren, *contenance* auszudrücken, eine ausgestellte Coolness, die in scharfem Kontrast steht zum Geschehen. Die Tatsache, dass er die Interaktionen der Figuren in einer Art inszenatorischen Minimalismus in nur 67 meist sehr langen Einstellungen realisierte, macht es möglich, die Anstrengung der Figuren, ihr Ausdrucksverhalten zu reduzieren und sich so gegen die anderen abzuschirmen und emotional zu immunisieren, um so deutlicher greifbar zu machen. „I Put a Spell on You“ ist eng mit Eva verbunden (etwa, wenn sie auf der Fahrt nach Florida den Song von einem Kassettenrekorder abspielt und das Lied gegen ihren Freund Willie [John Lurie] verteidigt: „He's my man!“ [6]). Und er unterliegt dem Abspann, nachdem man Eva sah, die nicht zurück nach Ungarn geflogen ist – als signifikante Hawkins' Walzer das Lebensgefühl eines Lebens im Wandel, das sie schon so lange (film-)musikalisch begleitet hatte und den rebellischen Impuls des Liedes als Leitprinzip adaptierte.

Eine ganz andere Dramaturgie des Musikeinsatzes verfolgte Jarmusch in seinem Episodenfilm *Night on Earth* (Frankreich [...] 1991), dessen Geschichten in Los Angeles, New York, Paris, Rom und Helsinki spielen, in der gleichen Nacht, jeweils in einem Taxi. Für die Musik des Films konnte Jarmusch seinen Freund Tom Waits gewinnen (der übrigens mehrfach Lieder im 3/4- oder 6/6-Takt eingespielt hat [7]), der die musikalische Ausstattung des Films übernahm. Zu den Titeln gehört der Walzer „Good Old World“, das Lied, das den Film einleitet und beendet. Ähnlich, wie die fünf Episoden in den Landessprachen realisiert wurden (die auch in der Kinofassung erhalten blieben, um die spezifischen Qualitäten der Sprachen und der Soundscapes der Städte zu erhalten, weshalb der Film mit Untertiteln ausgewertet wurde), wird auch das den Film eröffnende Lied „Back in the Good Old World“ in Instrumentation, Rhythmus und Klangfarbe fünffach variiert, den Song und die musikalischen Elemente wie auch den Farbton der Bilder an die Handlungsorte annähernd [8]. New York – grün, Jazz-Trompete; Paris – blau, Akkordeon; Los Angeles – pink, E-Gitarre; Rom – orange, akustische Gitarre, Schlagzeug, Blechbläser; Helsinki – violett, Saxophon, Akkordeon. Die Variationen kulminieren in einem finalen langsamen Walzer („Good Old World“), als wolle der Film behaupten, dass die Figuren trotz aller Unterschiede ein gemeinsames Gefühl teilten, das der Song zum Ausdruck bringe [9] – eine These, der man skeptisch begegnen sollte, weil die Interaktionen der Figuren brüchig sind und oft genug nicht gelingen. Die Mehrfachverwendung von Lied und seinen Elementen hat eine zweite Seite, weil sie nicht nur den Zusammenhang aller Variationen behauptet, sondern

eben auch deren Differenzen.

So bleibt sich Jarmusch treu, die Musik (zumindest in seinen frühen Filmen) als eigenes Ausdrucksmittel der Etablierung von Widersprüchen einzusetzen, eine Strategie, die der konventionellen Affinität des Walzers zur Beschwörung einer romantischen Einheit von Bewegung und Körper strikt entgegensteht. Wollte man es mit Eichendorffs Taugenichts ausdrücken: Das „Am Ende ist alles gut“-Ende gilt hier nicht.

Anmerkungen

[1] Nach einer Einspielung durch die Bluessänger *Sonny Terry & Brownie McGhee* (1959), die Jazz-Sängerin *Nina Simone* (1965) und die Rockband *The Animals* (1966) entstanden mehr als 100 Neu-einspielungen des Titels und zahllose Präsentationen bei Live-Auftritten [2]. Hawkins' Lied wurde in die *The Rock and Roll Hall of Fame's 500 Songs that Shaped Rock and Roll* aufgenommen. Interessanterweise ist das Lied als langsamer Walzer konzipiert. In seiner Rezeptionsgeschichte wurde das Lied mehrfach in einen 4/4-Takt umgeformt, etwa in Bette Midlers Fassung in dem Film *Hocus Pocus* (1993, Kenny Ortega), in Bryan Ferry's Fassung aus seinem Album „Taxi“ (1993) oder in der mit technoartigen Beats unterlegten Einspielung von Sonique.

Zu den Einspielungen vgl. die unvollständige Liste bei *Secondhandshops* (URL: <https://secondhandsongs.com/performance/33>) sowie die umfangreichere Liste in Pleffer, Andrew J.: „*I Put a Spell On You*“. „Standards“ as a Product of Rerecorded Music Culture (URL: <http://artofrecordproduction.com/index.php/arp-conferences/arp-2007/19-arp-conference-archive/arp-2007/119-pleffer-2007>), S. 11-12.

[2] Vgl. Shannon, Bob / Javna, John: *Behind the Hits: Inside Stories of Classic Pop and Rock and Roll*. New York: Warner Books 1986, S. 185.

[3] Vgl. dazu Cooper, B. Lee: Terror Translated into Comedy. The Popular Music Metamorphosis of Film and Television Horror, 1956-1991. In: *Journal of American Culture* 20,3, 1997, S. 31-42. Vgl. auch Tosches, Nick: Screamin' Jay Hawkins: Horror and the Foot-Shaped Ashtray. In seinem: *Unsung Heroes of Rock'n'Roll. The Birth of Rock'n'Roll in the Wild Years Before Elvis*. New York: Charles Scribner's Sons 1984, S. 120-127. Vgl. allgemein zur Assimilation der Rockmusik an die Ikonographien und Symboliken des Horrors Hoffmann, Frank/ Cooper, B. Lee / Haney, Wayne

S. / Ramirez, Beulah B.: *Rock Music in American Popular Culture II. More Rock'n'Roll Resources*. Binghamton: Taylor & Francis 1997, S. 117-144, bes. 122ff.

[4] Im einzelnen sind dies Álex de la Iglesias' *Perdita Durango* (aka: *Dance with the Devil*, 1997), in dem Hawkins einen Gehilfen des Santero-Priesters Dolorosa spielt und in dem sein Song „I'm Lonely“ die Schlusszene des Films untermalt. Einen weiteren Auftritt hatte er schon in Bill Duke's Adaption von Chester Himes' *A Rage In Harlem* (1991) gehabt. Hawkins konnte zudem seine Musik – fast immer beschränkt auf „I Put a Spell on You“, in eigener oder fremder Interpretation – auch in zahlreichen Filmen und TV-Serien unterbringen (darunter Horrorfilme wie *Night Angel*, 1990, Dominique Othenin-Girard), manchmal als Cameo oder Gastauftritt (wie in der Komödie *Peut-être*, Frankreich 1999, Cédric Klapitsch – hier als Sänger, wie schon in *Two Moon Junction*, 1988, Zalman King). Mit dem langen Dokumentarfilm *Screamin' Jay Hawkins: I Put a Spell on Me* (2001, Nicholas Triandafyllidis), der auf Interviews mit Musikern und historischem Material basiert, liegt ein Porträt des so wenig fassbaren *infant terrible* der Bluesmusik vor.

[5] Vgl. die Distributionstabelle in Feiten, Benedikt: *Jim Jarmusch: Musik und Narration. Transnationalität und alternative filmische Erzählformen* (Bielefeld: Transcript 2017, hier S. 92). Es sei festgehalten, dass der Song auch aufgrund seiner mehrfachen Präsenz sich um so stärker gegen die an Béla Bartok erinnernde Filmmusik John Lurie's abgrenzt, die sich viel stärker an die Schwarzweißszenarien des Films anschmiegt. Vgl. zu Hawkins' Titel auch Sexton, Jamie: *Stranger Than Paradise* (New York: Columbia University Press 2018, S. 53ff).

[6] Ob man so weit gehen kann, Evas Besuch bei der Tante in Cleveland mit der Figur Screamin' Jay Hawkins zu verbinden, der dort geboren wurde,

deutet möglicherweise auf einen cameo-artigen Subtext der Popmusik-Szene hin. In Petra H. Knobels Rezension des Films heißt es lapidar dazu: „In die Geburtsstadt ihres Idols zu reisen und dort zu leben, das scheint für Eva ein Stück vom Glück zu bedeuten, nach dem sie sicherlich auf der Suche ist“ (URL: <http://www.filmzentrale.com/rezis/strangerthanparadisepkh.htm>).

[7] Sehr bekannt geworden ist sein „Innocent When You Dream“, das der finalen Sequenz in

Smoke (1995, Wayne Wang) unterlegt ist.

[8] Vgl. Jaszoltowski, Saskia: Capturing Music as a Protagonist. Audiovisual Narration in Films by Jim Jarmusch (in: *Reinventing Sound. Music and Audiovisual Culture*. Ed. by Enrique Encabo. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2015, S. 175-187, hier S. 180). Vgl. Feiten [Anm. 5], S. 145.

[9] Jaszoltowski [Anm. 8], S. 181. Zur detaillierten Analyse vgl. Feiten [Anm. 5], S. 148f.

19. Schlusswalzer, assoziative Nebentöne und finale Modalisierungen

Walzer ist keine Musik der Wilden. Keine „Urwaldmusik“, wie vor allem die perkussive Musik und der Rock’n’Roll in den 1950ern beschimpft wurden. Walzer gehört der Zivilisation zu, ist kulturelles Gut und Erbe. Auch im Film. Am Beispiel des frühen Frauen-Westerns *Westward the Women* (*Karawane der Frauen*, USA 1951, William A. Wellman): Am Ende einer endlos erscheinenden Fahrt durch ein unwegsames und abweisendes Land ist ein Treck von Frauen aus Chicago endlich in Kalifornien angekommen, wo die Männer, die sie heiraten wollen, sie bereits erwarten. Die Frauen entledigen sich der Hosen, ziehen wieder Kleider an, treffen mit den Männern zusammen. Jede sucht sich ihren Partner aus. Zunächst nur als *source music* hörbar, spielt eine unsichtbare Kapelle einen Walzer, die zum vollen Film-Orchestersound anschwillt, sich zunehmend vom Szenario löst und in den finalen Song „To the West, to the West...“ übergeht (der noch dem Abspann unterliegt, der die Hauptfiguren mit Großaufnahmen (und dem Schauspielernamen) vorstellt).

Das Beispiel mag auf den ersten Blick trivial anmuten. Dennoch ist es interessant, weil der Walzer nicht nur die Musik des Begrüßungsfestes ist, sondern auch signalisiert: Die Frauen sind in der Zivilisation angekommen. Die Zivilisiertheit des Tanzes resp. der Musik klingt wie ein Nebenton in das Geschehen ein, als eine Markierung der beiden so scharf kontrastierten Handlungsräume des Films. Musik trägt eine Bedeutung, die über reine Funktionsmusik hinausweist, die ihr assoziativ verbunden ist und die nur ein „wissender Zuschauer“ ihr (bzw. dem Schluss der Geschichten) in vollem Umfang zuweisen kann. Manchmal versinken die assoziativen Horizonte, die den musikalischen Formen beigeordnet sind, in den Niederungen kulturellen Vergessens. Ein Beispiel findet sich in dem Film *Hallo Janine!* (Deutschland 1939, Carl Boese): Gegen Ende des Films verwandelt sich das von Peter Kreuder komponierte und von Marika Röck vorgetragen-geganzte Lied „Musik! Musik! Musik!“ unter der Hand von einem swingenden Foxtrott- in einen wiegenden Walzer-Rhythmus, markiert damit einen Übergang von einer amerikanischen getönten „kulturbolschewistischen“ Musik- und Tanzkultur mit einem sanften Übergang in einen schwungvollen Dreivierteltakt des „urdeutschen Walzers“ und letztlich einen „Sieg“ der deutschen Musikkultur [1]. Andere Bedeutungen sind sehr viel enger an die Geschichten gebunden, geben subtextuellen Bedeutungen Ausdruck, die nicht an umgreifende nationalistische Horizontierungen musikalischer Stile gebunden sind, sondern die Bedeutungspotentiale des Walzers narrativ und dramatisch nutzen.

Irina Asanova (Joanna Pacula), die junge Frau, deren drei Freunde am Beginn des Film getö-

tet und mit gehäuteten Gesichtern am Moskauer Gorky Park zurückgelassen worden waren, tötet den Amerikaner, der Irina und die drei Toten engagiert hatte, für ihn russische Zobel ins Ausland zu schaffen. Sie schießt das Magazin ihrer Pistole leer. Ihr Freund Arkady Renko (William Hurt), ein russischer Polizist, nimmt ihr die Pistole ab. Sie umarmt ihn, der Bösewicht ist gestellt und tot, die Geschichte ist zu Ende. Nein, ist sie nicht: Renko hatte mit dem russischen Geheimdienst ausgemacht, dass Irina in Schweden und in Freiheit bleiben kann, wenn er nach Moskau zurückkehrt. „Eines Tages, eines Tages, Irina...“ – Abschiedsworte unmittelbar vor der Trennung. Es ist das Finale des Films *Gorky Park* (USA 1983, Michael Apted). Auch der Film ist nicht zu Ende, obwohl dramatische Musik das *sad ending* signalisiert hatte. Renko erstattet Bericht vor seinem Vorgesetzten. Schon dieses Bild – die Großaufnahme Renkos bleibt als Überblendung auf das folgende Bild noch einen Augenblick stehen – ist mit dem Walzer aus Peter Tschaikowskis Ballettmusik *Lebedinoje ozero* (*Schwanensee*, 1875/76 [2]) unterlegt. Es zeigt, was Renko tat, als Irina den Amerikaner erschossen hatte: Er lässt die Zobel frei, die in Käfigen im nördlichen Schweden gefangen gehalten worden waren. Es ist, als würden die Zobel zur Musik tanzen, wenn sie in weiten Sprüngen in die Wildnis entfliehen. Ein zweites Ende, ein Doppelfinale, weil das „One day, Arkasha, one day“ – diesmal als imaginiertes *voice-over* Irinas – der Szene zugeordnet ist, wie ein Doppelpunkt in ein weiteres, glückliches Ende der Geschichte.

Dass Schlüsse mit Musiken unterlegt sind und dass gerade die Musik der *finalen Emotion* Ausdruck gibt, die Narration noch einmal überführt in die affektive und emotionale Ebene der Rezeption, kann nicht überraschen [3]. Gerade aber bei einer so scharfen Entgegensetzung zweier Schlüsse wie in *Gorky Park* aber fällt auch die Differenz der beiden Musikunterlegungen in den Blick; artikuliert die erste die fatale Bedingung, auf die sich der Mann eingelassen hat, und die Bittersüße, die mit ihr einhergeht – immerhin ist sie eine Liebeserklärung an die Frau bei gleichzeitigem Verzicht auf das Zusammensein –, setzt die zweite ein klares Hoffnungszeichen in eine offene Zukunft hinein; die Freiheit und die Selbstbestimmung, die sich dann dem Paar eröffnen könnte, ist durch einen Walzer belegt. Durch einen Walzer, was sonst? Weil Walzer auch die Option haben, den Zustand des Glücks zu signifizieren.

Einen etwas anderen Tonfall des Erzählens, der aber ebenfalls mit der vom Walzer getragenen Affekt der Finalisierung von Geschichten begründet ist, schlägt *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (*Die fabelhafte Welt der Amélie*, Frankreich/BRD 2001, Jean-Pierre Jeunet) an: Die Geschichte ist zu Ende; der „Valse d'Amélie“ setzt ein; wir sehen Amélie (Audrey Tautou), nach der nun gelungenen Liebesnacht mit dem so lange ersehnten und gesuchten Nino (Mathieu Kassovitz) im Bett; wir sehen Figuren der Handlung, in ihr Tageswerk vertieft; wir sehen die nicht enden wollende Bewegung einer Eismaschine, die das Eis immer wieder neu aufwickelt; und wir sehen am Ende Amélie und Nino eng aneinander gelehnt auf einer fröhlichen, zum Teil im Zeitraffer beschleunigten Mopedfahrt durch Paris. Das Anschwellen der von dem Komponisten und Multiinstrumentalisten Yann Tiersen komponierten Musik (die deutlich Elemente der Musette verarbeitet [4]) verdichtet sich zu einer schnellen Rekapitaluation der Personage des Films und zur Evokation des Eindrucks eines reinen und unbeschwerten Glücks – wären da nicht ein Blick des Paares und ein letzter Blick Amélies direkt in die Kamera. Gerade das letzte Bild – Amélie tritt aus der Emotion der Mopedfahrt aus, ihr Blick signalisiert einen Triumph, den sie über alle Widrigkeiten der Geschichte errungen hat [5]. Das Spiel ist zu Ende, die Protagonistin signalisiert noch einmal: Dies war Spiel! Und, sieh' hin: Es ist ein glückliches Ende geworden!

Eine nochmals andere Variation des Zugriffs auf die dem Walzer beigemengten Glücks-Assoziationen ist das Ende des amerikanischen Selbsterkennungsmärchens *A Good Year* (*Ein gutes*

Jahr, USA 2006, Ridley Scott). Der Film erzählt die Geschichte des in Frankreich geborenen, ebenso erfolgreichen wie zynischen und kalten Investment-Bankers Max Skinner (Russell Crowe) aus London, der das Weingut seines Onkels in der französischen Provence erbt, auf dem er die Ferien seiner Kindheit verlebt hat. Seine widerwillig angetretene Reise in die französische Provinz wird zu einer Reise in die eigene Identität, zu einer Reflexion über die Werte, für die zu leben sich lohnt. Als er zudem noch die junge Fanny Chenal (Marion Cotillard) kennenlernt, sich in sie verliebt, schließlich sogar in seiner eigenen verdeckten Erinnerung herausfindet, dass sie zugleich mit ihm auf dem Hof lebte und dass sie ihm noch als Kind einen ersten Kuss gegeben hatte, wird er ein anderer. Die Modulation der Persönlichkeit des Helden ist begleitet von der zunächst unterschwellig, am Ende alles ergreifenden Präsenz eines Filmmusik-Walters [6]. Es ist die Wiederentdeckung der Kindheit, ihrer Neugierde und Lust, der Nähe zu Boden und Natur, sogar der Geheimnisse des Wein-Machens, die einen schleichenden Stilübergang der Filmmusiken in den finalen Walzer motiviert.

Auch hier sind es *tiefensemantische* Themen, die musikalisch angezeigt und geklärt werden. Und die dem Zuschauer zugleich den naiven Märchencharakter der Erzählung signalisieren, ihn in eine ironische Distanz zum Geschehen setzen und letztlich den Charakter des Films als *feel-good movie* herausstellen, damit die Realität von Weinbau und ruralem Leben ins Imaginäre abbiegend.

Irrealisierung als Finalisierung von Geschichten: Das findet sich häufiger, insbesondere in Märchenfilmen, die das *happy* des *happy endings* um so stärker hervorkehren (und den Film so um eine finale Kehrtwendung der Modalität der Geschichte bereichern). Ein Beispiel mag der finale Walzer des Zeichentrickfilms *Sleeping Beauty* (*Dornröschen*, aka: *Dornröschen und der Prinz*, USA 1959, Clyde Geronimi) aus den Disney-Studios nach dem Märchen von Charles Perrault sein. Das Paar ist am Königshof angekommen, es tanzt im Rund des Hofstaates (einen Walzer, was sonst). Zwei Zauberinnen wechseln noch die Farbe des Kleides der Heldin von rosa nach blau und umgekehrt, als das bis dahin realistische Environment versinkt und die Tanzenden sich weiterdrehen, vor den Wolken des Himmels, selbst schwerelos geworden [7].

Anmerkungen

[1] Vgl. dazu Breuer, Ingo: „An ihren Tänzen sollt ihr sie erkennen!“ Anmerkungen über Jazz, Tanz und Politik. In: *Postkolonialismus und (Inter-)Medialität. Perspektiven der Grenzüberschreitung im Spannungsfeld von Literatur, Musik, Fotografie, Theater und Film*. Hrsg. v. Laura Beck u. Julian Osthues. Bielefeld: Transcript 2016, S. 307-321, hier S. 312f (Interkulturalität. 7.).

[2] Die Musik für den Film gestaltete James Horner.

[3] Vgl. dazu Wulff, Hans J.: Über das Ende der Erzählung hinaus... Filmmusik und die Finalisierung von Texten. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 70,1, 2013, S. 1-16.

[4] vgl. Powrie, Phil: The fabulous destiny of the accordion in French cinema. In: *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*. Ed. by Phil Powrie & Robynn Stilwell. Aldershot: Ashgate 2006, S. 137-151 (Ashgate Popular and Folk Music series.).

[5] Derartig reflexive Wendungen finden sich in allen möglichen Genres des Unterhaltungskinos; ein Beispiel ist der finale Aufschwung, der in dem Heimatfilm *Schwarzwaldmädel* (BRD 1950, Hans Deppe) das Paar verlässt, das endlich vereint im Walzertakt in die Tiefe der Landschaft hinein tanzt, bis ein aus Blumen gewobenes „Ende“ vor dem blauen Himmel ins Bild kommt – auch dies ein Bild, das auf den veränderten modalen Status des Schlussbildes hinweist.

[6] Es handelt sich um die Instrumentalversion des

Songs „Wisdom“ des Komponisten Mark Streitenfeld, der den Soundtrack des ganzen Films betreute und komponierte.

[7] Unter der Hand wird aus dem instrumentalen Walzer das Lied „Sing a Smiling Song“, der bis in den Schluss hinein – das Paar wird eingefroren als Abbildung in einem Buch, das wiederum zugeschlagen wird; das „...und wenn sie nicht gestorben sind...“ wird noch sichtbar, bevor der Film zu Ende

ist. Die Musik verwendet Melodie-Elemente aus Peter Tschaikowskis *Dornröschen-Ballett* (1890, op. 66).

Noch die „Planetariums-Szene“ aus *La La Land* (USA 2016, Damien Chazelle) nutzt die so erprobte Technik der Entweltlichung der Tanzenden und ihre Projektion in eine Welt ohne Schwerkraft (also auch: ohne irdische Schwere). Gespielt wird der von Justin Hurwitz komponierte Walzer „Planetarium“.

20. Walzer und biographische Erinnerung

Dass Erinnerungen an musikalische Phrasen und Klänge zur biographischen Erinnerung gehören, ist allgemein bekannt. Dass sie sich selbst gegen die zerstörerische Kraft der Demenz erhalten, viel deutlicher als visuelle und szenische Erinnerungen, haben viele Untersuchungen gezeigt. Wie andere sensorische Eindrücke bilden sie offenbar eine Tiefenfolie von Subjektivität, sind manchmal Erinnerungsmarken intensiver Erlebnisepisoden.

Natürlich bemächtigt sich auch die filmische Dramaturgie dieser elementaren Form der Speicherung des Erlebten als Sinneseindruck. Man denke an die nur anderthalbminütige Sequenz „Let Me Show You How to Dance“ aus dem Film *Miss Potter* (Großbritannien/USA/Isle of Man 2006, Chris Noonan, Musik: Nigel Westlake), die die spätere Beziehung der Titelheldin zu ihrer Lebensliebe begründet [1]. Sie wird raffiniert mit den Klängen einer Spieluhr unterlegt, als würde allein durch die Instrumentierung die Erlebensintensität der Kindheit aufgerufen werden (ein signifikanter Hinweis auf die Figur der von Renée Zellweger gespielten Miss Potter, die bis zu der Tanzszene in einer Art „kindlicher Unschuld“ befangen war und erst jetzt mit ihrer Sexualität konfrontiert wird; gerade die Instrumentierung der Szene mit der Spieluhr macht ihren Charakter als „Erweckung“ für den Zuschauer auch sinnlich greifbar). Die Unsicherheit der männlichen Stimme und das tastende Hineinfinden in die Tanzbewegung tun ein übriges, die Intimität der Szene zu unterstreichen. Es ist die Verbindung von Spieluhr, Berührung, Tanz und Intensität der Zuwendung, die die subjektive Bedeutung der Szene für die Titelheldin erfassbar und die verständlich macht, dass die Melodie zur biographischen Erinnerungsmarke, zur Beschriftung einer radikal-subjektiven Erlebnisepisode wird.

Biographische Erinnerung also, die sich am Gedächtnis für musikalische Phrasen entlang versammelt? Wenn jedes Subjekt eine eigene biographische Welt hervorbringt, eine Welt, die eben auch und insbesondere die individuellen Vorkommnisse und Eindrücke integriert, birgt das dramatische Spiel mit Tiefenerinnerungen für den Zuschauer auch die Möglichkeit, in das Innere von Figurenwelten einzudringen, dem subjektiv Bedeutsamen auf die Spur zu kommen. Wird dieses Spiel gespielt, wird die Erzählung um eine Subjektivität angereichert, die keines Ich-Erzählers bedarf und auch keines Bemühens, die innere Bewegtheit der Figur darzustellen. Eine Subjektivität, für die das Erinnerungsstück wie ein Indikator des Subjektiven wirkt, so, wie Lackmuspapier den pH-Wert von Flüssigkeiten anzeigt.

Erinnerte Musik legt Spuren in die biographische Vergangenheit, ist für den Zuschauer Mittel und Anlass, sich der subjektiven Bedeutungen der Musik anzunehmen und das innere Profil der Figur auszukleiden. Wenige Beispiele spielen das dramaturgische Spiel mit erinnerter Musik an-

ders – doch auch sie handeln von „Sujektivität“.

Wenn Erinnerung zur Legende wird

Ein erstes ist die amerikanische Westernkomödie *From Noon Till Three* (*Zwischen Zwölf und Drei*, USA 1975, Frank D. Gilroy), eine semiotische Groteske zwischen den *stories* des Films (und anderer populärer Künste) und der Legenden über die Männer und Frauen, die an Geschichte und Mythos der amerikanischen Nation mitgewirkt haben. Die Kernfigur hier ist Graham Dorsey (gespielt von Charles Bronson), ein Gangster und Outlaw, der nach einem Überfall auf eine kleine Bank dazu gezwungen ist, bei der (von Jill Ireland gespielten) Witwe Amanda Starbuck Unterschlupf zu suchen, die ihn tatsächlich für wenige Stunden aufnimmt. Stunden, in denen es Dorsey gelingt, sie zu einem dreifachen Schäferstündchen zu bewegen. Sie tanzen zu der Musik von Amandas Spieluhr. Es folgt eine turbulente Kette von Geschehnissen – Dorseys Bande wird gefasst, er selbst kann entkommen; weil er einen Zahnarzt überwältigt und sich als „Dr. Finger“ ausgibt, wird er in dieser Identität allerdings als Quacksalber zu einem Jahr Gefängnis verurteilt. Die Fortsetzung der Geschichte spinnt das Geschehene zur Legende aus: Amanda bekennt sich öffentlich zu ihrer Liebe zu Dorsey, und weil schon die Bewohner der Kleinstadt ihre Geschichte ganz ungewöhnlich finden, beginnt Amanda die Dorsey-Legende weiter auszugestalten und zu vermarkten. Daraus wird ein populäres Buch, eine Reihe von Groschenromanen, ein Bühnenstück und sogar ein Lied, das auf die Melodie von Amandas Spieluhr abgestimmt ist. Amanda wird zu einer wohlhabenden Frau. Dorsey hatte sein Weiterleben als fiktionale Figur im Gefängnis staunend und verwirrt zur Kenntnis genommen – doch er wird enttäuscht, als er zur Quelle der Legende zurückkehrt: Als er nach der Zeit im Gefängnis die attraktive Geliebte weniger Stunden erneut aufsucht, erkennt sie ihn nicht, weist ihn ab, erschießt sich gar selbst, um die Legende zu schützen. Bevor Dorsey verhaftet und in die Psychiatrie eingewiesen wird, begegnet er vor allem dem Lied, das so sehr an die Spieluhr Amandas erinnert.

Die finale Szene des Films vollendet die semiotische Differenz zwischen Realität und Fiktion, zwischen profanem Geschehen und Melodrama. Noch während Dorsey eine Aufführung des Stücks über die Liebe von Graham und Amanda stört und sich mit Bühnenarbeitern und Schauspielern prügelt, folgt ein Umschnitt (mit harten Farbwechsel von rot- auf blaudominante Bilder) auf einen Mann, der hingebungsvoll eine rätselhafte Geschichte zu Ende erzählt. Rückfahrt auf den Erzähler und Rückschnitt auf sein Publikum machen klar: Wir sind im Irrenhaus, der letzten Station des Helden. Dorsey wird eingeliefert (genauer: eingesperrt wie in ein Gefängnis). Die Insassen erwarten ihn bereits und umringen ihn in größter Hochachtung als den „echten“ Gangster, über den so eindruckliche Geschichten erzählt werden. Die Szene geht nun mit einer langsamen Überblendung über in eine Imagination, in der Gangster und Geliebte den Walzer tanzen, der die ganze Beziehung schon begleitet hatte. Nun – zum ersten Mal – singt Jill Ireland, die die Amanda gespielt hatte (und mit Bronson verheiratet war), das Lied „Hello and Goodbye“, das Elmer Bernstein für den Film komponiert hatte (Text von Alan und Marilyn Bergman).

Auch formal wird der Film moduliert: War der Spieluhrwalzer bis dahin noch als diegetische Musik erklingen und hatten Graham und Amanda zu deren Klang getanzt, erklingt er nun als traditionelle Filmmusik. Er trägt noch die Erinnerung an den Tanz im Haus Amandas, aber er ist nun ein Hinweis auf die Szene, vom Erzähler der Geschichte gesetzt (und nicht etwa als Erinnerung Dorseys markiert). Der Effekt ist mehrfach – *ontologisch*, weil nun der Erzähler der Ge-

schichte als Instanz des Erzählens erkennbar auftritt, *dramaturgisch*, weil der Schluss wie eine finales Furioso und eine (unerwartbare) „wundersame Rettung des Helden“ erscheint, und *rhetorisch*, weil die zynische Ironie der Geschichte hier ganz zum Thema wird. Im Zugleich dieser Effekte gerät der Walzer in eine paradoxe und nicht mehr auflösbare Zwischenposition zwischen „real“ und „irreal“, fällt also dem gleichen Mechanismus anheim, der zur Legende um Tanz, Tänzer und Tänzerin geführt hatte.

Wenn Genreerinnerung in Subjektivität mutiert

Geht es in *From Nun Till Three* um reales Geschehen, das zur Legende wird [2], ist der im Walzertakt gehaltene Pop-Song „Have You Ever Really Loved a Woman?“ in *Don Juan DeMarco* (USA 1995, Jeremy Leven) von vornherein dem Irrealen zugeordnet – er ist Teil der erfundenen Biographie der Titelfigur (gespielt von Johnny Depp). Und er ist Teil der erfundenen Erinnerung an eine Familiengeschichte, die es nie gegeben hat: Erinnerung an eine Phantasie.

Die Biographie des Don Juan: Auf den ersten Blick ein unscheinbarer junger Mann; aktenkundig: Er ist aufgewachsen im New Yorker Stadtteil Queens, nach Familienstreitereien als 6-jähriger nach Phoenix in Arizona verzogen, Tod des Vaters bei einem Verkehrsunfall; der Vater war auch nie der „Tanzkönig von Queens“, sondern Angestellter einer Reinigungsfirma. Aber der Junge verweigert die Realität seines Lebens: Er ist auffällig, weil er einen weiten schwarzen Umhang, eine Augenmaske trägt und mit einem Degen bewaffnet ist, in der Verkleidung der Swashbuckler des Mantel-und-Degen-Films [3]; nach eigenem Bekunden: geboren und aufgewachsen in Mexiko; verliebt in seine Mutter Doña Inez; zum ersten Mal sterblich verliebt in die 23-jährige Gouvernante Doña Julia, die er zum Ehebruch verführt; er tötet ihren Mann, der seinerseits den Vater Don Juans im Duell erstochen hatte; die Mutter geht ins Kloster, schickt den 16-jährigen nach Spanien; das Schiff verbringt ihn aber nach Nordafrika, er wird als Mann in den Harem eines Scheichs verbracht; kurz vor der Entdeckung kann er fliehen; das Schiff sinkt, er rettet sich als einziger Überlebender auf die Insel Eros und trifft dort auf Doña Inez, die ihn verlässt, als sie erfährt, mit wie vielen Frauen er geschlafen hat.

Der Junge wird in Gewahrsam genommen, als er ob dieser Trennung vom Dach zu springen droht. Die Therapie nimmt eine paradoxe Wendung, an deren Ende der Therapeut in die Imaginationen des Patienten einsteigt und mit diesem zusammen auf die „Insel Eros“ reist, um dort Don Juan und Doña Inez wieder zusammenzubringen.

„Have You Ever Loved a Woman“ ist eng mit der erfundenen Welt Don Juans assoziiert, von Beginn an ist er Teil der erfundenen Biographie, eng verwoben mit den Liebesbeziehungen, um die herum sie gestrickt ist. Dieser Walzer unterliegt dem Tanz, den Vater und Mutter begannen und die ganze Nacht tanzten, nachdem sie einander erblickt hatten. Er begleitet die Episode um Doña Julia (in der er in einen Tango übergeht). Manchmal tauchen instrumentale Fragmente des Songs auf. Wird er gesungen, erklingt allerdings nicht die Popversion von Bryan Adams, sondern das der vorgeblichen Nationalität Don Juans angepasste spanischsprachige „¿Has Amado Una Mujer De Veras?“ (vorgetragen von Michael Kamen – der das Lied auch komponierte –, Jose Hernandez und Nydia). Erst ganz am Ende trägt der Rock-Barde Bryan Adams das Lied vor, als nicht nur Don Juan und Doña Inez einander umarmen und ihre Liebesgeschichte wieder aufgenommen haben, sondern auch der vom Patienten therapierte Psychiater Dr. Mickler (Marlon Brando) mit seiner eigenen Frau in den Dünen der „Insel Eros“ beginnt, den Rhythmus des

Liedes tanzend aufzunehmen [4]. Der Übertritt in die phantastische Welt, in der man die „Insel Eros“ betreten kann, ist gelungen (und wird musikalisch angezeigt, als sei der Song von Beginn an ein Hinweis auf ein ebenso reales wie phantastisch-irreales Land der Phantasien gewesen). Das Lied verweist auf das Modell der „Totalität der Liebe“ hin, das der Film dem Swashbuckler-Genre zuordnet. So historisch die Mantel-und-Degen-Geschichten aber auch sein mögen oder es zumindest vorgeben – *Don Juan DeMarco* bleibt ambivalent: Das Lied ist in den stilistischen Konventionen zeitgenössischer, gefälliger Rockmusik ausgeführt, gehört dem Jetzt der Geschichte an, auch wenn es ein Liebesideal besingt, das einem versunkenen Genre angehört.

Die Verankerung der Erinnerung an Erlebnisepisoden

Beide Filme nutzen Walzer als Musik eines ontologischen Bruchs. Auf eine Kontextualisierung als subjektive Imagination – als dann meist süßlich verklärte Erinnerungen oder als Wunsch-Träume oder als Mischung beider – verzichten sie, auch wenn die besondere individuelle Bedeutung der beiden Lieder in beiden Fällen gewahrt bleibt. *From Noon Till Three* erzählt von einer Erlebnisepisode, zu der die Musik wesentlich dazugehörte; doch Amanda Starbuck behält weder die Episode noch die Musik für sich, sondern nutzt sie, ihr Erlebnis öffentlich (und damit auch: konsumierbar) zu machen; als sei dies ein Verrat an privater Erinnerung, ein Verrat auch an der von ihr ja tatsächlich empfundenen Intimität und Intensität des Erlebten, zeigt der Film, dass sie nicht mehr Subjekt des eigenen Erlebens, sondern Herrin über eine Legende geworden ist. Er zeigt auch, dass sie damit „Subjektivität“ kommerzialisiert, vielleicht sogar ihre Rolle als erlebendes Subjekt (im Gegensatz zu Dorsey, wengleich seine Figur ambivalent ist) verliert, weshalb ihr Selbstmord konsequentes Eingeständnis einer tiefen selbstzugefügten Verletzung des Ichs wäre (das sei aber dahingestellt). Ganz anders in *Don Juan DeMarco*: Hier wird das Subjekt überhaupt erst in einer Phantasierung seiner selbst hervorgebracht (eine an Don Quijote gemahnende Annahme über die Grundanlage der Figur, die sie eigentlich der Fantasy zurechnen würde), nicht unter Bezug auf Selbsterlebtes, sondern auf einen fiktionalen Figurentypus und auf ein fiktionales Beziehungs- und Empfindungsmuster; hier wird aus Kollektivem Subjektives generiert, aus öffentlicher Erzählung das Private; das „eigentlich Private“ versinkt dagegen, wird zur gelernten Geschichte, die vor einem öffentlichen Ausschuss erzählt werden kann.

Dagegen stehen andere Beispiele, die aber auch eine „Musikalisierung von Erinnerung“ betreiben, die aber meist die dunkle Seite des Erlebens und Erinnerns betreffen. Als ein extremes neueres Beispiel könnte man auf *Waltz With Bashir* (Israel [...] 2008, Ari Folman, Musik: Max Richter) verweisen, in dem ein Walzer [5] zur Maskierung einer traumatischen Erinnerung dient – eine Radikalisierung der Musik-Einkleidung subjektiven Erinnerns, eine Traumatisierung desselben zugleich symbolisierend.

Geradezu gegenläufig gegen die Verharmlosung einer Musikerinnerung (bzw. einer musikgestützten Erinnerung) als sentimentaler Wiederaufruf vergangenen Erlebens oder gar von „Kindheit“ mag der von Émile Waldteufel komponierte Walzer „El principe rojo“ [„Der rote Prinz“] dienen, der in *Ensayo de un crimen* (*Das verbrecherische Leben des Archibaldo de la Cruz*, Mexiko 1955, Luis Buñuel) auf einer Spieluhr gespielt wird und den inzwischen erwachsenen Archibaldo zu seinen Frauenmorden motiviert, in einer fast hypnotisch anmutenden Art und Weise. Auch hier bleibt die Allusion einer „glücklichen Kindheit“ erhalten, aber sie ist auch Aufruf einer blockierten obsessiv-neurotischen Mutterbindung, einer frühen und nicht bewussten sexuellen Faszination sowie der unverarbeiteten Erinnerung an die zufällige Erschießung der Kinder-

frau, die der kleine Junge – hilflos und fasziniert zugleich – hatte ansehen müssen [6].

Generalisierbar ist die These natürlich nicht, dass Musiken und Walzer im Film insbesondere und immer subjektive Verankerungen von Erlebniserinnerung ermöglichen. Sicher ist aber, dass erinnerte Musiken in die Dramaturgien der Figurenkonstitution integriert werden können: Auch andere Beispiele zeigen, dass Walzer als „mnestische Masken“ des Erinnerns dienen. Allerdings ohne umgeformt zu werden in Legende und so in eine eigene fiktionale Qualität einzugehen, sondern vielmehr als Erinnerungsspuren, die von der Unmöglichkeit der Wiederholung künden. In Fatih Akins *Solino* (BRD 2002) signifiziert der „Solino-Walzer“ (komponiert von Jannos Eoulou) eine italienische Kindheit, die angesichts der Entwicklung, die die Beziehungen zwischen den gemeinsam aufgewachsenen Brüdern genommen hat, sich als unerreichbar und unwiederbringlich erweist. Manchmal sind es ein ganzes Leben übergreifende Erinnerungen, denen ein Walzer ihr Gesicht verleiht. In *The Snows of Kilimanjaro* (*Schnee am Kilimandscharo*, USA 1952, Henry King) verletzt sich ein Schriftsteller in Afrika schwer, liegt vermeintlich im Sterben, und besinnt sich auf Stationen seines Lebens; Bernard Herrmanns „Memory Waltz“, der alle Modi der Erinnerungen des Film von Nostalgie über Traurigkeit bis zur Expression romantischer Liebe zum Klingen bringt, ist dem allen unterlegt. Man denke im gleichen Zusammenhang auch an die Tanz-Erinnerungen aus Julien Duviviers *Un carnet de bal* (Frankreich 1937, Musik: Maurice Jaubert), die viele Jahre später in der Begegnung mit damaligen Tanzpartnern nicht wieder reinstalled werden können [7].

Und die natürlich auch ohne die symbolische Bindung an eine imaginäre Wunschenergie wie in *Don Juan DeMarco* auskommen muss, die – weil es zum Genre-Stereotyp gehört – das glückliche Ende garantiert.

Anmerkungen

[1] Der Song wurde im Film von Norman Warne (gespielt von Ewan McGregor) gesungen und endet mit seinem – allerdings unterbrochenen – Heiratsantrag. Als Platte wurde er in einer Singer-Songwriter-Fassung von Katie Melua ausgewertet, die 2007 für den „World Soundtrack Award“ nominiert wurde. – Den Hinweis auf das Beispiel verdanke ich Ina Wulff.

[2] Dass der Western als Gründungsmythos der USA lauter Fiktionen erzählt, ist spätestens seit John Fords *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) auch ein Thema des Films, das bis in die 1970er mehrfach behandelt worden ist; erinnert sei auch an Robert Altmans Film *Buffalo Bill and the Indians or, Sitting Bull's History Lesson* (1976), der in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft von *From Noon Till Three* entstand. „Wenn die Legende zur Wahrheit wird, druck die Legende!“, heißt es in *Liberty Valance* – eine Formel, die den „revisionistischen Western“ ebenso begründet hat wie den „realistischen“.

[3] Die Bezüge auf den Swashbuckler-Film sind ebenso „unrein“ wie die auf das Modell der Liebe aus dem gleichen Genre: Die Maske insbesondere erinnert an die Comicfigur des Zorro, die selbst wieder Genrezitat ist. *Zorro* ist ein über Jahrzehnte virulent gebliebener Populärkultur-Held. Ursprünglich eine US-amerikanische Romanfigur (veröffentlicht zuerst 1919 in fünf Folgen im Pulp-Magazin *All-Story Weekly*) wurde er schnell zu einer Sigle eines „Rächers der Armen“ mit schwarzer Maske und Umhang, der in Wirklichkeit ein unmännlich-angepasster Sohn der Schicht der Besitzenden (und Unterdrückenden) ist. *Zorro*-Geschichten wurden seit den 1920er Jahren vielfach verfilmt. Vgl. dazu Dusi, Nicola: *Zorro - ein transmedialer Held* (in: *Montage/AV* 16,1, 2007, S. 121-139). Wie schon gesagt: Varianten der *Zorro*-Figur und -Maske treten auch im Mantel- und Degen- und im Piratenfilm auf.

[4] Die Faszination, die der Don-Juan-Patient nicht nur auf Frauen, sondern in der Klinik auch auf männliche Pfleger ausübt, ist in *Don Juan DeMarco* intensiv mit seiner Beweglichkeit und der Musikalität seiner Gesten (bis in die Gestenrepertoire

des Degenfechtens) verknüpft. Immer wieder scheint er einer Musik zu lauschen, die nur ihm zugänglich ist – allerdings zeigt der Film auch, dass es anderen möglich ist, in diese subjektive Klang-sphäre (der auch „Have You Ever Loved“ zugehört) einzudringen, sie zu übernehmen und in eigene Bewegung umzusetzen. Vgl. zum Film aber z.B. Martin Poltrum: *Erotische Infektionen - ansteckende Romantizismen. Don Juan De Marco*. In: Poltrum, Martin / Pritz, Alfred (Hrsg.): *Seelenkennner, Psychoschurken. Psychotherapeuten und Psychiater in Film und Serie*. Berlin/Heidelberg: Springer 2017, S. 31-46, oder Opreanu, Lucia: *Don Juan's Trans-Mediterranean, Transatlantic and Transtextual Journeys. Latin and Anglo-Saxon (Con-)Fusions*. In: *University of Bucharest Review: Literary & Cultural Studies Series* 4,1, 2014, S. 71-79, die auf jede Erwähnung der Musik verzichten. Vgl. dazu meine eigenen Überlegungen zum Film in: *MitMasken leben. Kopien verstehen. Und Gedankenspiele spielen*. Jeremy Levens Film *Don Juan DeMarco* (1995). In: *Psyche* 73,12, 2019, S. 1025-1035.

[5] Es handelt sich um Frédéric Chopins Walzer op. 64,2 in cis-moll. Hinweis von Pascal Rudolph – Dank dafür!

[6] Vgl. Babka, Anna / Bidwell-Steiner, Marlen: *Begriffe in Bewegung. Gender, Lesbian Phallus und Fantasy Echoes*. In: Bidwell-Steiner, Marlen / Babka, Anna (Hrsg.): *Obskure Differenzen. Psychoanalyse und Gender Studies*. Gießen: Psycho-sozial—Verlag 2013, S. 239-269, hier S. 247f.

[7] Gerade dieser Film erzählt von einer Reise in die eigene Biographie, die mit einer lyrisch-schwebenden Walzer-Traumsequenz eröffnet wird, die

den melancholisch-irrealen Modus vorgibt, der den ganzen Film regieren wird: Die Protagonistin, die nach dem Tode ihres Mannes die Tanzkarte ihres ersten Balles gefunden hat, schläft ein, während ein Freund den Walzer dieses ersten Balls auf dem Piano spielt; ein summender Ton, perlende aber unmelodische Musikklänge; eine Überblendung auf das Bild der sitzenden Träumerin, im Hintergrund sitzende Frauen in weißen Ballkleidern, im Gespräch mit Männern; Ende der Überblendung, der Lüster eines Ballsaals, dazu das Summen eines Frauenchores, Abschwenk auf das weite Rund der Tanzfläche eines Ballsaals, am Rande – noch sitzend – die Tänzer und Tänzerinnen; der langsame Walzer hebt an, mit einem Ausschnittbild auf das Orchester, das nur mit Schlaglichtern beleuchtet ist, die Gesichter sind im Dunklen; wieder im Saal, die Kamera auf Hüfthöhe, die Frauen erheben sich / Rück-Überblendung auf das Gesicht der Träumerin / die Männer fordern die Frauen auf. Der Tanz beginnt. Und er beginnt in deutlicher Verlangsamung, eine Zeitlupe, die auf die Eigenzeit des Traums zu verweisen scheint.

Die Musik tut ein übriges, das Gesehene zu irrealisieren. In der Criterion-DVD-Ausgabe des Films (2015) berichtet Michael Koretsky, dass Maurice Jaubert, der Komponist des Films, den Walzer vom Orchester habe rückwärts spielen lassen. Für die Szenenmusik habe er diese Aufnahme wiederum rückwärts (also im Takt des Walzers) abgespielt, ein Verfahren, das die Unheimlichkeit und Unwirklichkeit des Gesehenen ebenso unterstreiche wie das Romantische der Erinnerung.

21. Filmmusikalische Affektarchitekturen. Am Beispiel von *Morte a Venezia* (1971)

Franz Léhars Operette *Die lustige Witwe* wurde am 30.12.1905 unter der Leitung des Komponisten am Theater an der Wien in Wien uraufgeführt – und wurde eine der erfolgreichsten und meistgespielten Operetten überhaupt, wurde noch zu Lebzeiten Léhars mehr als 300.000 Male aufgeführt. Das vielleicht bekannteste Lied ist „Lippen schweigen“, ein Stück, das – gesungen oder instrumental dargeboten – heute oft als „Merry Widow Waltz“ bezeichnet wird. Nicht nur wurde die Operette bis heute vielfach verfilmt, auch „Lippen schweigen“ wurde in diversen Filmen an dramatisch zentralen Stellen eingesetzt. Manchmal mag dies dem Text des als Duett vor-

getragenen Walzers geschuldet sein [1], manchmal der emotionalen Prägnanz, mit der er einem inneren Sehnen und Begehren Tongestalt gibt, die ihresgleichen sucht und die das Zentrum einer fundamentalen, weit über den Kontext der *Lustigen Witwe* hinausweisenden kulturellen Emotionalitätserinnerung bildet. Hier ist nicht rauschhafte Hingabe und Eintauchen in die Taumel der Körpererfahrung angezielt, wie bei vielen anderen Walzern, sondern eine Rezeptionshaltung, die eher in süßliche Selbstreflexion denn in motorische Aktivität mündet.

„Lippen schweigen“ intoniert eine höchst intime Liebeserklärung (und vielleicht ist die Tatsache, dass der Zuschauer der Operette und auch der Verfilmungen Zeuge dieser Intimität wird und in eine Nähe eindringen darf, die ihm gemeinhin verwehrt ist, das eigentliche Fundament seiner Popularität, als Musik gewordene Formel für ein Beziehungsbekenntnis, das in dieser naiven Reinheit in der Realität zu äußern den meisten verwehrt ist). Sie hat ihre dunklen Seiten, weil sie so privat ist – eine Qualität, die Alfred Hitchcock in seinem *Shadow of a Doubt (Im Schatten des Zweifels)*, USA 1943) als verzweifelte Affinität des Mörders zu seinen Frauen-Opfern auslegt.

Eine ebenso vergleichbare wie aber auch essentiell andere Schlüsselfunktion nimmt „Lippen schweigen“ in Luchino Viscontis Tomas-Mann-Adaption *Morte a Venezia (Tod in Venedig)*, Italien/Frankreich/USA 1971) ein: Venedig, kurz nach der Jahrhundertwende; der Komponist Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde), der sich in einer persönlichen wie künstlerischen Krise befindet, reist zu einem Urlaub nach Venedig. Ein Dampfschiff gleitet im Morgengrauen in die Lagune der Stadt, während das *Adagietto* aus *Mahlers 5. Sinfonie* zu hören ist. Aschenbach sitzt auf Deck, fröstelnd in seinen Mantel gehüllt, den Schal um den Hals geschlungen, interesselos ins Nichts blickend. In der Hotelhalle auf das Abendessen wartend – eine kleine Kapelle spielt Salonmusik der Zeit –, mustert die Kamera die Umgebung, verzeichnet das bunte, offensichtlich wohlhabende großbürgerliche Publikum. Als die Melodie „Lippen schweigen“ angestimmt wird und als etwas scheppernder Raumton mit dem unverständlichen Stimmengemurmel der Anwesenden gemischt die weitere Szene durchgespielt wird, fällt Aschenbachs Blick auf eine kleine Gruppe polnischer Gäste, zu der Tadzio (Björn Andrésen) gehört, ein Junge von ca. 16 Jahren, der in einen englischen Matrosenanzug gekleidet gedankenverloren in den Raum schaut. Aschenbachs Blick wird lebendig, er fixiert heimlich den Jungen – und in Gedanken kehrt er zu einer Diskussion mit seinem Komponistenfreund Alfried (Mark Burns) zurück, in dem dieser gegen Aschenbachs Meinung die These vertreten hatte, dass das Naturschöne dem Kunstschönen überlegen sei (mit einer Großaufnahme auf Tadzios Gesicht verankert der Film die Szene im Hotel noch einmal mit dem ästhetischen Disput im Hintergrund).

Das „Lippen schweigen“, das das Salonorchester scheinbar ohne genaueren Bezug zur Handlung des Films als Inzidenzmusik spielt, erhält so einen doppelten Boden – weil Melodie und Text auf die Heimlichkeit und die verstockte Inbrünstigkeit hindeuten, mit der die hier beginnende Liebesaffinität des alternden Komponisten zu dem Jungen als eigentliches Thema der Geschichte sich herausstellen wird [2]. Die Szene in der Hotelhalle ist der initiale *plot point* des Films, der Wendepunkt, der das Thema für den ganzen folgenden Film setzt. Merten [3] nimmt die Szene völlig zu Recht als den „erregenden Moment“ des Films, von dem aus sich alle dramatische Fäden entwickeln – ein unscheinbarer Augenblick in der Alltagswelt, von der der Film erzählt, der aber auch davon handelt, wie tief diese formale Welt der Reichen von musikalischen Sehnsuchtsmotiven durchdrungen ist, die sozusagen in die Sphäre des Imaginären abgeschoben worden sind. Die Erzählung (und Aschenbach) löscht die imaginäre Grenze zwischen Musik und Realität, konfrontieren Aschenbach mit einer Gefühlsaufwallung Tadzio gegenüber, von der er nie sprechen wird und die doch alle folgenden seiner Handlungen dominieren wird [4].

Über die Szenenanalyse hinaus hat der Léhar-Walzer aber viel tiefere Funktionen, wenn man ihn mit den anderen Musikstücken der klassischen Musik in Verbindung bringt, die der Film verwendet. Neben Léhars „Lippen schweigen“ ist es das *Misterioso* aus Gustav Mahlers 3. und das *Adagietto* aus der 5. Sinfonie, ein „Wiegenlied“ aus Modest Mussorgskiys Liederzyklus „Lieder und Tänze des Todes“, Beethovens „Für Elise“. Es fällt auf, dass die Kernmusiken – das Mahler-Adagietto (entstanden 1902-04, danach mehrfach überarbeitet) und „Lippen schweigen“ (uraufgeführt 1905) – aus dem gleichen historischen Kontext stammen wie Thomas Manns Erzählung (Erstausgabe 1911). Die These liegt nahe, die Musik von Léhar und Mahler als Teil der bourgeois Decadence-Kultur der Zeit zu lesen (wie auch Manns Novelle) – als Ausdruck von emotionalen Energien, die aus der formalen Eisigkeit der Umgangssitten und der unzugänglichen Panzerung der Figuren ausgeschlossen waren. Die Fülle der Todesmotive in Manns Vorlage findet ein Echo in Viscontis Film – schon in der Eröffnung des Films signalisiert das Adagietto in seiner schwebenden Metrik und Melodik den Eindruck zerbrechlicher Intimität [5], die in der Sterbeszene am Ende wieder aufgenommen wird, am Ende einer „stillen Tragödie“, deren Held nie die Chance hatte zu handeln. Auch die Steigerung der Dramatik, die am Ende in ein fast entrückt wirkendes Pianissimo einmündet, ist parallel gesetzt zu Aschenbachs hilflosen und grotesken Versuchen, sich zu seiner Obsession zu bekennen.

Den beiden so zentralen Musiken, die beide mit Gefühlen romantischer Liebe verknüpft sind, aber auch mit der Topik des Todes einhergehen, die die Handlung von Beginn an durchzieht, ist eine Einlage entgegengestellt, die an Drastik kaum zu wünschen lässt: Es ist ein Auftritt von Straßensängern, die sich in die Außenanlagen des Hotels eingeschlichen haben. Sie singen zunächst ein italienische Volkslied (im Walzertakt) zum Vergnügen der Hotelgäste, gehen dann herum, um ihr Honorar zu erbitten. Aschenbach, der von der Krankheit gehört hatte, die in der Stadt grassiert, erfährt vom Sänger: „Nein, keine Krankheit!“ Die Musikanten werden genötigt, den Garten zu verlassen, drängen aber, kaum ist der Hotelmanager verschwunden, noch einmal ein; der Sänger setzt zu einem Lied mit einem lauten, grellen Lachrefrain an, zieht dabei Grimassen, macht komische Bewegungen, geht in die Knie und lacht.

Die Gruppe hat mit der Geschichte nichts zu tun, sie wirkt wie ein Einbruch der äußeren Welt in die Abgeschottetheit der Hotelwirklichkeit. Und es ist vor allem die Vitalität dieser beiden Musikstücke und des *acting style* des Sängers, die der Ruhe und Unbeweglichkeit des Geschehens im Hotel und am Strand entgegenstehen. Und die zudem scharf vor allem dem *Adagietto* eine musikalische Gegenposition einnimmt: Das Lied ist dialogisch angelegt, es adressiert den Hörer - und die Bewegung des Sängers auf die Hörer zu, eine Provokation, die die ziemliche Distanz klar unterschreitet, ist im aggressiven Modus des Liedes selbst schon angelegt (wogegen die Musik Mahlers in sich ruht); und es ist keine Hintergrundmusik (wie Léhars „Lippen küssen“), die keine Aufmerksamkeit auf sich zieht. Der Kontrast ist auch visuell ausgedrückt, weil vor allem der Sänger sich in die ruhenden, ja statischen Kompositionen einmischt, die noch den Anfang der Szene beherrschten – in eine Folge von arrangiert wirkenden sozialen Stillleben, als rechneten die Beteiligten mit einem Betrachter der Szene. Zum Arrangement der Auftritte gehören die Zuschauer. Die Pose, in der sich Tadzio eingangs der Szene am Geländer drapierte, ist offenkundig an Aschenbach adressiert, der das Bild begierig in sich aufzusaugen scheint (dem Sehen korrespondiert ein Sehen-Machen, dem *voir* ein *se faire voir*, wie Lacan in seinen *Grundbegriffen der Psychoanalyse* gelegentlich sagt).

Differenz auch vom Ikonographischen her, weil die Szene die allenthalben spürbare Bemühung um Schönheit und Glattheit der Oberflächen invertiert. Sie handelt von Häßlichkeit, von Fratzen und Zerfallsformen des menschlichen Antlitzes. Suchen die bürgerlichen Helden sich

herauszuputzen bis zur Lächerlichkeit der Maskierung eines Alten zu einem Jungen, eines Biedereren zu einem Gigolo (wie am Schluss Aschenbach durch die Maske zum Tod bereitet wird), stellen die Straßenmusiker ihre abstoßende Scheußlichkeit aus, überzeichnen sie in verzerrten Grimassen. Das Gelächter der Straßenmusikanten aktivisch, diesseitig, höhnisch. Ist die sexuelle Faszination, die der jugendliche Tadzio auf den alten Aschenbach ausübt, maskiert und sublimiert, muss sich in Blicken erschöpfen, und ist das Körperverhältnis, das die beiden verbindet, ins Geistige und Nur-Faszinose transformiert, offerieren die Musikanten Sexualität als Verstrickung von Sex und Musik, als interpersonelles Spiel; Dass sie so provokant wirken, ihr Tun so unanständig scheint, begründet sich aus der Unterdrückung des Körperlichen, ein Motiv, das alle anderen zu beherrschen scheint. Der Straßensänger ist eindeutig die Gegenfigur zu Tadzio, der den Eindruck der Entmaterialisiertheit macht, manchmal den Eindruck der Kälte und Glätte einer Marmorstatue erweckt; der Straßensänger ist der klare Gegenentwurf zu dieser Modalität von Körperlichkeit [6]. Er ist der Anti-Narziß, wogegen Tadzio sich der Attraktivität seiner Erscheinung bestens gewiss ist und diese in jeder Hinsicht selbst genießt. Auch die Figuren eröffnen also eine klare Polarität (der Selbstbezüglichkeiten, des Umgangs mit Körperlichkeit und Sexualität).

Das Gelächter-Lied ist einerseits wie eine karnevaleske Verlachung der Macht des Todes angelegt und damit als ein Stück Volkskultur gegen die Maskierungen des Bürgerlichen gesetzt (als eine Ausdehnung der Bakhtinschen Lachkulturen auf die Zeit der *Décadence*); es ist andererseits selbst eine Todesankündigung, gesellt sich so den anderen Symboliken zu, die das Geschehen aufladen:

- Aschenbach trinkt ein Gemisch aus *Granatapfelsaft* und Soda - und Granatapfel ist in der Antike ein Sinnbild für Verführung und Fruchtbarkeit einerseits, Totenspeise andererseits.
- Der rothaarige Musikant mit seinen verfaulten Zähnen, der schmierigen Gestik und dem verlotterten Äußeren ist von vielen als Inkarnation *Thanatos*‘, des Todesgottes, oder als Todesbote gelesen worden; insbesondere das Gelächterlied erscheint dann als Aufführung eines Totentanzes.
- Der Hut, mit dem der Sänger Geld von den Hotelgästen sammelt und den er im ersten Gespräch Aschenbach entgegenstreckt, ist lesbar als Hinweis auf den Hut, den *Hermes psychopompos* trug, der Seelengeleiter, der in der griechischen Mythologie die Verstorbenen in die Unterwelt geleitete.
- Das Lachen selbst ist oft als *diabolisches Lachen* angesehen worden, als boshafte und drohende Attacke des Lachenden auf den Verlachten; dann wäre der Straßensänger möglicherweise eine Inkarnation des Teufels selbst, ein jedenfalls transzendentaler Hinweisgeber [7].

Die Annahme, der die Überlegungen folgen, zielt darauf, dass Filme eine *musikalisch artikulierte Affektlandschaft* ausbreiten können, die nicht nur den sozialen Umgangsweisen, den Ziemlichkeiten des Verhaltens und dem Unterdrückten Gesicht verleihen, sondern vor allem die Geltung von *Affektkontrolle* und deren Auswirkungen auf die Figuren modellieren und vor allem deshalb von ihren Krisen oder sogar Zusammenbrüchen erzählen. Die Musiken erzählen nicht selbst, aber können als Folie sozialer Zusammenkunft (wie in der Lobby des Hotels) die Affektregister der Anwesenden darstellen, sie können – koordiniert mit dem szenischen Geschehen – auf Sehnsuchtsenergien oder das Begehren von Figuren hindeuten, sie können die Stimmung ganzer Städte (in *Morte a Venezia* verbunden mit dem herbstlichen Grau von Himmel und Stadt, der Kälte der Luft, den unwägbaren Bedeutungen von Meer und Strand und den Blicken der Figuren auf sie) untermalen. Und sie können die Gegenaffekte mobilisieren, als Hohn, als Geläch-

ter oder gar als Drohung. Affektlandschaften sind polymorph, ein Gewebe von Stimmen, deren Sinnhorizonte sich in der Erzählung erschließen können.

Noch ein zweites ist zu bedenken: Es sind nicht nur Elemente der musikalischen Form, die Affektivität tragen, sondern es ist auch das Wissen um die verwendeten Stücke, die (Be-)Deutungshorizonte, die ihnen auch ohne die Illusion der Erzählung beigegeben sind. Musikalische Wirkung (wenn man davon sprechen mag) also nicht nur aus der Anbindung der Filmmusik an die Erzählung und an die Szene zu begreifen, sondern auch gespeist aus Wiedererkennen und Affekterinnerung. Insofern trägt auch „Für Elise“, das Tadzio selbstvergessen in der leeren Hotelhalle vor sich hin klimpert – Aschenbach hört es und schleicht sich an den Jungen heran –, in der Armseligkeit dieser Intonation einen Bedeutungsimpuls in sich, der ohne das Wissen um die Zärtlichkeit der Melodie und die schon im Titel genannte Adressierung an eine Frau nicht zustandekommen könnte.

Anmerkungen

[1] Text: [DANILO:] Lippen schweigen, 's flüstern Geigen / Hab mich lieb! / All die Schritte sagen bitte, hab mich lieb! / Jeder Druck der Hände / deutlich mir's beschrieb / Er sagt klar, 's ist wahr, 's ist wahr, / Du hast mich lieb! // [HANNA:] Bei jedem Walzerschnitt / Tanzt auch die Seele mit, / Da hüpf't das Herzchen klein, / Es klopft und pocht: Sei mein! Sei mein! / Und der Mund, der spricht kein Wort, / Doch tönt es fort und immerfort: / Ich hab' dich ja so lieb, ich hab' dich lieb! / Jeder Druck der Hände / Deutlich mir's beschrieb... / Er sagt klar, 's ist wahr, 's ist wahr' / Du hast mich lieb! // [BEIDE:] Lippen schweigen, 's flüstern Geigen / Hab mich lieb! / All die Schritte sagen bitte, hab mich lieb! / Jeder Druck der Hände / deutlich mir's beschrieb / Er sagt klar, 's ist wahr, 's ist wahr, / Du hast mich lieb!

[2] Interessant, dass Matthias Hurst in seiner detaillierten Beschreibung der Szene (in seinem *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 191-195 [Medien in Forschung und Unterricht. Reihe A. 40.]) die so wichtige Emotionalisierung des Blicks des Mannes auf den Jungen durch den Walzer komplett übersieht und lediglich von einem „Léhar-Walzer“ spricht (hier S. 192).

[3] Vgl. Jessica Merten: *Semantische Beschriftung im Film durch „autonome“ Musik. Eine funktionale Analyse ausgewählter Themen*. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2001, hier S. 240, URL: [http://www.epos.uni-osnabrueck.de/music/templates/buch.php?](http://www.epos.uni-osnabrueck.de/music/templates/buch.php?id=18&page=/music/books/m/merj001/pages/447.htm)

[id=18&page=/music/books/m/merj001/pages/447.htm](http://www.epos.uni-osnabrueck.de/music/books/m/merj001/pages/447.htm). Ähnlich spricht Peter Zander (Verführung zur Schaulust. Zu Luchino Viscontis Verfilmung *Morte a Venezia*. In: *Wollust des Untergangs. 100 Jahre Thomas Manns „Der Tod in Venedig“*. Hrsg. v. Holger Pils u. Kerstin Klein. [Anlässlich der Ausstellung „Wollust des Untergangs. 100 Jahre Thomas Manns Der Tod in Venedig“, 3.2. bis 28.5.2012 im Buddenbrookhaus, Lübeck, im Herbst 2012 im Literaturhaus München.] Göttingen: Wallstein 2012, S. 47-55, hier S. 52f) vom „Wendepunkt“ des Films.

[4] Offensichtlich ist die Musik kein Fingerzeig der Erzählerinstanz, sondern ist Teil der sonischen Diegetisierung der Handlungswelt des Films. Insofern ist die Frage, wie sie an die psychische Verfassung der Figuren angekoppelt wird, von großer Bedeutung – ist es Aschenbach, ist es Tadzio? Oder ist es gar die ästhetische Frage nach der Differenz von Kunst- und Naturschönem? Klaus Müller-Salget (Musik statt Literatur. Luchino Viscontis Filmversion von Thomas Manns Erzählung „Der Tod in Venedig“. In: *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*. Hrsg. v. Stefan Neuhaus. Würzburg: Königshausen und Neumann 2008, S. 143-156, hier S. 146) ordnet „Lippen schweigen“ Tadzio zu, heftet ihm den Status des Objekts des Begehrens an, benennt also nicht das Begehren selbst. Der Film zeigt aber deutlich: der Walzer ist dem Blick unterlegt, dieser ist das ist das Primum gegenüber allen anderen Funktionen (er ist diegetische Inzidenzmusik und gibt der szenischen Atmosphäre Ausdruck, und ist gleichzeitig ein zeitgenössischer Schlager der Internationale der bürgerlichen Operette) – und als Vorankündigung einer irr laufenden, einseitig bleibenden schwulen Liebes-

beziehung des Schriftstellers.

[5] Gelegentlich wurde das Adagietto als Liebeserklärung Mahlers an seine Frau Alma interpretiert (eine Deutung, über die sicher diskutiert werden darf, die aber eine Qualität der Anrührung des Hörers durch die Musik benennt, die sich sofort erschließt).

[6] Bernd Kiefer spricht hier von „filmischen Tableaux, in denen Menschen zu Objekten unter Objekten werden“, die ihnen den letzten Rest Leben noch aussaugten (*Tod in Venedig*. In: *Filmklassiker*. 3. 2., durchges. u. erw. Aufl. Stuttgart: Reclam 1998, S. 227-232, hier S. 231). Mir scheint das Argument zu sehr bildorientiert zu sein, weil auch die Verhaltenstendenz, sich in eine bildartige Komposition einordnen zu wollen, ein intentionaler Akt ist, als Akt weiterhin wahrgenommen werden kann. Selbst am Schluss, wenn eine Kamera im Bild das Gesehen-Werden verdoppelt (das Bild des am Wasser spielenden Tadzio ist der letzte Blick Aschenbachs), werden die Figuren nicht zu Objekten. Mir scheint die Beschreibung als eines Gefüges von Blicken auch aus dem Grunde naheliegend zu sein, als Mahler im Adagietto das sogenannte „Blick-Motiv“ aus Wagners *Tristan und Isolde* zi-

tiert; zur Leitmotiv-Struktur des Wagnerschen Vorbildes vgl. Wolzogen, Hans von: *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's „Tristan und Isolde“*. *Nebst einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner'schen Dramas*. Leipzig: Reinboth 1904, hier S. 17ff.

[7] Wolfram Schütte (in seiner kommentierten Filmographie in: *Luchino Visconti*. Mit Beitr. v. Klaus Geitel [...]. 4., erg. Aufl. München: Hanser 1985, S. 55-146 [Reihe Film. 4.], hier S. 119) macht auf die „lebensfreudige Commedia dell'Arte“ aufmerksam, die ein theatergeschichtliches Vorbild der Straßensänger gewesen sei. Auch diese Beobachtung unterstreicht die Differenz der Szene zum Kontext des Films. Das Kernlied der Gruppe ist *La Risata* (wörtlich: das Gelächter), ein bekanntes neapolitanisches Lied, „das lediglich albern dem Wortlaut nach, durch sein [des Sängers] Mienenspiel, seine Art, andeutend zu blinzeln und die Zunge schlüpfzig im Mundwinkel spielen zu lassen, etwas Zweideutiges, unbestimmt Anstößiges gewann“ (Schifano, Laurence: *Luchino Visconti. Fürst des Films*. O.O.: Casimir Katz 1988, hier S. 428). Außerdem findet sich die *mossa*, eine anstößige und provozierende Hüftbewegung, die zum Gestenrepertoire der Commedia gehörte.

22. Émile Waldteufels Walzer und der Film

Émile Waldteufel wurde als Charles Émile Lévy 1837 in Straßburg geboren; er starb 1915 in Paris. Er studierte am Pariser Konservatorium zusammen mit Jules Massenet und Georges Bizet. Eine Zeitlang arbeitete er in einer Klavierfabrik, komponierte erste eigene Tanzstücke. 1865 wurde er Kammerpianist der Kaiserin Eugénie, dann auch Hofballdirektor Napoléons III. Er dirigierte die Pariser Opernbälle und trat häufig mit dem Orchester seines Vaters auf. Von 1874 bis 1899 leitete er die Gesellschafts- und Botschaftsbälle im Elysée. Dort lernte er den englischen Thronfolger Edward VII. kennen, dem er vorgespielt hatte und der von seinem Manolo-Walzer (1874, op. 140) so begeistert war, dass er ihm seine Unterstützung zusagte. Der Verleger Hopwood & Crew machte Waldteufels Kompositionen weltweit populär. Für ihn verfasste er unter anderem den Walzer „Pomone“ (Herbstweisen, op. 155). Die Polka „Bella Bocca“ (op. 163), die als seine hinreißendste gilt, entstand ebenfalls in England und ist dort auch heute noch viel gespielt. Die Blütezeit seines Schaffens dauerte bis zur Jahrhundertwende.

Waldteufel komponierte über 250 Tänze, vor allem Walzer. Sie orientierten sich an Johann Strauss (Sohn), der seine Laufbahn am Wiener Hof nur zwei Jahre vor Waldteufels Pariser Anstellung begann. Anders als Strauß dirigierte Waldteufel nicht mit dem Geigenbogen, sondern mit einem Stab, wie es heute üblich ist. Er komponierte ausschließlich am Klavier, die Werke wurden nachträglich orchestriert. Typisch für Waldteufel-Orchester sind Streicher, zwei Kornette, doppelter Holzbläsersatz, drei Posaunen, drei Tuben, Schlaginstrumente und Pauken [1].

Wenn ein Komponist allein wegen eines einzigen Walzers in einer Filmgeschichte des Walzers Erwähnung verdiente, dann ist es Émile Waldteufel: Sein *Schlittschuhläufer-Walzer* (Les Patineurs / The Skaters / Die Schlittschuhläufer, op. 163, 1882) wurde in weit über 50 Filmen verwendet – man könnte den Eindruck gewinnen, dass, wo immer eine Eislaufszene dargestellt ist, ob im Film, auf Vergnügungs-Eislaufbahnen oder sogar auf Sportveranstaltungen, dieser Walzer erklingt. Wie kaum ein anderer Komponist hat Waldteufel die Anmut, die Eleganz und den Schwung musikalisch zum Ausdruck gebracht, mit dem Eisläufer über die Eisfläche zu schweben scheinen. So sehr Waldteufel als Walzerkomponist in Vergessenheit geraten ist, so populär sind seine Stücke geblieben – neben den Walzern auch einige Polkas wie *Bella pocca* (aka: Bonne bouche / Polka I / aka: Gourmand-Polka, op. 163, 1879): als Elemente des traditionellen Kanons von Stücken, die in der Filmmusik genutzt und manchmal parodiert werden [2]. Schon in der Stummfilmzeit war *Les Patineurs* ein musikalischer Standard der Musikunterhaltung von Eislaufszenen geworden, als Filmmusik (wie etwas später in *Abenteuer im Engadin*, Deutschland 1932, Max Obal) oder auch als Beschallung von Eislaufbahnen in der Realität. Auch viel später wird *Les Patineurs* als Eislaufmusik verwendet (etwa in *The Bay Boy*, Kanada/Frankreich 1984, Daniel Petrie, einer in den 1930ern spielenden Geschichte über einen Heranwachsenden, der Zeuge eines Mordes geworden war).

Die Assoziation der Klänge des Stücks zu den Bewegungen von Schlittschuhläufern war dem zeitgenössischen Publikum so vertraut, dass es schon in den frühen 1930ern zu Übertragungen in Tanzszenen kam; in *Peach O-Reno* (USA 1931, William A. Seiter) etwa findet sich eine kurze Einlage in einer Tanz-Clownerie, in der die Bewegungen als Schlittschuhläufer nur noch angedeutet werden. Die Bewegungsanmutung ging weit über das Schlittschuhlaufen hinaus: In *The Milky Way* (*Ausgerechnet Weltmeister*, USA 1936, Leo McCarey) muss einem harmlosen Milchmann (Harold Lloyd) das Boxen beigebracht werden – unter Zuhilfenahme der (von seiner Freundin Ann [Verree Teasdale] gesungenen) *Patineurs*, die auch dem finalen Endkampf instrumental unterlegt sind.

Es verwundert auch nicht, dass das Stück schon in der Frühzeit des Tonfilms parodiert wurde; Charlie Chaplin etwa spielte mit dem *Toy Waltz* aus seinem Film *Modern Times* (*Moderne Zeiten*; USA 1936) deutlich auf Waldteufel an (wie auch andere Chaplin-Walzer wie der *Sweet Adeline Waltz* Chaplins Vertrautheit mit den Waldteufel-Kompositionen belegen). Wie präsent und populär die Waldteufel-Melodien in der ersten Hälfte des Jahrhunderts waren, kann auch die berühmte Frühstücksequenz aus Orson Welles' *Citizen Kane* (USA 1940) gelegen, die mit einem Walzer von Bernard Herrmann unterlegt ist – „a waltz in the style of Waldteufel“ nach dessen Bekunden [3]. Auch in dem Zeichentrickfilm *Magician Mickey* (*Mickey der Zauberer*, USA 1937, David Hand) findet sich ein von Albert Hay Malotte komponierter initial gesetzter, neugeschaffener Waldteufel-Walzer.

Jenseits der naturalistischen Motivation des Walzers als Musik zum Schlittschuhlauf wurde seine schwebend-ironische Potenz als Zeichentrickmusik entdeckt – vielleicht zum erstenmal als Tonfilm in Disneys sechsminütiger *Silly Symphony Winter* (USA 1930), später – in voller Länge ausgespielt – in Disneys Kurzfilm *On Ice* (*Auf dem Eis*, USA 1935). Seitdem ist das Stück in unzähligen Animationsfilmen eingesetzt worden, seit vielen Jahren in Fernsehproduktionen.

Lebendig geblieben ist *Les Patineurs* auch als populäre Gebrauchsmusik, die z.B. in *Rollercoaster* (*Achterbahn*, USA 1977, James Goldstone) als Musik aus einer Rummelplatzorgel erklingt. Schon in *Little Fugitive* (*Der kleine Ausreißer*, USA 1953, Ray Ashley, Morris Engel,

Ruth Orkin) erklang der Walzer auf einer Orgel gespielt als Karussell-Musik auf einem Rummelplatz.

Anmerkungen

[*] Hinweise danke ich Wolfgang Thiel.

[1] Beispiele, die die Leichtigkeit der Waldteufel'schen Stücke sozusagen „verdrehen“, sind selten. Luis Buñuels *Ensayo de un crimen* (*Das verbrecherische Leben des Archibaldo de la Cruz*, Mexiko 1955) ist fast einzigartig: Hier erklingt schon zu Beginn des Films auf einer Spieluhr Waldteufels *El principe rojo* (im Werkverzeichnis nicht identifizierbar; hier eingerichtet von Jorge Pérez), während das Kindermädchen dem Titelhelden eine Geschichte erzählt, dass die Uhr einst einem König gehörte, der ihre magischen Kräfte dazu nutzte, seine Feinde zu töten; der Junge wünscht der lästigen Erzieherin den Tod; die attraktive junge Frau verfolgt die Straßenkämpfe auf der Straße vor dem Haus, als sie von einer verirren Kugel getroffen wird und tot zusammenbricht, mit geschürztem Rock und entblößten Beinen. Dieses Konjunktion von Tod und Blut, Entblößung der Frau und Musik der Spieluhr wird zu einem Assoziationskomplex, der Archibaldos Leben bestimmen wird: Die Melodie des kleinen Liedes wird ihn von einem Mord zum nächsten führen, als handle er unter seinem magischen Einfluss. Das morbide Leitmotiv des Waldteufel-Stücks findet sich so auch schon in Rodolfo Usigli's Roman gleichen Titels.

[2] Wie bekannt und beliebt Waldteufels Melodien noch in den 1930ern waren, mag man einer Studie von Louis P. Thorpe (*The Orchestral Type Preferences of Students*. In: *Journal of Applied Psychology* 20,6, 1936, S. 778-784) ablesen, derzufolge die Orchesterfassung der *Patineurs* das vierbeliebteste Orchesterstück überhaupt war.

[3] Vgl. Smith, Steven C.: *A Heart at Fire's Center. The Life and Music of Bernard Herrmann*. Berkeley [...]: University of California Press 1991, S. 80. Durch die Literatur irrlüchert auch die These, dass Herrmann sich auf ein Thema aus Waldteufels *Toujours ou jamais* (1876, op. 156) gestützt habe – eine Annahme, die sich aber höchstens als Allusion, nicht aber als Zitat belegen lässt; vgl. dazu etwa Kosovsky, Robert: *Citizen Kane*. In: *Ameri-*

can Music 12,2, 1994, S. 221-222. Auch in seinem Score zu Welles' *The Magnificent Ambersons* (USA 1942) griff Herrmann angeblich auf diesen Walzer zurück, der zu Beginn des Films erklingt.

Literatur

Fischbach, Bernard / Waldteufel, Yves: *Emile Waldteufel - la valse au coeur. "Le Strauß français"*. Strasbourg: Hirlé 1997, 135 S. + 1 CD.

Hering, Pierre: *Émile Waldteufel (1837-1915)*. In: *La Musique en Alsace hier et aujourd'hui*. Strasbourg: Librairie Istra 1970, S. 157-162.

Jahrmärker, Manuela: *Waldteufel, (Charles) Emile*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 17. Kassel [...]: Bärenreiter 2007, Sp. 398-399.

Lamb, Andrew: *The Waldteufels*. In: *The Musical Times* 123,1676 (Oct. 1982), S. 685-689.

Lamb, Andrew: *Skaters' Waltz: The Story of the Waldteufels*. Croydon: Fullers Wood Press, 1995, XII, 284 S.

Schortemeier, Dirk / Pötz, Astrid: *Jacques Offenbach und Émile Waldteufel*. [Hrsg. v.] Verein für Geschichte, Denkmal- und Landschaftspflege Bad Ems [anlässlich des Internationalen Jacques-Offenbach-Festivals...]. Bad Ems: VGDL 1997, 28 S. (Bad Emser Hefte. 162.)

Zeder, Jean-Pierre: *Les Waldteufel et la valse française*. Strasbourg: Éditions des Dernières nouvelles d'Alsace 1980, 64 S. 2ème éd. Bischheim: CASC, Comité d'Animation Sportive et Culturelle 1997, 48 S.

Film über Waldteufel

Émile Waldteufel; Frankreich 1981, André Teisseire. -- 55min. TV-Biopic.

Waldteufel: *Le Strauss français*; Frankreich 2008,

Yvette Carbou. -- 62min. Dokumentation.

Filme mit Waldteufel-Walzern

[Die folgenden Listen entstanden nach den Nennungen in den üblichen Datenbanken. Nicht alle Titel konnten per Autopsie zur Kenntnis genommen werden. Aufgeführt sind nur Filme, die TV-Serien und -Shows wurden nicht berücksichtigt. Kurzfilme sind mit Längenangaben, besondere Gattungen wie Dokumentation oder Animationsfilm sind unmittelbar mit den Filmen genannt.]

op. 159 - Tres jolie / Very Pretty / Ganz allerliebste (1878)

1939: The Story of Vernon and Irene Castle; USA 1939, H.C. Potter.
1993: 1939; Schweden 1989, Göran Carmback.
1997: Marthe; Frankreich 1997, Jean-Loup Hubert.

Ohne Op.-Zählung - Amour et printemps / Love and Spring / Liebe und Frühling (1880)

1999: Extension du domaine de la lutte; Frankreich 1999, Philippe Harel.
2013: Le Boeuf clandestin; Frankreich 2013, Gérard Jourdain. TV-Film.

op. 183 - Les Patineurs / The Skaters / Die Schlittschuhläufer (aka: Der Schlittschuhläufer-Walzer) (1882)

1912: Des Meeres und der Liebe Wellen; Deutschland 1912, Max Obal. 42min.
1927: The First Auto; USA 1927, Roy del Ruth.
1929: The Hollywood Revue of 1929; USA 1929, Charles Reisner.
1930: Winter; USA 1930, Walt Disney. 7min. Silly Symphonies.
1931: Ihre Hoheit befiehlt; Deutschland 1931, Hanns Schwarz.
1931: Peach O-Reno; USA 1931, William A. Seiter. 63min.
1932: Abenteuer im Engadin; Deutschland 1932, Max Obal.
1933: Seasin's Greetinks!; USA 1933, Dave Fleischer. 6min. Popeye-Cartoon.
1934: Six Day Bike Rider (Der Schrecken der Rennbahn); USA 1934, Lloyd Bacon.
1934: So You Won't T-T-T-Talk; USA 1934, Lloyd French. 21min.
1935: On Ice (Auf dem Eis); USA 1935, Walt Dis-

ney. 8min. Animation.

1936: The Milky Way (Ausgerechnet Weltmeister); USA 1936, Leo McCarey.
1936: His Private Secretary (Seine Sekretärin); USA 1936, Clarence Brown.
1936: One Rainy Afternoon; USA 1936, Rowland V. Lee.
1937: On the Avenue (Gehn wir bummeln); USA 1937, Roy Del Ruth.
1937: Magician Mickey (Mickey der Zauberer); USA 1937, David Hand. 8min. Animation.
1938: South Riding; Großbritannien 1938, Victor Saville.
1940: My Favourite Wife (Meine Lieblingsfrau); USA 1940, Garson Kanin.
1940: Timur i jewo komanda (Timur und sein Trupp); Sowjetunion 1940, Alexander Rasumny.
1944: Pay Day; USA 1944, [Fritz Freleng]. 5min. Animation.
1946: The Kid from Brooklyn (Der Held des Tages); USA 1946, Norman Z. McLeod.
1946: Kärlek och störtlopp; Schweden 1946, Rolf Husberg.
1947: Stackars lilla Sven; Schweden 1947, Hugo Bolander.
1953: Little Fugitive (Der kleine Ausreißer); USA 1953, Ray Ashley, Morris Engel, Ruth Orkin.
1956: Jubal (Der Mann ohne Furcht); USA 1956, Delmer Daves.
1960: På en bänk i en park; Schweden 1960, Hasse Ekman.
1977: Rollercoaster (Achterbahn); USA 1977, James Goldstone
1980: Bad Timing (Blackout - Anatomie einer Leidenschaft); Großbritannien 1980, Nicolas Roeg.
1981: Chariots of Fire (Die Stunde des Siegers); Großbritannien 1981, Hugh Hudson.
1984: The Bay Boy; Kanada/Frankreich 1984, Daniel Petrie.
1985: My Beautiful Laundrette (Mein wunderbarer Waschsalon); Großbritannien 1985, Stephen Frears.
1988: Fresh Horses (Zärtliche Liebe); USA 1988, David Anspaugh.
1988: The Chocolate War; USA 1988, Keith Gordon.
1993: 1939; Schweden 1989, Göran Carmback.
1993: À la recherche du paradis perdu; Frankreich 1993, Robert Salis. Dokumentarfilm.
1994: Balthazar; Frankreich/Belgien 1994, Christophe Fraipont. 15min.
1996: Salut, cousin! (Kuss-Kuss in Paris); Frankreich [...] 1996, Merzak Allouache.
1996: Ra gatsinebs?!; Georgien 1996. 47min. TV-

Film.

1997: A Simple Wish (Der Zauberwunsch); USA 1997, Michael Ritchie.
1999: Les enfants du marais (Ein Sommer auf dem Lande); Frankreich 1999, Jean Becker.
2000: Autumn in New York (Es begann im September); USA 2000, Joan Chen.
2001: Novocaine; USA 2001, David Atkins.
2003: It Runs in the Family (Es bleibt in der Familie); USA 2003, Fred Schepisi.
2004: Arsène Lupin; Frankreich [...], Jean-Paul Salomé.
2012: Diagnóza Brodský +, Tschechien 2012, Jan J. Vágner. 51min. Dokumentarfilm.
2013: The Look of Love; Großbritannien 2012, Michael Winterbottom.
2014: Les yeux jaunes des crocodiles; Frankreich/Spanien 2014, Cécile Telerman.
2015: Victor Frankenstein (Victor Frankenstein - Genie und Wahnsinn); Großbritannien/Kanada/USA 2015, Cécile Telerman.
2018: Vox Lux; USA 2018, Brady Corbet.

op. 191 - Estudiantina / Band of Students (1883)

[Das Hauptthema des Walzers *Estudiantina* wurde – unterlegt mit den Worten „Spaniens Gitarren begleiten / die Verliebten seit ewigen Zeiten“ und in geraden Takt umgebogen – 1974 zu einem Erfolgsschlager des Sängerduos Cindy und Bert.]

1928: A Famous Male Impersonator. USA 1928. Kurzfilm. Vitaphon-Musikfilm. Stars: Kitty Do-

ner, Billy Griffith, Irene Ficklin.
1930: Harmonizing Songs; USA 1930, Arthur Hurley. 8min. Musikfilm.
1953: Little Fugitive (Der kleine Ausreißer); USA 1953, Ray Ashley, Morris Engel, Ruth Orkin.
1997: Titanik (Titanic); USA 1997, James Cameron.
2008: Morris Engel: The Independent; USA 2008, Mary Engel. 28min. Video-Dokumentarfilm.
2015: Murder & Mozzarella; Australien 2015, Peter Andrikidis. 56min. TV-Krimi.

op. 236 - España / Spanien (1886)

[Der Walzer basierte auf Chabriers Stück *España* und der Rhapsodie *Une Éducation manquée*. Letztere war 1956 Grundlage des US-amerikanischen Songs „Hot Diggity“ (aka: „Dog Ziggity Boom“) von Al Hoffman und Dick Manning, populär geworden in der Version von Perry Como. Auch Cindy & Berts Schlager „Wenn die Rosen erblühen in Malaga“ (1975) basierte auf Chabriers Rhapsodie *España*.]

1930: Ship Ahoy; USA 1930, John Foster. Kurzfilm. Animation.
1932: A Spanish Twist; USA 1932; John Foster, Vernon Stallings. 6min. Animationsfilm aus der Tom-und-Jerry-Reihe (Folge 16).
2015: Victor Frankenstein (Victor Frankenstein - Genie und Wahnsinn); Großbritannien/Kanada/USA 2015, Cécile Telerman.

23. Walzer im Western

I. Westernweltwalzer

Der Walzer mag in vielerlei Bedeutungsanmutungen als eine Musik und ein Tanz der zivilisierten Welt gelten und wäre darum in den Handlungswelten der Nicht- oder der Vorzivilisation kaum zu erwarten. Allerdings läßt sich die Behauptung auch drehen: Wenn der Walzer erklingt oder gar getanzt wird, ist er ein Anzeichen der kommenden Zivilisierung. Andere hegemoniale Kulturen, andere Tänze, weshalb eingeschränkt werden muss: ...der westlich-abendländischen Zivilisierung, weil der Walzer in dieser Hinsicht die Kolonisierung der Welt durch die Konventionen der „alten Welt“, des *good old Europe* repräsentieren kann. Das wohl bedeutendste Genre, das generell von Zivilisierungs-(und oft auch von Unterwerfungs-)prozessen handelt, ist der Western. Darum kann die generische Verwendung des Walzers von Interesse sein, weil – als These formuliert –: Walzer und Walzertänze die Aufkunft bürgerlicher Ordnungsvorstellungen

symbolisieren würden.

Ein erstes – allerdings äußerst prägnantes – Beispiel seien die Tanzszenen in den Western John Fords. Formationstänze sind in allen seinen Filmen, insbesondere in den Kavalleriewestern wie *Fort Apache* (USA 1948, Musik: Richard Hagemann) zu finden – Symbole für das Eintreten, die Geltung und die Feier gesellschaftlicher Ordnung. Sie gehören so zu jenen Elementen, die die *frontier* als Projekt aller, die das neue Land besiedeln, zum Ausdruck bringen. Die Tänze zelebrieren die utopische Gemeinschaft der Frontier-Bewohner. Ford selbst bezeichnete die Tänze in seinen Filmen als *Rituale*, die „den Bund der Gemeinschaft, die Verbindung der unterschiedlichen Schichten/Ethnien/Religionen in der Gemeinschaft der Kavallerie“ anzeigen [1].

Zivilisierung wird oft choreographisch als Durchsetzen einer umfassenden Ordnungsvorstellung symbolisiert. Am Beispiel: In *Fort Apache* (1948) wird ein Ball gefeiert, der mit einer Quadrille eröffnet wird; die Choreographie ist deutlich der Formation der Kavallerie abgelauscht; sie beginnt mit einer Polonaise mit Paar-hinter-Paar, die sich nach Abschluss der Runde zu zweien zusammenfinden und schließlich zu vierten nebeneinander den Saal durchqueren – eine deutliche Anmahnung der Vierer-Formation, mit der die Kavalleristen über Land und schließlich in den Krieg ziehen. Kurz danach wird der Ball abgebrochen, die Soldaten werden am nächsten Morgen ausrücken müssen. Der letzte Tanz ist ein Walzer, die strenge Formation wird aufgelöst zugunsten des tanzenden Paares – und nun ist Raum gegeben nicht mehr zur Feier der militärischen Ordnung, sondern zum privaten Austausch, zur Fixierung der Nebenhandlung: Der junge Leutnant und die Tochter des Kommandanten setzen den Tanz auf der Veranda fort, außerhalb der Menge der Tanzenden, und finden sich zum ersten Kuss.

Abgesehen davon, dass diese Szenen von den ökonomischen und politischen Realitäten der Erschließung des Westens radikal absehen und eine im Grunde naive Sicht der Landnahme setzen, so raffiniert ist eine im Ikonographischen angesiedelte Parallelisierung, die ein Schlaglicht dagegen wirft: So, wie sich das Militär in Formationen arrangiert, die vor allem für den Betrachter gedacht zu sein scheinen, so wiederholt sich dieses „szenische Posieren“ auch in den Tänzen. Es entsteht das Bild einer Gesellschaft, die gerüstet ist, die sich nach außen und nach innen als geschlossen darstellt. Das Fremde – wie auch immer es beschaffen sein mag – wird ausgeschlossen, es hat in der Formation keinen Platz. Die Formation des Tanzes, die des Militärs sind ein konservatives Idealbild gesellschaftlicher Bindung. Darum auch sind musikalische Ausdrucksformen in den Ford-Western so wichtig, weil sie allen Beteiligten abverlangen, sich in die vorgesehenen Rollen der quasi-liturgischen Ordnung einzubringen.

Werden in *Fort Apache* Quadrille und Walzer scharf gegeneinander gestellt, als Verweis auf die beiden Ebenen soldatischer Identität, so kontrastiert *Vera Cruz* (USA 1954, Robert Aldrich, Musik: Hogo Friedhofer) zwei Walzerformen, die wiederum eng mit dem Konflikt der dramatischen Akteure der *story* korrespondieren. Der Film, der in der Zeit des mexikanischen Aufstands gegen die Regierung des österreichischen Kaisers Maximilian in den späten 1860ern spielt, enthält einen Ball am kaiserlichen Hof – und noch bevor die Helden dem Kaiser begegnen, tanzen die Gäste einen Wiener Walzer: Hofmusik, Repräsentationsmusik, der Tanz der Herrschenden. Dagegen scharf abgesetzt ist ein Walzer, den eine Mariachi-Kapelle [2] auf einem Volksfest in Las Palmas spielt, einem Städtchen, in dem die Karawane von Soldaten und gedungenen Freischärlern Rast machen will. Die Männer sind nun außerhalb der Sphäre höflicher Rituale; als die Truppe einrückt, tanzt eine Frau Flamenco, einen Tanz der Bevölkerung – und auch der Walzer bricht aus den Konventionen des Hofes aus. Nicht nur, dass er von einer ganz anders instrumentierten Kapelle gespielt wird, er wird auch von exaltiert herumspringenden Männern und als

ein wildes Wirbeln vor allem einzelner Frauen getanzt, die sich einzeln mit fliegenden Röcken drehen. Der Aufstand der Bevölkerung gegen die fremde Besatzung bekommt so auch ein musikalisch-tänzerisches Gesicht [3].

II. Walzer der Westernerzählung

Nicht *der* Walzer also, sondern eine Diversität von Formen, die verschiedenen sozialen oder ethnischen Gruppen zugehören – eine Weiterung seiner Bedeutungen, die sogar schon in der Zeit der klassischen Western auf die Veränderungen hindeuten, die die Homogenität und Eindeutigkeit des Zivilisierungskonzepts in Frage stellen (und das Ende des hegemonial-kolonialen Denkens bereits andeuten). Noch ist bis hier von Walzern die Rede, die der erzählten Welt zugehören, die von Orchestern gespielt und von Tänzern getanzt werden, die dem Stofflichen der Erzählung zugehören. Zur Entwicklungsgeschichte des Western gehört aber auch, dass der Walzer als Element der nicht-diegetischen Filmmusik eingesetzt wird.

Es waren vor allem die Italowestern, die auf die Musik als tragendes Element der Erzählung und der Modi des Erzählens zurückgriffen. Schon der erste Teil der von Luis Bacalov komponierten Titelmusik in dem Revolutionswestern *Quién sabe (Töte Amigo, Italien 1966, Damiano Damiani)*, die nach der kurzen *pre-title sequence* ertönt, ist ein Walzer, der sich zu den Bildern einer anfahrenden Lokomotive kaum zu fügen scheint, sondern eine eigene Stimme in die filmische Erzählung einfügt. Hier geht es nicht um die Engführung von Musik und Bewegung, sondern um die Montage von Stimmungen und die dauerhafte Etablierung ästhetischer Distanz. Es ist gerade die Musik, die den Zuschauer der Fiktivität des Gezeigten versichert. Zwischen Bild und Ton, Inhalt und affektiver Qualität klafft eine Differenz auf, der Charakter der Inszeniertheit des Geschehens bleibt markiert.

Zu dieser Strategie gehört auch die Verlagerung der Spannung vom Geschehen in die Musik; ein Beispiel mag die berühmte fast fünfminütige *shoot-out sequence* kurz vor dem Ende von *Il buono, il brutto, il cattivo (Zwei glorreiche Halunken, Italien 1966, Sergio Leone, Musik: Ennio Morricone)* sein: ein nachgerade groteskes Szenario, das Dreieck der drei zum Schusswechsel angetretenen Männer, eine Folge von weiten, Groß- und Detailaufnahmen; dazu eine Musik, die den dramatischen Verlauf ankündigt, manchmal in melancholisch-jubelndes *tutti* aufblüht; erst danach die rasend schnell fallenden Schüsse. Die Handlung steht still; die Musik verlängert die Erwartung des (den Genrekonventionen folgend: notwendigen) Duells ins Unerhörte. Auch einige Walzer werden in diesen für den Italowestern so besonderen Funktionskreis [4] hineingezogen. Der lange Showdown von *I giorni dell'ira (Der Tod ritt dienstags, Italien 1967, Tonino Valerii, Musik: Riz Ortolani)* z.B. ist mit einem bedrohlich-pathetischen, mehrfach unterbrochenen Walzer unterlegt, erst mit dem Tod des einen der beiden Freunde (Giuliano Gemma und Lee van Cleef) endend. Schon die Musik selbst deutet auf das tödliche Ende ihrer Freundschaft hin. Ein anderes Beispiel ist die von Francesco de Masi stammende Titelmusik aus *C'è Sartana... vendi la pistola e comprati la bara! (Django - Schiess mir das Lied vom Sterben, Italien 1970, Antony Ascott [d.i. Giuliano Carnimeo])*, die zunächst der Vortitel-Sequenz unterlegt ist, mit einem äußerst befremdlichen Überfall endet, bevor sie als eigentliche Titelmusik fortgeführt wird – ein Walzer, der allerdings keinesfalls an die gewohnten Walzerklänge gemahnt.

Walzer aus der Hochphase des Italowestern sind selten. Es mag mit der Leichtigkeit und Bewegungsaffinität des 3/4-Taktes zu tun haben, dass er erst in der (italienischen) Westernkomödie

des öfteren eingesetzt wurde. Ein bekanntes Beispiel stammt erneut aus *I quattro dell'Ave Maria* (*Vier für ein Ave Maria*, Italien 1968, Giuseppe Colizzi, Musik: Carlo Rustichelli): Kurz vor dem Ende des Films, in einem Spielcasino, in dem der Roulette-Tisch manipuliert ist; die Helden nutzen den Tricktisch zu eigenen Zwecken, bevor es zum finalen *shoot-out* kommt. Der Szene ist ein fröhlicher Walzer unterlegt, der die balletthafte Choreographie der Schießerei schon vorbereitet, während die Handlung noch in deren Vorfeld verharret. Musik als eigene Stimme der Erzählung, Teil eines Spiels mit festen Erwartungen, zugleich als modale Einstimmung auf den Slapstick-Charakter der eigentlichen Handlung.

Diese Strategie der musikalischen Eigen- oder sogar Querstellung der Musik zur Handlung betrifft Funktionen der Filmmusik im allgemeinen. Sie wurde in den Western mit Bud Spencer und Terence Hill besonders zentral. Wenn also in *I quattro dell'Ave Maria* zu einer Prügelei der beiden Helden mit einer größeren Gruppe von Männern eine Art von circensischer Spielmusik ertönt, die dann noch übergeht in einen lustigen Defiliermarch der Soldaten, die durch das Szenario marschieren (wobei der Tambourmajor alle, die ihm im Weg stehen, mit dem Tambourstab k.o. schlägt), dann ist die clowneske Anlage der chaotischen Szene nicht nur durch die gymnastische Brillanz der Akteure, sondern auch musikalisch markiert.

Anmerkungen

[1] Vgl. Loew, Dirk C.: *Versuch über John Ford. Die Westernfilme 1939-1964*. Norderstedt: Books on Demand 2005, S. 140; vgl. generell Kalinak, Kathryn Marie: *How the West was Sung. Music in the Westerns of John Ford*. Berkeley, Cal. [...]: University of California Press 2007.

Einen klaren Hinweis auf die Koordination von Walzer und Zivilisierung enthält auch die finale Szene aus *Westward the Women* (*Karawane der Frauen*, USA 1951, William A. Wellman): 150 Frauen, die sich auf die Werbung der Männer in einem frauenlosen Dörfchen in Kalifornien beworben hatten, sind nach einem endlosen Treck quer durch die USA endlich angekommen; sie legen die funktionale Männerkleidung ab und ziehen nun auch äußerlich als Frauen der Zeit erkennbar in das Dorf ein, finden mithilfe der Porträts, die sie am Beginn der Reise erhalten hatten, die ihnen zugeordneten Männer; eine ganze Kette von Kleinszenen der Begegnungen der künftigen Paare scheinen auf das Eheglück vorzuweisen, das hier beginnt, bevor ein Walzer das ganze Dorf im Tanz vereint (parallel dazu zeigt der Film eine Art von „Kettentrauungen“ am Rande der Tanzfläche).

[2] Als *mariachi* bezeichnet man im engeren Sinne eine Kapellen- und Musikformation aus dem mexikanischen Bundesstaat Jalisco. Im populären Gebrauch ist *Mariachi* ausgedehnt worden als Musikform, die „Mexiko“ im allgemeinen anzeigen kann

(und die sich vor allem in den Darstellungen der US-Staaten des Südwestens resp. ihrer mexikanisch-stämmigen Bevölkerung findet). Vor allem die Filme des mexikanischen Filmemachers Robert Rodriguez (etwa: *El Mariachi*, 1992) haben die Bezeichnung auch als Berufsbezeichnung mexikanischer Musiker etabliert. *Mariachi*-Kapellen tauchen auch in vielen Western der 1950er auf; erinnert sei an das berühmte „El-Deguello“-Thema aus Howard Hawks *Rio Bravo* (1959, Musik: Dimitri Tiomkin), das zunächst in einem Saloon gespielt wird und den Film über als drohendes, das Finale ankündigende Motiv aus dem Off zu ertönen scheint.

[3] Ähnlich sind die Walzer in Michael Ciminos *Heaven's Gate* (USA 1980) zum einen den Truppen der Regierung (und späteren Mördern), zum anderen den osteuropäischen Siedlern (den Opfern) zugeordnet – auch hier steht die Differenz der Walzer-Formate im Dienst der dramaturgischen Pole des Konfliktes.

[4] Die so auffällige Musik des Italowesterns ist vielfach in der Literatur als besonderes Charakteristikum des Italofilms angesprochen worden. Da ist vom „Italo-Sound“ die Rede oder von der besonderen Prägnanz vor allem der Kompositionen Ennio Morricones („Morricone style“). Vgl. dazu neben Sorbo, Lorenzo: *The Dramatic Functions of Italian Spaghetti Western Soundtracks: A Comparison between Ennio Morricone and Francesco de*

Masi. In: Sebastian Stoppe (Hrsg.): *Film in Concert. Film Scores and Their Relation to Classical Concert Music*. Glückstadt: Werner Hülsbusch 2014, S. 161-174 (AV-Medien), vor allem bis heute Staig, Laurence / Williams, Tony: *Italian Western. The Opera of Violence*. London: Lorrimer 1975, 116-121 („Western into Opera“). Die Autoren suchen die textuellen Dramaturgien von Italo-film und Oper zusammenzubringen; völlig zu Recht nehmen sie an, dass signifikante Geschehnisse – „revelations, encounters, ordeals involving

physical brutality and finally, the apex of the Italian Western-Opera *La Resa Dei Conti* [*Der Gehetzte der Sierra Madre*, Italien/Spanien 1966, Sergio Sollima, Musik: Ennio Morricone] – the gundowns – the settling of accounts“ (118) – durch die Musik modelliert und in ihrer Signifikanz hervorgehoben würden; in dieser Weise werde die Musik zum essentiellen Ausdrucksmittel des Genres. Vgl. dazu auch Bürgel, Matthias: *Die literarischen, künstlerischen und kulturellen Quellen des Italowesterns*. Frankfurt [...]: Peter Lang 2011, S. 234ff.

24. Die Arbeit, der Tanz: Bemerkungen zu *Log Driver's Waltz* (1979)

Einer der gefährlichsten Berufe ist der des Flößers: Baumstämme, eng an eng, frisch geschlagen in den abseitigen Gegenden der Gebirge im Norden Skandinaviens, Kanadas, aber auch des Schwarzwaldes und anderer großer Wälder, die in den Städten gebraucht werden, für den Hausbau, für die Werften und anderes Gewerbe. Zu Flößen zusammengebunden auf den ruhigeren Gewässern, einzeln auf den Strecken durch die Stromschnellen und Engpässe der Flüsse im Gebirge. Das Englische unterscheidet die beiden Formen; dort spricht man vom *timber rafting* und meint die zu Flößen zusammengebundenen Stämme, auf denen die Flößer die ganze Strecke bis zu den Empfängern hausieren, die manchmal von Schiffen zu ganzen Konvois zusammengebunden werden; und man nennt die Arbeit der Männer, die einzelne Stämme sortieren, sie nebeneinander plazieren und das Zusammenbinden zum Floß vorbereiten, kurz *log driving*, zu Deutsch etwa: „Baumstämme steuern“. Wie die Männer zu diesem Zweck auf den Stämmen balancieren, die im Wasser schwimmen, sich aneinander reiben, sich drehen und manchmal verkanten – selbst für den Betrachter von Filmaufnahmen dieser Arbeit ist die Lebensgefahr, in der die Flößer in jedem Moment der Arbeit schweben, immer greifbar.

Das Flößen mit einem Walzer zu verbinden – was für eine Idee! Wie widersprüchlich sind die Sinnes- und Empfangswelten beider! Wie schließt das eine das andere aus! Und doch schafft der kleine, nur dreiminütige Film *Log Driver's Waltz* aus dem Jahre 1978/79 die Verbindung, weil er die akrobatische Perfektheit der Bewegungen der Flößer in die vollendete Hingabe des Tänzerkörpers an den Tanz übersetzt. Der Film entstand als Auftragsproduktion des *National Film Board of Canada* und gehört in die Reihe der *Canada Vignettes*, die 1977 als Konzept ausgearbeitet wurden; es handelte sich um maximal fünfminütige Filme, die als Zwischenfilme zunächst im Kinderprogramm des kanadischen *CBC Television Networks* ausgestrahlt werden sollten [1]. In den 1980ern kam es zu einer Absprache zwischen dem *National Film Board* und den *Cineplex Odeon Theatres*, 22 Filme wurden im Kino in ganz Kanada gezeigt. *Log Driver's Waltz* ist der bis heute bekannteste Film der Reihe – aufgrund der Auswertungsgeschichte wie aber auch aufgrund der Popularität des unterlegten Liedes; zudem gewann er auf dem Animationsfilm-Festival in Annecy 1979 den Preis als bester ausländischer Animationsfilm.

Der Film basiert auf einem Lied, das der kanadische Singer-Songwriter Wade Hemsworth in den späten 1950ern komponierte und textete. Dem Film unterliegt eine Aufnahme der Gruppe *The Mountain City Four* (Jack Nissenson, Peter Weldon und die singenden Schwestern Kate

und Anna McGarrigle) [2]. Der Liedtext besingt die Eleganz und die Schönheit der Bewegungen der Flößer, von denen – so behauptet es zumindest die Anekdote – Hemsworth zutiefst fasziniert war und die ihn an die konzentrierte Bewegung des Tanzens erinnerte. Die Sängerinnen erzählen von einem Mädchen, das vernarrt ist in das Tanzen und das sich entscheidet, einen Flößer zu heiraten, nicht den gutbürgerlichen Konkurrenten, den die Eltern vorgeschlagen haben – der junge Mann erwies sich als der beste Tänzer, den sie finden konnte, als sie ihn auf den Baumstämmen arbeiten sah [3].

Der Film beginnt mit historischen Aufnahmen der Arbeit von Flößern (vermutlich aus älteren Filmen aus den 1920ern oder 1930ern) sowie dem instrumentalen Intro des Liedes. Die Sequenz endet mit Aufnahmen eines einzelnen Mannes, der auf einem Baumstamm balanciert, der in schneller Bewegung den Fluss hinabschwimmt. Abgestimmt auf den Einsatz des Gesangs durchschwimmen Baum und Mann eine imaginäre Grenze zwischen Schwarzweiß-Dokumentarfilm und farbiger Animation. Der Flößer springt im Rhythmus des Liedes auf seinem Stamm herum; am Ufer sehen ihm faszinierte junge Frauen zu; eine schnelle Bewegung auf ein Frauenauge zu / Übergang in die Imagination der Frau bzw. des Liedes, sie tanzt mit dem Mann, den sie gerade gesehen hatte. Die Konjunktion zwischen Flößer- und Tanzbewegung ist etabliert. Kunststückchen des Flößers folgen; er spielt sogar kurz ein Akkordeon, passend zum Einsatz des Instruments in der Musik; im nächsten Chorus überspringt er einen Elch, ein Biber gesellt sich zu dem Mann auf dem Baumstamm, beide tanzen zusammen. Pünktlich zur dritten Strophe zieht der Flößer das Bild wie einen Vorhang zur Seite; dahinter kommen die Bürgerlichen zum Vorschein, unbewegt, uninspiriert und gelangweilt; ein formal korrekter, aber leidenschaftloser Tänzer wird vom Flößer beiseite geschoben, nun beginnt ein exzessiver Tanz von Flößer und junger Frau. Eine Überblendung auf den schnell fließenden Fluss – die junge Frau wartet bereits auf den Flößer; ein Priester steht bereit, er vollzieht die Trauung auf dem Wasser. Das Bild verlässt das nun vereinte Paar, schwenkt mit der Strömung auf den sich in der Weite des Raums verlierenden Fluss (vielleicht ein Symbolbild der glücklichen Zukunft der beiden) / Abblende, Schluss.

Der kleine Film leistet sich ein Ungeheuerlichkeit. Weil er binnen kürzester Zeit sein Thema verändert, das Sujet der initialen Bilder verlässt, sich ganz und gar dem Lied unterordnet. Immerhin ist die schwarzweiße Initial-Sequenz 60 Sekunden lang, nimmt ein Drittel des Films ein. Und ruft das kulturelle Wissen über Flößerei auf, das Zuschauer mitbringen. Eine ganze Kette von Assoziationen wird aktiviert: Flößerei als Teil eines vor- oder frühindustriellen Produktionsprozesses [4] wie aber auch als eine – in Western und Abenteuerfilmen exemplifizierte – lebensgefährliche Begegnung der Abenteurer mit der Widerständigkeit der Natur, meist als deren Beherrschung endend; als Manifestation der Körperlichkeit und Anstrengung von Arbeit, dazu die Körperbeherrschung und Kraft der Bewegungen als Ausdruck archaischer Männlichkeit. Doch das assoziative Feld wird schon durch die Klänge und Rhythmen des Intros des Liedes irritiert. Schon von Beginn an scheinen die Ausgleichsbewegungen der Männer als Tanz-Bewegungen ko-interpretiert zu sein. Die akrobatische Selbstverständlichkeit der Bewegungen bekommt Eigenwert und wird im Lied sogleich als Tanz-Allusion ausgelegt. Das Schlussbild erweitert die Strategie der Umdeutung sogar noch ins Allegorische, als Hinweis auf einen Weg, der nicht abgeschlossen ist (man fühlt sich durchaus an manche Schlüsse von Chaplin-Filmen erinnert [5]).

Natürlich ist die argumentative Strategie des Films naiv. Und auch die Ambivalenz der Eindrücke, die beim Betrachten von Flößerarbeit auftreten, sollte nicht übersehen werden. Schon im Vorfilmischen werden „Spannung und Eleganz, Anstrengung, Gefahr und Schönheit des Flößerdaseins ins Bild“ [6] gerückt; und für die Montage der Aufnahmen ist die permanent an-

wesende Unsicherheit des Bodens, auf dem sich die Männer bewegen, Material für eine Unzahl kleinster Spannungsmontagen, aber auch für eine Rhythmisierung (und damit auch Musikalisierung) der Bilder. Das Akrobatische hat wohl immer diese zwei Gesichter, positioniert den Betrachter in einer Doppelbeziehung zu dem, was er sieht – zum einen basierend auf einer „Bewegungseinfühlung“ (*motor empathy*) mit den Bewegungsabläufen einschließlich ihrer Bedingungen (hier besonders des schwankend-unsicheren Untergrunds) und der Optionen der Geschehensentwicklung (hier der Gefahr des Unter-die-Stämme-Geratens), zum anderen auf einer Wahrnehmung der ästhetischen Qualitäten der Bewegungen, ihrer scheinbaren Leichtigkeit, Eleganz und Selbstgewissheit, der Selbstverständlichkeit der Umweltkontrolle sowie auf den eigenen formalen Qualitäten der Bildfolge. So wird der Zuschauer somatisch und ästhetisch zugleich an das Gezeigte gebunden. *Log Driver's Waltz* entmachtet die Gefahr, die im ersten Teil des Films wie selbstverständlich den Bildern zugeordnet wird, stellt ganz das Faszinosum des kontrollierten Körpers ins Zentrum der Darstellung und ordnet ihm – vermittelt über das Tanzen – zudem noch erotische Qualitäten zu. Die Bewegung der Flößer wird aus dem Horizont von Arbeit herausgebrochen und im Horizont der „Bräutigamschau“ neu kontextualisiert. Man mag diese Bewegung als konservative Besichtigung der Geschlechterrollen nehmen und als Variation der Genre-Formula der selbstbestimmten Partnerwahl; aber man kann sie auch in einem engeren Sinne als Aussage über den idealen (Walzer-)Tänzer nehmen, dessen Körperbeherrschung die Voraussetzung für den optimalen Genuss des Tanzes ist, als Qualität des erreichbaren Lustgewinns in dieser nicht mehr zweckgebundenen Bewegungsform.

Es mag diese Ambivalenz der Zuschauerpositionierung sein, die das Lied (und den Film) zur Parodie prädestiniert. Ein Beispiel ist der ca. 2012 entstandene Bühnenauftritt *The Log Driver - The Boxers Are Brief Boylesque* [7] der schwulen Parodien-Gruppe *The Boxers*. Der Auftritt ist mit dem Lied „Log Driver's Waltz“ unterlegt, ruft in den Bewegungen des Performers „Dokter Whorable“ die Flößer-Bewegungen auf, kombiniert sie aber mit einem schwulen Strip-Tease. Whorable zu seinem Auftritt: „And you have to balance being campy and fun. The more parameters or restrictions, the more creative you have to be and I love that challenge. It's about having fun“ [8]. Vergnügen, das nicht nur für den Performer geöffnet ist, sondern auch für den Betrachter. Und ein Vergnügen, das eine semantische Bewegung von einer Arbeits- in eine Tanzbewegung, von der Anstrengung in das Vergnügen und damit von der Arbeits- in eine Unterhaltungswelt extremifiziert und unterstreicht, ja sogar neu lesbar macht.

Anmerkungen

[*] Eine erweiterte Fassung des kleinen Textes erschien in: *Genre-Störungen. Irritation als ästhetische Erfahrung im Film*. Hrsg. v. Heinz-Peter Preußner & Sabine Schlickers. Marburg: Schüren 2019, S. 107-113.

[1] Eine zweite Reihe von 62 Kurzfilmen entstand seit 1991 (1991-95, 2012) unter dem Reihentitel *Heritage Minutes*, von denen jeder einen Moment der kanadischen Geschichte illuminierte. Sie wurden zunächst in Schulen ausgewertet, gelangten erst später in die kanadischen Kinos und ins Fernsehprogramm. Vgl. Peter Seixas: *People's History*

in North America: Agency, Ideology, Epistemology. In: *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*. Ed. by Stefan Berger, Linas Eriksonas & Andrew Mycock. New York [...]: Berghahn Books 2008, S. 269-289, bes. S. 281ff (Making Sense of History. Studies in Historical Cultures. 11.). Vgl. auch: Michael Barbour / Mark Evans: *History by the Minute: A Representative National History or a Common Sense of the Majority?* In: *Canadian Social Studies* 41,1, Fall 2008, URL: https://sites.educ.ualberta.ca/css/Css_41_1/ARBarbourEvans_history_by_minute.htm. Der Film *The Log Driver's Waltz* ist sowohl auf Youtube wie auf der Homepage des *National Film*

Boards greifbar.

[2] Das National Film Board produzierte außerdem eine französische Version des Films (*La valse du maître draveur*); der Text des Liedes wurde von Philippe Tatartcheff übersetzt; den Gesang steuerten wiederum die McGarrigle-Schwwestern bei.

[3] Text des Liedes:

[Strophe 1] If you ask any girl from the parish around / What pleases her most from her head to her toes / She'll say I'm not sure that it's business of yours / But I do like to waltz with a log driver
[Chorus I] For he goes birling down and down white water / That's where the log driver learns to step lightly / Yes, birling down and down white water / The log driver's waltz pleases girls completely

[Strophe 2] When the drive's nearly over I like to go down / And watch all the lads as they work on the river / I know that come evening they'll be in the town / And we all like to waltz with the log driver

[Chorus II, wie Chorus I]

[Strophe 3] To please both my parents, I've had to give way / And dance with the doctors and merchants and lawyers / Their manners are fine, but their feet are of clay / And there's none with the style of my log driver

[Chorus III, wie Chorus I]

[Strophe 4] Now I've had my chances with all sorts of men / But none as so fine as my lad on the river / So when the drive's over, if he asks me

again / I think I will marry my log driver
[Chorus IV, wie Chorus I, mit Wiederholung der beiden letzten Zeilen].

[4] Eine der produktiven Auseinandersetzungen ist der von CBC produzierte 90-Sekünder *Log Driver Waltz* (n.d., URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RvO5W96SUzo>, URL: <http://www.cbc.ca/airfarce150>), der den Helden des Weldon-Films als arbeitslosen Waldarbeiter zeigt (an der Straße sitzend, mit einem Schild: „will log for food“) – zu einem neuen Lied, das dem Ursprungssong täuschend ähnlich nachgebildet ist.

[5] Etwa *The Tramp* (USA 1915) oder am Ende von *Modern Times* (USA 1936).

[6] Die Formulierung stammt aus einer Kritik zu dem jugoslawischen Flößer-Dokumentarfilm *Artisten ohne Applaus* (BRD/Jugoslawien/Österreich 1958, Zika Ristić); vgl. *besonders wertvoll*, 1956/58, S. 67. Den Hinweis danke ich Jeanpaul Goergen.

[7] Eine Videoaufzeichnung des Auftritts findet sich online unter der URL: <https://vimeo.com/56713695>.

[8] Aus *Monday Magazine*, 21.11.2012, URL: <http://www.mondaymag.com/entertainment/men-are-sexy-too/>.

25. Drei Walzer für Aschenbrödel

Eine der definitivsten Liebesgeschichten der letzten Jahrzehnte erzählt der Film *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* (CSSR/DDR 1973) [1], ein Film, der durch die Seherinnerungen zahlloser Zuschauer und vor allem Zuschauerinnen geistert, oft in einer seiner zahlreichen jährlichen Neuausstrahlungen zur Weihnachtszeit wiederbesichtigt wird. Kein Märchenfilm im engeren Sinne, nein, sondern eine Wiederkehr der viel allgemeineren Phantasmata vom Traumprinzen und von der Liebe auf den ersten Blick. Im weiteren Sinne ja, ohne jeden Zweifel ein Märchen, weil es die narrativen Mittel des Märchens sind, die die Geschichte nutzt – die Zaubermittel, die das Finale erst möglich machen, das Wirken einer Eule als magiebegabte Helferfigur und Vertraute der Heldin, die mystische Einheit der Heldin mit den Tieren und der Eingriff des Zufalls in den Fortgang der Geschichte. Der Zuschauer akzeptiert sie, weil der Film in märchenhaftem Ambiente spielt und diese Mittel einsetzt, um klar zu machen, dass er in einer Anderszeit und -realität spielt. Dazu gehören maßgeblich auch die festlichen Gewänder, die die Standesfiguren tragen und scharf gegen die Armseligkeit der Kleidung der Knechte und Mägde abgesetzt sind

(Kostümdesign: Theodor Pištěk), und auch die Musik, die während der Bälle auf dem Schloss gespielt wird und die an die Klangwelten von Mittelalter und Renaissance gemahnt und scharf gegen die eigentlich dominante Filmmusik kontrastiert.

Die Geschichte ist eine Variation der Aschenputtel-Geschichte, die in vielen Kulturen erzählt worden ist [2]. Sie ist schnell rekapituliert: Ein Mädchen namens Aschenbrödel lebt nach dem Tod ihrer Eltern auf dem väterlichen Hof. Sie wird sowohl von ihrer Stiefmutter als auch von ihrer Stiefschwester gepeinigt und muss als Dienstmagd in Armut leben. Der König des Landes lädt zu einem Ball ein, auf der sein Sohn seine zukünftige Frau auswählen soll. Auch die junge Frau erscheint, weil ihr die Tauben geholfen haben, die Aufgabe zu erledigen, die ihr Stiefmutter und -schwester aufgetragen hatten. Sie ist gekleidet in ein Ballkleid, das sie mit Hilfe ihrer Zaubernüsse erhalten hatte. Der Prinz verliebt sich in sie, doch sie flieht, verliert dabei ihren silbernen Schuh. Erst ganz am Ende gelingt es dem Prinzen, die Trägerin des Schuhs wiederzufinden – ihre letzte Nuss hatte ihr ein Brautkleid beschert –, und reitet mit ihr zum königlichen Schloss.

Der Film bereitet die Begegnung des zentralen Paares gleich zweifach vor – das Mädchen in seiner Alltagskleidung, das mit einem Schneeball einen Hirschen vertreibt, den der Prinz schießen wollte, dem Prinzen aber entfliehen kann; und das Mädchen als Jung-Jäger, eine Verkleidung, die sie der ersten ihrer drei Zaubernüsse verdankt; sie beweist ihre Schießkunst und erhält vom Prinzen einen Ring, der später ihre Identität unter Beweis stellt. Der Szene ist das „Kdepak ty ptácku hnízdo más“ [„Wo, kleiner Vogel, ist Dein Nest?“] unterlegt, der Szene durchaus angemessen, weil sie als Musik des Sehns und Wünschens der Musik der Erfüllung entgegengesetzt wird. Foxtrott versus Walzer – auch die Distribution der Rhythmen repräsentiert die affektive Ordnung, gibt dem Motiv der romantischen Liebe Gesicht. Gerade hier liegt eine verdeckte funktionale Leistung von Filmen wie *Drei Haselnüsse* – sie führen den Rezipienten in die konnotativ in die innewohnenden Affektivhorizonte verschiedener Musiken ein, die ihnen am Ende innewohnen zu scheinen. Dabei nutzen sie die Geschichten aus, die Momente der Anrührung und der emotionalen Bewegung, die die Figuren erleben, ebenso wie der Emotionalität, die Szenen der Begegnung, des Abschieds, des Glücks, der Bedrohung oder der Erlösung vom Zuschauer zugeschrieben werden. Der Einsatz der Filmmusik enthält immer eine eigene Ebene der Einübung in eine eigene (Be-)Deutungsschicht, die als Wissen um die musikalische Einfärbung affektaffiner Szenarien gewusst wird (und die zur dramaturgischen Konvention der Verwendung von Filmmusik werden kann).

Die Koppelung musikalischer Strukturen und ihrer affektiven Belegungen ist Teil des kollektiven Wissens, wohnt dem Klang nicht naturwüchsig inne, sondern muss erlernt und durch wiederholten Gebrauch stabilisiert werden. Walzer als Musik der Sehnsucht, in anderen Fällen auch des Rausches: Es sind derartige Verbindungen, die den inneren Zusammenhalt einer kulturellen Gemeinschaft als *emotional community* stiften. Insofern nimmt es nicht wunder, dass die erste Kuss- und Liebesszene in der romantischen Komödie *P.S. I Love You (P.S. Ich Liebe dich, USA 2007, Richard Gravenese)* mit einem Sehnsucht signalisierenden Walzer unterlegt ist, der zugleich das Ende der Gefangenschaft der Heldin in der Trauer um ihren gestorbenen Ehemann ankündigt.

Walzer in den *Drei Nüssen* also als Musik der Sehnsucht und der schließlichen Begegnung, als Ausdruck des Versinkens des einen in der Gegenwart des anderen. Das erste Mal, wenn die Heldin im Kleid der Prinzessin mit dem Prinzen auf dem Ball zusammentrifft, der ausgerichtet wurde, dass er seine zukünftige Frau auswählen möge – der also von vornherein als Szenario der Brautschau annonciert ist –, ist höchst interessant, weil sie die bis dahin dominante Erzähl-

perspektive der Aschenbrödelfigur verlässt und den Blick ganz auf diese selbst als Objekt der Wahrnehmung lenkt. Noch die Abfahrt von Schwiegermutter und Stiefschwester waren mit dem zentralen Walzermotiv unterlegt, hier klar als innere Sehnsuchtsstimme Aschenbrödels ausgewiesen. Es sind danach aber die Blicke der Wachen und der Diener, die ihr bewundernd folgen, die die Modulation der Perspektive vorbereiten. Und es ist vor allem das erstaunte Innehalten des Prinzen, der in immer stärkerer Abwehrhaltung gegen die vom Vater auferlegte Brautschau just dabei war, den Ball zu verlassen, als er mit der verschleierte jungen Frau zusammenstößt. Die dramatische Wendung hin zum Finale wird schnell erkennbar. Natürlich weiß der Zuschauer, wer unter dem Schleier verborgen ist, doch es ist die Faszination, die die junge Frau auslöst, die die Neugierde des Prinzen und des einführenden Zuschauers gleichermaßen bindet; dass Aschenbrödel bei alledem ihren Schalk behält, dass sie ein sanft kokettierendes Spiel mit dem jungen Mann spielt, gibt dem Dialog und den Bewegungen der beiden die Würze. Es schließt sich der Tanz des Paares an (zum Teil als Folge statischer Großaufnahmen realisiert, also die Bewegung des Walzers gerade nicht aufnehmend). Entgegen der steifen Ballmusik (die von ebenso steifen Formationstänzen begleitet war) ist es nun ein Walzer, in dem die beiden einander spielerisch umkreisen, bevor die junge Frau überhastet flieht. Und es sind nicht mehr die Klangfarben der anwesenden Kapelle, die man hört, sondern das Filmorchester, das den Tanz in viel modernerer Form spielt. Auch die anschließende – mit Elementen traditioneller Jagdmusiken versetzte – Variation des Sehnsuchts-Walzers hält die Perspektive des Prinzen bei, es ist seine Suche, sein Begehren nach der fremden Frau, die die weitere Handlung bis zur finalen Vereinigung antreibt.

In allen Adaptionen des Aschenputtel-Motivs im Film ist die blitzartige Faszinationen des einen an der anderen als intensivster Moment einer „Liebe auf den ersten Blick“ inszeniert [3]. Die junge Frau, die den Ballsaal betritt, der Prinz, der wie erstarrt ist, als er sie sieht, der sich ihr annähert, die Musik hebt erneut an, die beiden beginnen zu tanzen – und natürlich ist es nicht nur in *Drei Haselnüsse*, sondern in allen Beispielen des Motivkorpus, die mir zugänglich waren, ein Walzer, der die beiden vereint. Oft ist er ebenso scharf gegen die Musiken abgesetzt wie in *Drei Haselnüsse*, die vorher erklangen, das Besondere der Begegnung und der Beziehung um so schärfer unterstreichend [4].

Das Finale verabschiedet das nun glücklich vereinte Paar, das über den Schnee von der Kamera wegretet und hinter einer Hügelkuppe verschwindet, als verlief es die diegetische Welt und als wollte es sich von den Zuschauern verabschieden; man könnte sogar vermuten, dass sie mit dieser Abwendung die Phantasie-Energien der Zuschauenden für die glückliche Zeit des Paares öffneten. Natürlich unterliegt der Finalszenen das Walzer-Kernmotiv des ganzen Films, in der Pracht des großen Orchesters, bis zum überblendeten „Ende“. Interessanterweise singt Karel Gott in der tschechischen (und den meisten anderen fremdsprachigen Synchronisationen des Films) das Lied „Kdepak, ty ptáčku, hnízdo máš?“ („Wo, kleiner Vogel ist dein Nest“) – im Rhythmus des Foxtrotts, nicht des langsamen Walzers wie in der abweichenden deutschen Fassung. Die Differenz der beiden Fassungen ist interessant, weil die deutsche Version viel näher an der affektiv-semantischen Architektur der Musiken des Films bleibt, den Charakter des Kernmotivs als Motiv der Einzigartigkeit der Liebe viel stärker bewahrt als die tschechische. Diese öffnet allerdings musikindustrielle Verwertungsketten [5], die der deutschen Fassung verwehrt blieben.

Es ist die Klarheit des dramatischen Aufbaus der Geschichte, das Glück der Besetzung des Paares von Aschenbrödel und Prinz mit Libuše Šafránková und Pavel Trávnický – beide wurden nicht aufgrund der Casting-Aufnahmen für den Film (allein für die Aschenputtel-Rolle sollen

2000 Aufnahmen gemacht worden sein), sondern aufgrund persönlicher Entscheidung Vorliceks für die Rollen besetzt –, sondern es ist auch die Ausgestaltung der Rolle (und das Spiel Šafránková) und nicht zuletzt die Eingängigkeit der Filmmusik und die Klarheit ihrer dramaturgischen Verwendung, die den Film so bemerkenswert machten.

Die Konzeption der Titelfigur tritt hinzu, greift Impulse der 1970er Jahre auf: Die Vorlage, auf die das Buch zu *Drei Haselnüsse* zurückgeht, stammt von der tschechischen Schriftstellerin und Märchensammlerin Bo ena Nencová (entstanden zwischen 1842 und 1845). Anders als die Heldin in der Grimm'schen Variante des Aschenputtel-Stoffes, die als unterdrückte, dem Schicksal ergebene und eigentlich schon resignierte Figur gezeichnet wird, ist die junge Frau in *Drei Haselnüsse* ein Lausbubencharakter, sie spielt anderen Streiche, läuft als Jägerin verkleidet im Wald herum und gibt oft genug mimisch ihren Kommentar zu dem kund, was ihr von ihrer Stiefmutter zugemutet wird. Die Figur ist nicht nur im Kontext der Zeit subversiv angelegt [6], setzt die Figur nicht als passiv-leidende dem Geschehen aus, sondern attestiert ihr Selbstbewusstsein und Renitenz [7]. Das alles, ohne dabei auf die viel älteren Wirkungsmomente des Motivs des Märchenprinzen, der romantischen Liebe und der verführerischen Kraft des Walzers zu verzichten.

Anmerkungen

[*] Der Text basiert auf einer Minianalyse in: *Cinema musica*, 1 (= 43), 2018, S. 40-41.

[1] *Tři oříšky pro Popelku (Drei Haselnüsse für Aschenbrödel)*; aka: *Drei Nüsse für Aschenbrödel*; CSSR/DDR 1973, Václav Vorlíček. Zahllose Informationen zum Film hält die Fan-Page zum Film bereit (URL: <https://www.dreihaselnuessefuera-schenbroedel.de/>), auf die ich nicht weiter verweise. Zum Film entstand auch ein Filmroman (*Drei Haselnüsse für Aschenbrödel*). Nach dem Märchenfilm von Václav Vorlíček und Frantisek Pavlíček. [Nacherz. v.] Maike Stein. [Ravensburg]: Ravensburger Buchverlag 2012). Die Vorlage von Bo ena Nencová ist als Bilderbuch greifbar (Berlin: Eulenspiegel 2006). Analysen zum Film sind rar; vgl. den von Pavel Skopal herausgegebenen, mir unbekanntem Band *Tři oříšky pro Popelku* (Praha: Národní filmový archiv [2016]). Die Dreharbeiten zum Film fanden rund um Schloss Moritzburg bei Dresden, im Wasserschloss Švihov (Schwihau) und im Böhmerwald und in Kulissen der Babelsberger Filmstudios und der Filmstudios Barrandov in Prag statt. Die Treppe, auf der Aschenbrödel ihren Schuh verliert, findet sich am Schloss Moritzburg nahe Dresden und ist seit dem Film bis heute ein beliebter Ort, an dem Heiratsanträge gestellt werden.

[2] Es geht wohl auf Charles Perraults *Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre (Aschenputtel oder der kleine Glasschuh*, 1697) zurück, findet sich in Bechsteins *Deutschem Märchenbuch* (1845); gedruckt wurde es erstmalig von Giambattista Basile (Neapel 1636). Zur Motivgeschichte und -vielfalt vgl. Cox, Marian Roalfe: *Cinderella. Three hundred and forty-five variants of Cinderella, Catskin, and cap O'rushes, abstracted and tabulated, with a discussion of mediaeval analogues, and notes*. Nendeln/Liechtenstein: Kraus Repr. 1967, LXXX, 535 S. (Publications of the Folk-Lore Society. 31.). Vgl. zur narratologischen Analyse der sieben Aschenputtel-Filmadaptionen Reuber, Maria: *Märchen im Wandel: Cinderella. Eine motivgeschichtliche Untersuchung ausgewählter Aschenputteladaptionen*. Hamburg: Kovac 2019, 402 S. (NARRARE: Interdisziplinäre, intermediale und transgenerische Schriftenreihe zur Narratologie. 7.).

[3] Vgl. dazu Hildegunde Wöller: *Aschenputtel. Energie der Liebe*. In: *Liebe und Glück im Märchen. Wie Paare aneinander wachsen können*. Stuttgart: Kreuz 2009, S. 187-296, hier S. 241ff.

[4] Ein Beispiel ist der englische Film *The Slipper and the Rose (Cinderellas silberner Schuh*, Großbritannien 1976, Bryan Forbes). Verwiesen sei auch auf Jim Hensons 25-minütigen TV-Film *Sapsorrow (Die Kummerliese)* aus seiner teilanimierten Serie *The Storyteller* (Großbritannien

1988, Staffel 1, Episode 7 der Serie), der eine vollständige Neuinterpretation des Stoffes vornimmt und ihn in den Bild- und Musikwelten der Werbeästhetik realisiert; auch hier unterliegt der finalen Vereinigung des Paares aber ein (langsamer) Walzer. Selbst die Aschenbrödel-Parodie *Cinderfella* (*Aschenblödel*, USA 1959, Frank Tashlin) behält die Konvention des finalen Vereinigungswalters bei, bevor eine Drehbühne ein Swing-Orchester ins Bild bringt, das die Szene als schnell gespielten Swing beendet. Und auch in der Ballettversion der Aschenbrödel-Geschichte in dem österreichischen Musikfilm *Abenteuer im Schloß* (1952, Rudolf Steinboeck) unterliegt den Begegnungen von Prinz und Aschenputtel immer ein Walzer.

[5] Die tschechische Version des Liedes wurde bereits 1973 auch auf einer LP veröffentlicht (Supraphon, 113 1498); es wurde auch als EP ausgewertet (Supraphon, 043 1666). Die deutsche Fassung erschien unter dem Liedtitel 1975 auf einer LP

gleichen Titels (Amiga, 8 55 397). Die Musik des Films wurde von Karel Svoboda konzipiert, der eine Art Hauskomponist Karel Gotts war und für ihn annähernd 100 Lieder komponierte, darunter viele Erfolgsschlager.

[6] Vgl. zu der These Kat Ellinger: A Slipper for a Crossbow: Female Rebellion and Magic in Czechoslovakian Fairy Tale *Three Wishes for Cinderella*. In: *Diabolique Magazine*, 28.12.2016, URL: <https://diaboliquemagazine.com/slipper-crossbow-female-rebellion-magic-czechoslovakian-fairy-tale-three-wishes-cinderella-blu-ray-review/>.

[7] Nina Karsten (Drei Haselnüsse für Aschenbrödel. In: *DENKmal*, 24.12.2002) attestiert der Figur völlig zu Recht „Emanzipiertheit“ (URL: <https://www.dreihaselnuessefueraschenbroedel.de/ezensionen/positivbeispiel/>).

26. Mephistos Walzer

So berühmt und präsent Franz Liszts *Mephisto-Walzer* in der aktuellen Konzertpraxis auch ist, so wenig ist er im Film als programmatische Musik aufgenommen worden. Eigentlich müsste man den ganzen zwischen 1859 und 1885 entstandenen Zyklus von vier Walzern nennen – prominent geworden ist nur der erste der vier. Er wurde von Liszt selbst in mehreren Versionen (in Fassungen für Orchester, Piano-Solo, vierhändiges Klavier und – vom Verlag nachgereicht – für Doppelpiano) ausgearbeitet. Für die Orchesterversion liegen sogar zwei Schlüsse vor (der später entstandene beendet das Stück weniger abrupt und hart, als sollte der programmatische Kern abgemildert werden). Der Impuls für die Walzer entstammt neben Goethes *Faust* vor allem Nikolaus Lenaus Drama *Faust. Ein Gedicht* (1836). Der erste Walzer – der *Tanz in der Dorfschenke* – intoniert eine Bauernhochzeit: Faust erreicht zusammen mit seinem teuflischen Gefährten Mephistopheles die Schenke. Mephisto spielt mit der Geige eines lethargisch wirkenden Bauern auf, regt die Gesellschaft zu orgiastischen Tänzen an. Während jener wie besessen musiziert, spielt Faust den Verführer, lockt eines der Mädchen aus der Schenke hinaus in einen Wald. Er ahmt den Gesang der Nachtigall nach, mit dem Hintergedanken, die junge Frau zu verführen. Gerald Larner fasst in seinem Begleittext zu einer Einspielung der Liszt-Walzer die programmatisch-dramatische Struktur des 12minütigen Stücks zusammen:

Die Musik, die Mephisto den Dorfbewohnern vorspielt, ist ebenso zügellos wie seine Vorbereitung darauf. Sein turbulenter und unaufhaltsamer Tanz bildet einen besonders wirkungsvollen Kontrast zu dem Hauptthema des Werks, eine sanftmütige und zögerlich synkopierte, aber doch sehr erotische Walzermelodie, die mit *espressivo amoroso* überschrieben ist. Es ist dies von allen Walzern in Des-Dur der verführerischste und er ist Faust selbst gewidmet, der seinen Machenschaften im Wald nachgeht. Nach einer ausgedehnten und kunstvoll gesetzten virtuoson Durchföhrung wird Fausts Walzermelodie auf dem Höhepunkt des Werks mit Anspielungen an das erste Thema kombiniert und geht dann in einen dämonischen Galopp über. Die Stimme der

Nachtigall erklingt noch einmal in poetischer Abgeschlossenheit, kurz bevor ein Grummeln eine kurze aber dramatische Coda ankündigt [1].

Eine komplexe Struktur also, die nicht nur Vorkenntnisse verlangt, sondern auch konzentriertes Zuhören – beides womöglich Gründe dafür, dass das Stück in der Begleitfunktion der Filmmusik eine so marginale Rolle spielt.

Dass die erste Aufführung des Mephisto-Waltzers in einem Film zu besichtigen ist, in der er von Liszt selbst gespielt wird, überrascht nicht – die Performance ist Zeugnis der Virtuosität Liszts als Pianist und gleichzeitig Beleg für die Komplexität seiner Werke (ganz im Gegensatz zu solchen eingängigen Titeln wie den *Ungarischen Rhapsodien* und vor allem des so sprechend betitelten *Liebestraums*). Die dreiminütige Szene, in deren Mitte eine Saite im Flügel reißt, eine Störung, die Liszt sofort ausräumt, als er zu einem zweiten Flügel läuft, der im Konzertraum steht, stammt aus dem Clara-Schumann-Biopic *Song of Love (Clara Schumanns große Liebe, USA 1947, Clarence Brown)*. Liszt wird gespielt von Henry Daniell; die Tonspur spielte Artur Rubinstein ein; ob es auch seine Hände sind, die man aus leichter Obersicht auf die Tasten sieht, ist nur zu vermuten.

Auch in *Mephisto* (BRD/Österreich/Ungarn 1981, István Szabó) basiert der Einsatz des Mephisto-Waltzers nicht auf seinen musikalischen Qualitäten, sondern auf der Herkunft der Kompositionen aus dem Faust-Stoff. Der auf dem gleichnamigen Roman von Klaus Mann (1936) basierende Film zeichnet in kaum verhüllter Form den beruflichen Aufstieg des Theaterschauspielers, -regisseurs und -intendanten Gustaf Gründgens (hier gespielt von Klaus Maria Brandauer) in der Zeit des Nationalsozialismus nach. Gründgens' größten Erfolg hatte er in der Rolle des Mephisto in Goethes *Faust* – und was läge näher, als ihm der „Ministerpräsident“ (Rolf Hoppe) die Intendantur des Staatstheaters anträgt, die Beziehung zwischen dem Politiker und dem Schauspieler als „faustischen Pakt“ auszulegen, als Bündnis mit dem Teufel höchstselbst. Wie eine Vorausdeutung unterliegen einige Takte des Waltzers bereits der Titelsequenz [2].

Sebastian Schippers Film *Victoria* (BRD 2015) erlangte nach seiner Uraufführung einige Aufmerksamkeit, weil er in einer einzigen Videoeinstellung realisiert wurde, also auf einer einzigen Aufführung der Geschichte beruht (die Zeitsprünge stehen in scharfem Kontrast zu der nur scheinhaften Realzeit, die das Bild behauptet). Der Film erzählt die Geschichte der jungen aus Spanien stammenden Titelheldin (gespielt von Laia Costa), die während einer Clubnacht vier junge Männer trifft, nach eigenem Bekunden „echte Berliner“. Einer der vier („Sonne“ / Frederick Lau) begleitet sie am frühen Morgen zu dem Café, in dem sie arbeitet und das sie um sieben Uhr öffnen muss. Er entdeckt ein Klavier und klimpert darauf herum, bevor ihn Victoria von dort vertreibt und ihm Partien aus dem Mephisto-Walzer vorspielt. Sie erzählt dem tief beeindruckten Mann, sie habe ihr ganzes Leben dem Traum nachgehungen, Konzertpianistin zu werden, habe täglich geübt, auf alle Freundschaften verzichtet, ein Studium am Konservatorium aufgenommen habe. Doch vor kurzem habe man ihr mitgeteilt, ihre Begabung sei für ein Leben als Solistin nicht ausreichend, und man habe ihr den Abbruch des Studiums nahegelegt. Der Walzer selbst ist nur deshalb in der Situation so wichtig, weil er als unspielbar gilt, und er legt eine Spur in das zutiefst verletzte Selbstbild der jungen Frau, die das Musikstück sogar wörtlich nimmt – der junge Mann gesteht ihr: „I like the devil!“, sie skandiert: „Me too!“, und der Film suggeriert auch hier den faustischen Pakt (der in einen Bankraub einmündet, bei dem drei der jungen Männer umkommen).

Der einzige Film, der den Mephisto-Walzer nicht nur als Hinweis- und Anzeichen verwendet [3], ist *The Mephisto Waltz (Mephisto Walzer - Der Lebende Tote, USA 1971, Paul Wendkos)*,

der schon im Titel auf seine Quelle verweist. Auch hier geht es um den faustischen Pakt: Der an Leukämie erkrankte Pianist Duncan Ely (Curd Jürgens) freundet sich mit dem Musikjournalisten Myles Clarkson (Alan Alda) an, der selbst eine Pianistenausbildung genossen hat und lange auf eine Karriere als Konzertpianist gehofft hatte. Was Clarkson nicht weiß: Ely ist praktizierender Satanist, der einen Pakt mit dem Teufel verabredet, demzufolge seine Persönlichkeit in den Körper des jüngeren und gesunden Mannes transferiert werden wird. Tatsächlich fallen Myles' Frau Paula (Jacqueline Bisset) schon bald nach Elys Ableben merkwürdige Veränderungen an ihrem Mann auf, sie ist zugleich irritiert und fasziniert. Am Ende wird auch Paula den Körper gewechselt haben und ihre zwischenzeitlich zerbrechende Ehe mit Myles wieder aufnehmen können. Eine wirre Geschichte, die in die Boomzeit des okkulten Horrors um 1970 herum gehört, die heute weitestgehend vergessen ist (und nur von Bisset-Fans noch in Erinnerung gehalten wird). Die flache, an die Standards der TV-Filme der frühen 1970er erinnernde Gestaltung des Spiels sowie die Flachheit der Bilder, der Verzicht auf visuelle Schock- oder Horroreffekte – es gibt eine ganze Reihe Gründe dafür, dass *The Mephisto Waltz* nicht in den Kanon der Horrorfilme aufgenommen wurde.

Allerdings machte schon die zeitgenössische Kritik auf die herausragende Qualität der Musik aufmerksam. Jerry Goldsmith hatte den Score geschrieben. Wie eine Art musikalisches Insert wirkt die Klavierfassung des Walzers bei einem der Konzerte Clarksons (der Pianist ist Jakob Gimpel, einer von Goldsmiths Lehrern). Doch dies ist Ausnahme – der größte Teil des Films ist von Goldsmiths Sound-Komposition erfüllt, sie treiben die Handlung vor allem an. Schon die Titelmusik nimmt die treibenden Rhythmen der Liszt'schen Klavierfassung auf, kombinierte sie mit stoßenden Streichern und dissonanten Klangballungen. Goldsmith griff auf andere Kompositionen zurück, die dazu gedient hatten, den Teufel musikalisch zu markieren [4] – dazu gehört auch ein *Dies irae*, das das paradox-zynische Ende ankündigt ebenso wie den Gipfelpunkt der Angst.

Der Film-Score von *The Mephisto Waltz* gilt als einer der wenigen Ausflüge Goldsmith in die Atonalität [5]. Manches wurde zu Standards der Horror-Musik der 1970er wie etwa die *col legno* geschlagenen Violinen, der gelegentliche Einsatz von Flötenklängen, die in die Musik integrierten Drohlaute von Hunden u.ä. wie aber auch der Einsatz wild-experimenteller Populärmusik, die zu einer orgiastischen Masken-Party erklingt [6]. Und auch die schockartigen Übergänge von der Stille einer Liebesszene zu einer schrillen, von Dissonanzen durchzogenen Musik zu einer Beerdigung wurden später als Teil der Horror-Soundscapes standardisiert.

Geht es in manchen Filmen darum, die Virtuosität der Musiker herauszustellen, greifen andere auf die motivischen und rhetorischen Potentiale des *Mephisto-Walzers* zurück, meist unter Hintanstellung der musikalischen Strukturen. Es sind Stereotypen des kulturellen Gedächtnisses [7] wie die Vorstellung des Virtuosen als Agent des Dämonischen, die Idee der Ansteckung von Menschenmassen durch die teuflisch-undurchschaubare Macht der Musik (bzw. des diabolischen Musikers), die Nähe des musikalischen Genies zu den dunklen Mächten und ähnliches mehr. Die Filme und ihr Rückgriff auf Liszts Stück sind nur partiell auf diesen Wissenskomplex rückführbar, auch wenn der kurze Überblick deutlich macht, wie sehr die dem Stück konnotierten Bedeutungen in die Kunst- und besonders die Musikideologien des 19. Jahrhunderts zurückweisen. Virtuosität, Wahnsinn, die Bereitschaft, sich dem Bösen hinzugeben, und eine übersteigert-obsessive Bindung an die eigene Schöpferkraft – es mag dieses Ideologem des Künstlers sein, das den so wenig tanzbaren Mephisto-Walzer an die Geschichten anlehnt, die im Kino erzählt werden.

Anmerkungen

[1] *Sämtliche Werke für Klavier solo. I.* O.O.: Hyperion 2009, CDA66201. Die Piano-solo-Fassung des Walzers ist unter der URL: <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/818638710/1/> zugänglich.

[2] Vgl. Mills, Moylan C.: The Three Faces of *Mephisto*: Film, Novel, and Reality. In: *Literature/Film Quarterly* 18,4, 1990, S. 255-262. Zu den Charakterzügen der Künstlerfigur vgl. Eidsvik, Charles: *Tootsie* versus *Mephisto*. Characterization in a Cross-Cultural Context. In: *Film Criticism* 13,3, Spring 1989, S. 13-24. Zur weiteren Vorgeschichte des musikalischen Mephisto-Motive vgl. Noeske, Nina: Versuch über das Anorganische in der Musik. Der Mephisto-Komplex und das 19. Jahrhundert. In: *Böse Macht Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik*. Hrsg. v. Sara R. Falke u. Katharina Wisotzki. Bielefeld: transcript 2012, S. 13-32.

[3] Zu den marginalen Verwendungen des Mephisto-Walzers zählt das 1983 vorgestellte Arcadespiel *Crystal Castles*, das von Atari entwickelt und höchst erfolgreich vermarktet wurde. Es verwendete ausschließlich klassische Musik (neben dem *Mephisto-Walzer* Tschaikowskis *Nussknacker-Suite* und die *1812 Ouvertüre*). Erwähnt werden muss auch der 159-minütige Ballettfilm *Mayerling* (Großbritannien 2009-10), der eine Aufführung des von Kenneth MacMillan konzipierten „dunklen Balletts“ (*dark ballet*) dokumentierte, in der Mara Galeazzi die Marie Vetsera, Edward Watson den Prinzen Rudolf darstellte. Es wurden ausschließlich Liszt-Kompositionen verwendet, darunter auch der *Mephisto-Walzer*.

[4] Diese viel ältere topologische Kombination des Diabolischen und des Ekstatischen wurde in diversen romantischen Inszenierungen erprobt und bildet auch für den durch Mephisto stimulierten Tanz

in der Bauernschänke den motivischen Hintergrund; vgl. dazu Brandenburg, Daniel: Tanz und Teufel. Tanzszenen in der deutschen romantischen Oper. In: *Tanz im Musiktheater - Tanz als Musiktheater*. Bericht eines Internationalen Symposiums über Beziehungen von Tanz und Musik im Theater. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 113-122. Vgl. dazu auch Schneider, Manfred: Der Teufel als Tänzer - zu einem Motiv der Volkssage. In: *Volksmusik im Alpenland. 2.* Thaur/Tirol: Österreicherischer Kulturverlag 1980, S. 189-214. Erinnert sei auch an Johann Strauß' Walzer *Mephistos Höllenrufe* (op. 101, 1851), der allerdings alle Anspielungen auf das Diabolische unterlässt.

[5] Vgl. Bond, Jeff: Doin' *The Mephisto Waltz*. In: *Film Score Monthly* 2,9, 1997, S. 28-32, hier S. 29. Hingewiesen sei auf Goldsmiths 12-töniges Stück *Music for Orchestra*, das 1970 uraufgeführt wurde und in engem Zusammenhang mit dem Score zu Wendkos' Film entstand.

[6] Auszüge zu dem Soundtrack des Films sind (zusammen mit einer 22-minütigen Suite zu dem Film *The Other*, USA 1972, Robert Mulligan) 1997 als Audio-CD erschienen (Colosseum / Alive, ASIN: B0000263DA; zugleich: Varese Sarabande, ASIN: B000001528; zugleich: Volcano CPC8-1011 [Japan]).

[7] Vgl. dazu insbesondere Larkin, David: Dancing to the Devil's Tune. Liszt's *Mephisto Waltz* and the Encounter with Virtuosity. In: *19th-Century Music* 38,3, Spring 2015, S. 193-218. Vgl. zum Komplex auch die anekdotische Überlieferung der Paganini-Figur, die bis heute als „Teufelsgeiger“ bekannt ist; vgl. Fuld, Werner: *Paganinis Fluch. Die Geschichte einer Legende*. Frankfurt: Schöffling 2001; vgl. auch den Film *Der Teufelsgeiger* (BRD/Österreich/Italien 2013, Bernard Rose, mit David Garrett in der Titelrolle), in dem der Teufelspakt zumindest angedeutet wird.

27. Lufttänze:

Die Schwerelosigkeit des Fliegens und die Abwesenheit des Walzers

Wenn ein Flugzeug wie schwerelos durch Luft und Wolken gleitet, wenn es Kurven zieht, gar in Rückenlage übergeht – dann deutet sich eine kindliche Unbeschwertheit an, die ganz im Spiel der Bewegung aufgeht. Die Gefahr, in der der Pilot schwebt, wird dabei ausgeblendet, immerhin könnte es zum Absturz kommen. Der Walzer, der dem Lufttanz des öfteren unterlegt ist, unterstreicht auch für den Zuschauer die Augenblicklichkeit des Erlebnisses.

Viele Geschichten, in denen Walzerflüge oft zentrale Bedeutung haben, spielen das Glück des Fliegens gegen die immer präsente Gefahr des Unglücks aus. Die finale Szene aus dem Film *Berlinger* (BRD 1975, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel) ist ein Extremfall, konfrontiert Walzer und Tod. Sie zeigt den finalen Flug des Titelhelden, in schwerelosen Begleitbewegungen der Kamera, das Flugzeug selbst scheint zu den Klängen des Wiener Walzers zu tanzen, bevor es in einen Baum stürzt und der Titelheld umkommt. So dramatisch die Szene ist, die hier den Tod vorbereitet, so ist ihm doch ein letzter Moment des Erlebens von Freiheit und Ungebundenheit entgegengesetzt, der aus den Verwicklungen des Dramas herausgebrochen, die den Freitod des Piloten so nahelegen.

Es sind die kleinen Maschinen, die zum Tanz fähig sind – meist einmotorige Maschinen. Und vor allem uralte Doppel- und Dreifachdecker, mit Piloten, die im Ersten Weltkrieg die Luftkämpfe über Frankreich ausgefochten haben. Sie waren im Krieg, doch war der Kampf gegen die feindlichen Flieger auch getragen vom sportlichen Vergleich der Fähigkeiten des jeweils anderen, seine Maschine in einer Art „Ballett der Positionen“ zu führen, von gegenseitigem Respekt und einer selbstauferlegter Ritterlichkeit. *The Great Waldo Pepper (Tollkühne Flieger)*, USA 1975, George Roy Hill) erzählt von Weltkriegsfliegern, die nach dem Krieg in den 1920ern nicht in bürgerliche Berufe zurückgefunden hatten, sondern ihre Virtuosität als Flugzeugführer in einem Luftzirkus vorführen. Es sind J-1-Standardjäger, Jennies und Fokker-Dreidecker, die der Kalifornier Frank Tallman gesammelt und restauriert hatte, die im Film zum Einsatz kamen [1]. Der Film enthält eine ganze Reihe von Luftwalzern (komponiert von Henry Mancini), immer die Einzigartigkeit und die Lust akzentuierend, die das Fliegen für die Figuren hat. Aber das Fliegen ist auch von der Nähe von Absturz und Tod getragen. Am Ende des Films kommt es in Hollywood bei Aufnahmen für einen Film über die Weltkriegsflieger zu einer letzten Konfrontation zwischen dem von Robert Redford gespielten Titelhelden und dem realen deutschen Luftschlachthelden Ernst Kessler (gespielt von Bo Brundin) – und Pepper kann unter Beweis stellen, dass er der Bessere ist; am Ende schraubt Pepper, nachdem er sich mit militärischer Ehrenbezeugung [2] von Kessler verabschiedet hatte, sein Flugzeug in die Wolken hoch, ein Walzer begleitet das Schlussbild des in Wolken verschwindenden Flugzeugs und ein Voice-Over erklärt, dies sei das letzte, was man von Waldo Pepper je gesehen habe.

Ist es hier die Einzigartigkeit des Erlebnisses des Fliegens, die Kindlichkeit des Vergnügens, in der Luft zu sein, zugleich der Unfähigkeit der Helden, das Fliegen aufzugeben (und dazu noch der Kommerzialisierung und Mythologisierung des Weltkriegsfliegens in Zirkus und Hollywood-Produktion), spielt der Film gleichzeitig mit dem Gegenteil des Flugwalzers: dem riskanten Fliegen in den Bedingungen des Kampfes. Viele Filme – vor allem diejenigen, die an der französischen Front während des Ersten Weltkriegs spielen – markieren die Kämpfe auch akustisch durch den Verzicht auf jede Art musikalischer Untermalung [3]. Was bleibt und als rhythmische oder arhythmische Folie der einander umkreisenden und jagenden Flugzeuge ertönt, das an- und abschwellende Motorendröhnen, die Windgeräusche von herabstürzenden Maschinen

und vor allem das Knattern der Maschinengewehre. Gerade die Abwesenheit der Musik unterstützt den Eindruck der diegetischen Präsenz des Geschehens, zwingt den Zuschauer, sich auf das Tempo der Annäherungen der Flieger, die Unwägbarkeit ihrer Schüsse, die Unkalkulierbarkeit der folgenden Bewegungen einzulassen, immer getragen von der bedrohlichen akustischen Nähe des Geschehens. Erst in jüngeren Filmen wurde diese rezeptionsästhetische Qualität der Luftkämpfe aufgegeben, sie wurden als Action-Szenen auch musikalisch markiert [4].

Auch wenn der Film die Nähe der Piloten zum Tod vielfach thematisiert, geht *The Sound Barrier* (*Der unbekannt Feind*, Großbritannien 1952, David Lean) einen anderen Weg. Der Film erzählt von einem obsessiv an der Überschreitung der Schallgeschwindigkeit durch die frühen Düsen-Jets arbeitenden Flugzeugfabrikanten; er nimmt den Tod des Schwiegersohns und die Trennung von der Tochter in Kauf, bevor es tatsächlich dem Mann der Freundin seiner Tochter gelingt, das Ziel zu erreichen. Eine technische Obsession und ein Melodrama gleichzeitig, das am Ende Tochter und Vater wieder versöhnt. Für die etwa 25-minütige Filmmusik war Malcolm Arnold verantwortlich [5], der diese 1952 zu einer 8-minütigen Rhapsodie (*The Sound Barrier. Rhapsody for Orchestra*, op. 38) kondensierte, die wie eine Essentialisierung der Erzählung des Films wirkt: Arnold greift auf Themen und Motive des Scores zurück, konzentriert sie vor allem auf einen dominanten *mood* – die Rhapsodie beginnt wie ein Scherzo, ist im Walzertakt gehalten, und die perlenden Linien der Streicher und die Melodien einer Pikkolo-Flöte scheinen der Obsession der Hauptfigur ebenso Gesicht zu verleihen wie der Utopie des „offenen Himmels“. Ein dunkler Beerdigungsmarsch unterbricht das Scherzo (dem Tod des Schwiegersohns korrespondierend), bevor die Musik am Ende triumphiert, mit machtvollen Bläsern und vorwärtstreibenden Trommeln.

Die Durchsicht zeigt, dass die musikalische Abhebung der Luftkampfsszenen gegen andere affektive Aufladungen des Fliegens und andere Formen des Flugerlebens im Genre der *aviation movies* nur äußerst selten genutzt wird [6], dass der Modus des Kampfes in fast allen zugänglichen Beispielen vorherrscht: sei es durch die Abwesenheit jeder Musik als reine Orchestrierung der Soundebene, sei es durch die martialische (und männlich konnotierte) Kommentierung des Kampfgeschehens durch Militärklänge, durch dramatisch-sinfonische Musik oder durch ostinat-dramatische Action-Musik.

Anmerkungen

[1] Vgl. zum Film Bartmann, Stefan: *The Great Waldo Pepper*. In: *Flugzeug Classic*, 11, 2009, S. 66-69. Vgl. auch die Ausführungen in Pendo, Stephen: *Aviation in the Cinema*. Metuchen, N.J./London: Scarecrow Press 1985, S. 55-57. Pendo's Buch enthält auch detaillierte Angaben über die in den Filmen jeweils verwendeten historischen Flugzeugtypen.

Eine Geschichte des „Flugzirkus“ (*air circus*, *flying circus*) ist bislang ungeschrieben, obwohl Kunstflug-Schauen bis heute einige Popularität genießen. Zu den frühen Filmen rechnen *The Air Circus* (USA 1928, Howard Hawks), *Air Eagles* (USA 1931, Phil Whitman) oder *Central Airport* (USA 1933, William A Wellman), die das schon in den

1920ern populär gewordene Genre dramatisierten.

[2] Die in der Luft gewährte Ehrenbezeugung dem Feind gegenüber gehört zum festgefügt Topos der WWI-Fliegerei und ist besonders mit der Figur des Barons Manfred von Richthofen verbunden; ein besonders einprägsames Beispiel findet sich gleich zu Beginn des Biopics *Der rote Baron* (BRD/Großbritannien 2008, Nikolai Müllerschön): Bilder der Beerdigung eines englischen Soldaten vor einer französischen Kirche; die Trauernden beginnen schon zu flüchten, als man das Geräusch von Flugzeugen hört; es sind deutsche Maschinen, aber sie fliegen keinen Angriff, sondern werfen einen Krank in das offene Grab; es folgt wieder die Ehrenbezeugung des Piloten.

[3] Beispiele sind bereits die spektakulären Flugaufnahmen aus Howard Hughes' *Hell's Angels* (*Höllensflieger*, USA 1930). Erwähnt sei auch *Von Richthofen and Brown* (aka: *The Red Baron*; *Manfred von Richthofen - Der Rote Baron*, USA/Irland 1971, Roger Corman).

Wie Pendo (1985, 12) gelegentlich anmerkt, war die Montage von Luftkampf-Filmen auch in der Tonfilmzeit wenig anders als die von Stummfilmen, auch wenn das Röhren der Maschinen und das bellende Geräusch der MGs in der Synchronisation zugefügt wurde. Die Produktionsgeschichte von *Hell's Angels* mag nahelegen, dass die Konvention der musiklosen Luftkampfszenen eher technisch bedingt zustande gekommen ist: Die Dreharbeiten des Films begannen bereits 1927; eine erste Probevorführung fand im März 1929 in einem Kino in Los Angeles statt, die allerdings zeigte, dass das Publikum einen „100% all-talking“-Film erwartete; Hughes veranlasste Nachdrehen der Szenen, in denen gesprochen wurde, und brachte die zweite Version des Films erst am 27.5.1930 in die Kinos. Die eigentlichen Luftkampfszenen (darunter vor allem eine fast 20-minütige Sequenz, an der 31 Flugzeuge beteiligt waren) blieben dabei wohl unverändert. Vgl. Pendo (1985 [1], 92f).

[4] Vgl. den zweiten Von-Richthofen-Film *Der rote Baron* (BRD/Großbritannien 2008, Nikolai Müllerschön), der in Teilen zwar auf die Musikunterlegung der Luftkämpfe verzichtet, dann aber bald auf eine drohend-martialische Action-Musik im Stil vieler neuerer Luftkampf-Filme umschaltet.

Flyboys (*Flyboys - Helden der Lüfte*, Großbritannien/USA 2006, Tony Bill) unterlegt einen kompletten Score von Trevor Rabin, eine ostinate, in einem aus Actionhelden-Filmen bekannten hohen Tonus bestehende Hintergrundfolie, die sich vollständig dem Bildgeschehen unterordnet. Erwähnt sei auch *Battle of Britain* (*Luftschlacht um England*, Großbritannien 1969, Guy Hamilton), der die Szenen mit deutschen Luftangriffen auf London zwar nur mit Motorengeräusch und dem Geräusch explodierender Bomben unterlegt, aber die entscheidenden finalen Luftkämpfen mit einem breiten sinfonischen Score (von Ron Goodwin) kommentiert und in eine Art „dramatisches Ballett“ transformiert, dem national-patriotischen Gestus des Films durchaus entsprechend. Kurios mag anmuten, dass Goodwins als Titelmusik verwendeter „Ace High March“ in der deutschen Fassung durch den „Badenweiler-Marsch“ ersetzt wurde.

[5] Vgl. dazu Cooke, Mervyn: *A History of Film Music*. Cambridge [...]: Cambridge University Press 2008, S. 252, der eine präzise Kurzanalyse der Filmmusik vorstellt.

[6] Ein allerdings äußerst prägnantes Beispiel ist die „Sky Symphony“, die Victor Young für den Film *Around the World in Eighty Days* (*In achtzig Tagen um die Welt*, USA 1956, Michael Anderson) komponierte, der dort dem schwerelosen Flug eines Freiluftballons unterliegt; Young wurde für die Musik zu dem Film postum 1957 mit einem Oscar geehrt.

28. Walzer und Realitsmodulationen: Disneys Ball- und Tanzszenen

Natürlich ist das Märchen von *Aschenputtel* der Ausgangspunkt der folgenden Überlegung [1]. Die Tochter eines reichen Mannes, die nach dem Tod der Mutter von Stiefmutter und Stiefschwestern drangsaliert und dazu gezwungen wird, im Haus nur die niedrigsten Arbeiten zu verrichten, die aber bei Perrault mit Hilfe einer Fee zu wunderbaren Kleidern und zu einem gläsernen Schuh kommt, mit dem sie auf dem Ball auftaucht, auf dem der Königssohn seine Braut erwählen will. Er sieht die junge Frau, verfällt in sofortige Liebe, doch muss sie fliehen, als Mitternacht heranrückt. Sie verliert einen ihrer Schuhe, der später niemandem an den Fuß passen will – bis auf den ihrigen, so dass sie am Ende doch noch Königin werden kann.

Der Stoff ist seit 1899 (in einem Film von Georges Méliès) mehr als dreißigmal filmisch adaptiert worden. Eine der bekanntesten Adaptionen war die Walt-Disney-Zeichentrick-Produktion *Cinderella* (*Aschenputtel*, USA 1950, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske) nach

Perraults Märchen. Die Stunde des Balls, auf dem der Prinz seine Frau bestimmen soll, ist gekommen. Cinderella findet sich im Schloss ein. Obwohl niemand sie eingeführt hatte, sieht der Prinz sie, verliebt sich sofort, bittet sie zum Tanz (ca. 0:41). Der König, begeistert ob der Tatsache, dass sein Sohn endlich Interesse zeigt, fordert: „The waltz! The waltz!“ Das Orchester setzt ein, Umschnitt: das Paar auf einer fast unbegrenzt wirkenden Tanzfläche; das Licht verwandelt sich, nimmt eine eigene Färbung an (die in der weiteren Szene noch mehrfach moduliert wird); und es entsteht ein verwaschenes Spot-Licht auf die beiden Tanzenden. Sie werden durch die Zuschauer beäugt; doch das tanzende Paar scheint sich in einem ganz unwirklichen Raum zu bewegen, scharf gegen die Umstehenden abgegrenzt. Cinderella beginnt zu singen [2]; noch bleibt der dramatische Konflikt <Cinderella, die Stiefmutter> erhalten, wenn man im Vordergrund das Profil der Stiefmutter sieht, im Hintergrund – im strikten Sinne als räumlich andere Hinterbühne – das Paar und einen gewaltigen Schatten desselben. Der Raum bleibt diffus – das Bild eines Wasserbassins im Garten, in dem sich Gebäude und Himmel spiegeln, erweist sich als Hintergrundbild der Bühne, auf der Cinderella und der Prinz tanzen. Es kommt zur Andeutung eines Kusses, als die Mitternacht naht, Cinderella flieht und verliert den gläsernen Schuh. Und so weiter bis zum glücklichen Ende, der Vereinigung des Paares.

„The waltz! The waltz!“ Es ist nicht die Geschichte, die hier interessiert, sondern die Tanzszene. Offensichtlich kommt es zu einem Bruch mit dem Realitätsmodus der Darstellung. Die Tanzfläche wird zu einem phantastischen Areal in der weiterhin realen Umwelt. Der Bruch steht in Verbindung mit dem impliziten Versprechen der Erzählung, ein glückliches Ende zu haben. Doch er ist nicht nur eine Vorankündigung, sondern radikalisiert die empathische Ebene des Zuschauens, weil sie sich ganz auf die Erlebenswelt des Paares konzentriert, seine Versunkenheit in der Präsenz des anderen akzentuiert resp. das Herausbrechen der erlebten Paar-Realität aus der der Umstehenden. Das Auseinanderdriften der beiden Realitäten wird im Verlauf der vierminütigen Szene noch akzeleriert; ist der erste Teil noch unterbrochen von Mikroszenen mit Umstehenden, ist die zweite Hälfte ganz dem Tanz vorbehalten. Dass dazu noch der Song „So This Is Love“ treten muss, ist eine Überdeutlichkeit, wie sie in vielen Disney-Filmen zu finden ist.

Ein anderes, ähnlich deutliches Beispiel ist der finale Walzer des Zeichentrickfilms *Sleeping Beauty* (*Dornröschen*, aka: *Dornröschen und der Prinz*, USA 1959, Clyde Geronimi), wiederum nach dem Märchen von Charles Perrault. Nachdem der Prinz sich zur schlafenden Aurora durchgeschlagen hat und sie mit dem erlösenden Kuss zu neuem Leben erweckte, erwacht der ganze Königshof. Zur Überraschung beider Eltern kommen der Prinz und Aurora in den Festsaal. Ein Walzer hebt an (es handelt sich um eine Bearbeitung von Elementen aus Tschaikowskis *Dornröschen-Ballett*). Noch ist der Vater Auroras verwirrt, doch als er registriert, dass die anderen im Rund den Walzerrhythmus aufnehmen, ist auch er zufrieden. Die drei Feen Flora, Fauna und Sonnenschein, die die Prinzessin beschützt hatten, sitzen in einer kleinen Loge (in blau, rot und grün gekleidet); die eine zur anderen, die ein paar Tränen trocknet, fragt, was sie habe – und diese antwortet, sie liebe *happy endings* über alles. Die Szene wird unter der Hand beschriftet, bereitet das Ende der Tanzszene vor. Als Flora, eine der Feen, entdeckt, dass Aurora ein blaues Kleid trägt, wechselt sie die Farbe in leuchtendes Rosa, doch eine andere (Sonnenschein) wandelt die Farbe zurück. Das Phantastische bricht in die Szene ein. Die Tanzenden heben sich scharf von den unbewegten Umstehenden ab. Das Licht scheint sich wieder zu einem Spot zu verändern, doch ist es eine Überblendung auf Wolken, vor oder auf denen der ununterbrochene Tanz fortgesetzt wird, als hätte das Paar die Erdschwere verloren.

Transformieren diese Szenen den Tanz in einen neuen irrealen Realitätsstatus, der einerseits reflexiv auf den Märchencharakter der Erzählung und das Happy-End bezogen ist, andererseits

auf die imaginären Sehnsuchtsenergien verweisen, die den romantischen Affinitäten des zentralen Paares zugehören? Chataporn und Handrich attestieren den Szenen einen traumähnlichen Zustand – „the male and female protagonists dance with each other wearing attractive and charming costumes, in an exquisitely-decorated hall, along with a romantic song“ [3]. Es sind nicht immer Walzer, die die Modulation des Realitätsstatus vorantreiben, sondern gelegentlich auch Lieder im 4/4-Takt (wie in dem Realfilm *Beauty and the Beast* [*Die Schöne und das Biest*], USA 2017, Bill Condon [4]). Und es sind nicht nur Disney-Filme, sondern viel allgemeiner Märchenfilme, die den Walzer als Vereinigungssymbol der Liebenden einsetzen [5]. Besonders extremifiziert ist der veränderte (und immer durch die Indikation der Erlebnisqualität der Tanzenden markierte) Realitätsstatus, wenn das tanzende Paar die Erde verlässt und den Tanz in der Luft fortsetzt; ein Beispiel hierfür möge der Tanz des Titelhelden mit Venus (Uma Thurman) aus dem Film *The Adventures of Baron Munchausen* (*Die Abenteuer des Baron Münchhausen*, Großbritannien/Italien 1988, Terry Gilliam), der sich in den Himmel erhebt.

Natürlich muss man diese Beobachtungen historisieren und auf Tiefenbedeutungen hin untersuchen. Es fällt auf, dass die Modulation des Realitätsstatus von Tanz- und insbesondere Walzerszenen seit den 1970ern zurückgegangen ist und durch die Verwendung zeitgenössischer Musik abgelöst wurde. Gerade in den Musikfilmgenres geschieht der Übergang in die *performance* fließend, eine Auszeichnung durch die Stellung im Kontext erfolgt selten. Juliette Woods' These, dass die Idee des Märchens (*faery*) nicht mehr als imaginäres Gegenüber der Realerfahrung gewertet wird, dass sie – ganz im Gegenteil, wenn sie denn deutlich markiert wird – mit „overtones of nostalgia for the past, childhood innocence, utopian societies or sexual discovery“ [6] überladen werde, die für das Publikum eine nur noch geringe Rolle hätten, liegt nahe. Allerdings ist auch der Umkehrschluss, dass derartige Szenen vor 1970 Träger und Indikatoren tieferer diskursiver Bedeutungen gewesen seien, naheliegend. Dann würde die kindliche Unschuld und Naivität der Protagonisten und insbesondere der Protagonistinnen, die Feier der Vorstellung einer reinen romantischen Liebe verbunden mit der im Tanz verborgenen Sexualisierung der Begegnung der Geschlechter ein Bedeutungshorizont, der insbesondere für die gesuchte Naivität der Weltentwürfe der Disney-Filme von größtem Interesse gewesen wäre (und der manchmal noch heute in Geltung gesetzt wird, wie *Beauty and the Beast* nahelegen könnte).

Anmerkungen

[1] Das Märchen wurde erstmals 1636 von Giambattista Basile schriftlich erzählt. Bekannt wurde es in der Fassung Charles Perraults – *Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre* (*Aschenputtel oder der kleine Glasschuh*, 1697). Es fand Aufnahme in die Sammlungen der Brüder Grimm; der Name „Aschenputtel“ wurde der Protagonistin wahrscheinlich von Ludwig Bechstein (1845) verliehen. In der englischsprachigen Welt wird sie „Cinderella“ genannt.

In fast allen Adaptionen des Aschenputtel-Stoffes finden sich oft ausgiebige Walzerszenen. Verwiesen sei auf den ersten Tanz des verwandelten Mädchens in dem Realfilm *Cinderella* (USA/Großbritannien 2015, Kenneth Branagh), der das Paar in einem weiten Kreis von Umstehenden zeigt, die

am Ende Beifall spenden.

[2] Der Song heißt „So This Is Love“; er wurde von Mack David, Jerry Livingston und Al Hoffman komponiert und getextet; die Stimmen gaben Ilene Woods und Mike Douglas.

[3] Chatraporn, Nantamas/ Handrich, William: Disney Romance Movies as an Escape for Audiences. In: *Kasetsart Journal, Social Sciences* 33,2, 2012, S. 311-320, hier: S. 315. Diese Schlüsselszenen bilden auch in der Auslotung der Charakteristiken der „Prinzessin“ im Disney-Universum ein zentrales Mittel, um ihre Beziehungen zur *femme fatale*, ihrer meist problematischen Beziehungen zum Vater und der Rolle der „bad boys“ in ihrem sozialen Umfeld und die Rolle der „wahren Liebe“ zu charakterisieren; vgl. dazu Do Rozario,

Rebecca-Anne C.: The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess. In: *Women's Studies in Communication* 27,1, 2004, S. 34-59.

[4] Interessanterweise wird der Tanz in dem Film („Beauty and the Beast“) in der Kritik oft fälschlicherweise als „Walzer“ bezeichnet. Ein anderes bekanntes Beispiel ist eine kurze Walzersequenz aus dem Disney-Realfilm-Musical *Enchanted* (*Verwünscht*, USA 2007, Kevin Lima), kurz bevor die Heldin einen vergifteten Apfel geschenkt bekommt; auch hier wird eine zentrale, von einem Spot erleuchtete Tanzfläche vom Rund der anderen Tanzenden abgegrenzt; der Tanz ist der zweite Teil des Songs „So Close“ von Jon Mclaughlin, dem noch ein dritter Teil folgt.

[5] Ein neueres Beispiel ist der deutsche TV-Märchenfilm *Nußknacker und Mäusekönig* (BRD 2015, Frank Stoye), in dem sich die junge Marie

(Mala Emde) in einer Art von Phantasy-Traum in den Nußknacker verliebt, der erst gerettet und in menschliche Gestalt zurückverwandelt werden muss, bevor sie sich in einem romantischen Walzer mit ihm verliert; erst am nächsten Morgen stellt sie fest, dass ihr Cousin genau so aussieht wie der Nußknacker.

[6] Wood, Juliette: Filming Fairies. Popular Film, Audience Response and Meaning in Contemporary Fairy Lore. In: *Folklore* 117,3, 2006, S. 279-296. Vgl. allgemeine Wood, Naomi: Domesticating Dreams in Walt Disney's *Cinderella*. In: *The Lion and the Unicorn* 20,1, 1996, S. 25-49, bes. 34f, derzufolge insbesondere die Träume (einschließlich der traumähnlichen Tanzszenen) selbst als Repräsentationen des „American Dream“ seien.

29. Filmische Parodien des „Donauwalzers“

Er ist vielleicht der bekannteste und populärste aller Wiener Walzer: Johann Strauß' Jr. „An der schönen blauen Donau“ (op. 314), der oft auch nur „Donauwalzer“ genannt wird, ein fünfteiliger Walzerzyklus. Seine inzwischen über 150 Jahre währende Erfolgsgeschichte hätte man ihm nicht vorhersagen können. Geschrieben wurde er 1866/67 als Chorwalzer; er wurde zur Faschingsliedertafel des Wiener Männergesang-Vereins im Saal des Wiener Dianabades uraufgeführt. Zunächst war seine Rezeption auf die Wiener Öffentlichkeit beschränkt; erst die instrumentale Fassung für ein großes Orchester, die am 15.2.1867 im k.k. Volksgarten erklang, und vor allem die Aufführung bei der Weltausstellung in Paris (1867) [1], machten ihn weltweit bekannt – die Klavierfassung für zweihändiges Klavier wurde binnen Kurzem eine Million Mal verkauft. Es folgte eine bis heute währende beispiellose Aufführungsgeschichte [2]. Und eine einzigartige Popularitätsgeschichte, in deren Verlauf der „Donauwalzer“ zu einer heimlichen Nationalhymne Österreichs wurde.

Die Filmrezeption des Donauwalzers setzt bereits in der Stummfilmphase ein. Schon der bilderbogenartige *Johann Strauß an der schönen blauen Donau* (Österreich-Ungarn 1913, Carl von Zeska), der einen bunten Aufblick auf Leben und Werk Strauss' zu geben suchte, nutzte den Titel seines bekanntesten Walzers [3]. Der Titel wurde auch dem Film *An der schönen blauen Donau* (Deutschland 1926, Friedrich Zelnik) vorangestellt, obwohl die *story* – eine Romanze – weder mit dem Komponisten noch dem Walzer zu tun hatte; auch das Sequel *Das tanzende Wien. An der schönen blauen Donau. 2. Teil* (Deutschland 1927) – wiederum eine Liebesgeschichte – nutzte den Titel wohl einzig, um die verliebte Walzerseligkeit des Wiener Walzers kommerziell auszunutzen. Bemerkenswert ist die Verwendung des Walzer-Titels, gleich aus zwei Gründen: Zum einen, weil die Nomination von Musikstücken mit Ausdrücken wie „Frühlingsstimmen“, „Wiener Blut“ oder eben „An der schönen blauen Donau“ das Wiedererkennen des Stücks ermöglicht und so von Beginn an unter Marketing-Aspekten erfolgte [4]; und zum

zweiten, weil der Nomination des Donauwalzers wohl von Beginn an ein ironischer Impuls innewohnte, als Hinweis auf die Differenz zwischen der Wiener Lebenswirklichkeit, den Intrigen des Hofes, der Alltagsverhältnisse des Proletariats und dem harmonischen Schönklang, den die Musik verspricht (eine metaphorische Übertragung, die noch den Titel *Kék Duna keringo* [Donauwalzer, Ungarn 1991, Miklós Jancsó] als Überschrift über eine zynische Politparabel setzt).

Die Filme markieren den Beginn einer Unzahl von Nutzungen als Filmmusik, dazu von Zitiertungen, oft als lokale Musik in (groß-)bourgeoisen Örtlichkeiten, in Hotels, Tanzcafés, auf Bällen u.ä., damit eine besondere soziale Distribution des Walzertanzes gleich mit-kommunizierend. Die Welle der Walzerfilme der 1930er, die Biopics – dass der Donauwalzer in Filmen wie Alfred Hitchcocks *Waltzes from Vienna* (Großbritannien 1934) oder Paul Verhoevens *Ewiger Walzer* (BRD 1954), der in der französischen Synchronfassung *Le beau Danube bleu* hieß, gespielt wurden, nimmt nicht wunder. Stanley Kubricks *2001 - A Space Odyssey* (*2001 - Eine Odyssee im Weltraum*, USA 2001) radikalisierte und entgrenzte die Anmutungshorizonte des Stücks, als er sie den rotierenden und schwebenden Raumschiffen des Films unterlegte – eine Bedeutungsverbindung, die schnell zu kollektivem Wissen wurde und bis heute aktiv geblieben ist [5].

Sogar der Zeichentrickfilm nahm sich schon in den 1930ern des Stücks an – etwa in Hugh Harmans *The Blue Danube* (USA 1939), einem 7-minütigen Cartoon aus dem MGM-Cartoon-Studio – ein Film, der die Musik mit idyllischen Landschaften, tanzenden und singenden Nymphen, Vögeln und Engeln, die alle blauen Blüten sammelten und in den Fluss warfen, unterlegte; sogar das Blau des Regenbogens wurde dem Blau hinzugefügt, bis am Ende ein Schwan eine von Glühwürmchen begleitete Gondel durch das Szenario zog. Man mag schon diese Illumination des Donauwalzers wie eine versüßte, aber auch satirisch überhöhte Darstellung des Kranzes von Anmutungen ansehen, die das kollektive Wissen über den Walzer und seine Anmutungen begleiten.

Allerdings wird die Tonart der cartoonesken Aneignung des Donauwalzers (wie auch anderer populärer Walzer, das sei am Rande vermerkt) schnell rauher, das Lyrisch-Pittoreske tritt in den Hintergrund, den Bildern wird die Niedlichkeit ausgetrieben. Ein bis heute vielgezeigtes Beispiel ist der 9-Minüter *A Corny Concerto* (*Wunderliche Walzerträume*, USA 1943, Robert Clampett) aus der Reihe *Merry Melodies*, entstanden in den Schlesinger Studios (für Warner Bros.): Im zweiten Teil des Films, der als Parodie von Disneys Zeichentrick-Langfilm *Fantasia* (USA 1940) gilt, sieht man einen Schwan, der mit seinen drei Jungen zu den Klängen des Donauwalzers seine Runden zieht; ein kleines schwarzes Küken sieht die vier weißen Verwandten, schließt sich an, wird aber, als es mit krächzender Stimme in das „Dom-dom“ des Walzers einstimmt, verwiesen [6]; erst als ein Geier sich daran macht, die drei Küken zu fangen, wird der Kleine zum Retter, legt sich mit dem Geier an, sprengt ihn schließlich mit TNT in die Luft – und er wird als viertes Küken in die Kinderschar aufgenommen; am Ende macht sich noch sein Schatten selbstständig und muss erst den Weg zu seinem Körper wiederfinden. Der Film gehört zu den exzessiv-anarchistisch übertreibenden Filmen der Hochphase des Cartoon-Kurzfilms der Zeit von 1935 bis in das Ende der 1940er.

Die Anlehnung an die musikalische Struktur des Donauwalzers in diesen wie auch an Beispielen aus der Realfilmgeschichte setzt vor allem an der Füllung des „Dom-Dom“ als einer signifikanten Substitution des instrumentalen Klanges durch andere Klangquellen und -qualitäten an. Es fällt auf, dass das allgemeine Gedächtnis des Donauwalzers gerade diese winzige Formel umfasst (als Klangerlebnis nach einer signifikanten Pause, einer Unterbrechung des Walzertak-

tes, als solle das „Wum-ta-ta“ von einer verschrobenen Rhythmisierung irritiert werden, als rufe also die musikalische Struktur nach Hilfe des Zuhörers, um den ursprünglichen Takt wiederherzustellen). Dieses Spiel mit der Struktur im Kleinen wurde zur Gedächtnisformel, die als *emblematische Kleinstform* gewusst ist, ohne dass größere Werkszusammenhänge erinnert werden müssten (darin durchaus dem „Ta-ta-ta-Taah“ der Beethoven'schen 5. Sinfonie ähnlich). Gerade die Entbindung des Emblems aus dem musikalischen Zusammenhang mag einen Grund dafür abgegeben haben, dass der Donauwalzer so nachhaltig in das kollektive Musikgedächtnis hat eindringen können.

Auch wenn die übersprudelnde Respektlosigkeit der Cartoons der 1940er zurückging, finden sich bis heute parodistische Übergriffigkeiten in der Cartoonwelt. In der Episode *Jellyfishing* der TV-Serie *Sponge Bob* (Staffel 1, Episode 5, USA 1999) singen Sponge Bob und sein Freund Patrick den Donauwalzer, um Quallen zu fangen, die von der Musik angelockt werden und wie betört wirken; oder in der Folge *The Glass Slipper Ball* der Disney-Channel-Kinderserie *Little Einsteins* (Staffel 2, Episode 3, 2007) wird der Walzer von Beginn an genutzt (und explizit benannt), weil die *story* von einem gläsernen Schuh erzählt, den eine der Hauptfiguren auf einem Ball in Wien anprobieren will. Erwähnt sei auch *Deep Space Homer* (*Homer, der Weltraumheld*) aus der Fox-Serie *The Simpsons* (Staffel 5, Episode 15, 1994), die Homer Simpson auf dem Weg zu einer Weltraummission zeigt; in der Schwerelosigkeit fliegen die Kartoffelchips versehentlich in der ganzen Kapsel herum, und Homer muss versuchen, sie direkt mit dem Mund wieder aufzufangen (dazu erklingt Strauss' Walzer). So anarchistisch die Anverwandlungen des Walzers in den Cartoons der 1930er und 1940er auch sind, so zeigen sie doch die rabiate Ordnung der Zeit, die die Musik vorgibt und auf die die Bewegung der Tänzer bzw. der Figuren und Objekte abgestimmt ist; gerade diese Qualität verliert sich in den neueren Beispielen, es bleibt höchstens eine auf die Musik abgestimmte Bewegung, die einen Schwebezustand (wie in *Deep Space Homer*) oder eine quasi-hypnotische Wirkung auf andere ausübt (wie in *Jellyfishing*).

Im Spielfilm der Zeit nach 1940 sind es vor allem die Parodien Danny Kayes, die die Rezeption des Donauwalzers im Register der Parodie verkörpern: In *The Kid from Brooklyn* (*Der Held des Tages*, USA 1946, Norman Z. McLeod) spielt Kaye einen Milchmann, der versehentlich für ein Box-Talent gehalten wird. Als klar wird, dass er das nicht ist, versucht sein Trainer und Vertrauter, ihm das „Boxen im Walzerstil“ beizubringen (im Rhythmus „Trah-la-la-la-boom-boom-boom-boom!“). Als es zum Kampf kommt, scheint der Held zu verlieren, bis das Publikum den Donauwalzer anstimmt (ein unsichtbares Orchester spielt ihn) und dem Boxer mit großen Pappschildern („Boom Boom!“) den Einsatz der Schläge signalisiert – der Beginn eines grotesken Kampfes, der mit beiden Kämpfern am Boden endet. Auch hier ist die strikte Koordination von musikalischer Struktur und Bewegung beachtet, wird in einer allerdings nur karnevalischen Umsetzung als eine Art Ballett angeboten. Einen ganz anderen Weg schlägt Kaye in der Musikkomödie *It's Always Fair Weather* (*Vorwiegend heiter*, USA 1955, Stanley Donen, Gene Kelly) ein: Drei Männer an einem Tisch (dargestellt von Gene Kelly, Dan Dailey und Michael Kidd), im Hintergrund ein Quartett, das den Club mit dem Donauwalzer bespielt (unterstützt von einem unsichtbaren großen Filmorchester); passend zur Musik erhält jeder der drei seinen Einsatz – dabei wird das Gesamtbild auf ein Teil-Bildfeld reduziert –, sein Unwohlsein artikulierend. Das Finale der kleinen Szene ist getragen von den drei inneren Stimmen [7]. Einen dritten Weg, den Donauwalzer in das eigene Darstellungsprogramm bzw. in die *story* des Films zu integrieren, geht der für seine Sprechakrobatik bekannte Kaye in *The Secret Life Of Walter Mitty* (*Das Doppelleben des Herrn Mitty*, USA 1947, Norman Z. McLeod): Er imitiert in einer manchmal „Symphony for Unstrung Tongue“ genannten Nummer einen Musikprofessor, der –

unterstützt durch das unsichtbare Filmorchester – eine Collage ganz verschiedener populärer Melodien der klassischen Musik vorträgt (darunter ist auch der Donauwalzer, markiert durch eine Folge von furzartigem Luftausstoß und „Bäh!“ auf den Dom-Dom-Stellen) [8]. Drei Strategien der Adaption des Walzers: als Umsetzung in eine balletthafte (aber grotesk-unangepasste) Form der Bewegung, als Mittel der Artikulation der inneren Stimmen von Figuren der Handlung und als Material für eine Collagierung des Ausgangsmaterials mit anderen Materialien (als eine Art komödiantischen *mashing-up*-Verfahrens).

Auch wenn eine ganze Reihe von anderen Beispielen für mehr oder weniger zynische oder bedeutungsgeladene Querverwendungen des Donauwalzers hier unerwähnt geblieben sind [9], sei auf die wohl radikalste Parodie ausdrücklich hingewiesen: auf die Nummer *The Exploding Blue Danube* aus der anarchistischen TV-Serie *Monty Python's Flying Circus* (Episode 26, Sendung: 22.12.1970): Man sieht ein kleines Orchester auf grüner Wiese, in einer weiten Aufnahme, im Vordergrund der Dirigent; man spielt den Donauwalzer; in genauer Abstimmung auf die musikalische Struktur (manchmal als Vorhalt, manchmal gegenüber dem betonten Taktteil etwas verzögert) explodiert einer der Musiker nach dem anderen, bis in einem Furioso der Explosionen am Ende nur der Dirigent überbleibt. „No musicians were harmed in the making of this sketch“, heißt es in der Begleitpublizistik der Episode. Das Geschehen mag grotesk wirken, als eine brutal überzogene Auseinandersetzung mit dem Schlager gewordenen populären Kulturgut vielleicht sogar als karikatureske Kritik an Kultur und dem Wohlgefühl, das Unterhaltungsmusik ausstrahlt. Der Sketch bekommt andere Tiefe, wenn man weiß, dass das erste britische Atombombenprojekt (ab 1947) „Blue Danube“ hieß und in den 1950ern mehrfach in mehreren Versuchen getestet wurde [10]: Weil dann nicht nur die politische Relevanz des Sketches greifbar wird, sondern auch der Zynismus der Benennung des Projektes usw. Es öffnet sich ein ganzer Raum, der mit politischer Kritik aufgefüllt werden kann und der den Graben benennt, der zwischen realer Politik und Walzerseligkeit aufklafft.

Anmerkungen

[*] Hinweise danke ich Albrecht Riethmüller.

[1] Als Titel verwendete Strauß für die Aufführung „Le beau Danube bleu“, der dem Werk wohl auch seinen deutschen Titel gegeben hat (auch wenn die Textzeile „An der schönen blauen Donau“ schon in einer der Chorfassungen auftauchte).

[2] Zur Entstehung vgl. Linke, Norbert: Ausstehende Informationen zum Meisterwalzer „An der schönen blauen Donau“ von Johann Strauss - oder: Vom Geheimnis des melodischen Recyclings. In: (Hrsg.): *Neues Leben – Das Magazin für Strauss-Liebhaber und Freunde der Wiener Operette* (hrsg. v.d. Deutsche Johann Strauss Gesellschaft) 51 [=1,2016], 2016, S. 38-56; 52 [=2,2016], 2016, S. 73-74. Die Geschichte des „Donauwalzers“ als (diegetische oder nichtdiegetische) Filmmusik, sei es in Verwendungen als Tanz- und Unterhaltungsmusik, sei es in anderen Funktionen, ist bislang nur in Ansätzen geschrieben; vgl. dazu die instruktiven und anregenden Ausführungen in Schwob, Rainer J.: Nicht nur 2001. Der Donauwalzer im Film. In: „*Kosmisches Arkadien*“ und „*Wienerische Schlampigkeit*“. Johann Strauss (Sohn), *An der schönen blauen Donau*, op. 314. *Studien zur Rezeptions- und Interpretationsgeschichte*. Hrsg. von Joachim Brüggel. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach 2018, S. 51-83 (Rombach Wissenschaften. Klangreden. 21.).

[3] Gespielt wurde bei der Uraufführung aber wohl der „Frühlingsstimmen“-Walzer; vgl. *Neue Freie Presse*, 21.11.1913.

[4] Die These findet sich auch bei Ballstaedt, Andreas: Die Walzer von Johann Strauß (Sohn) - Gebrauchsmusik oder Werk? In: *Johann Strauß. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen*. Hrsg. v. Ludwig Finscher u. Albrecht Riethmüller. Darm-

stadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, S. 76-96, hier S. 77f, sowie in Linke, Norbert: *Musik erobert die Welt oder Wie die Wiener Familie Strauss die "Unterhaltungsmusik" revolutionierte*. Wien: Herold-Verlag 1987, S. 226ff.

[5] Natürlich wurde die Szene zum Ausgangsmaterial zahlreicher meist flacher Parodien. Ein recht beliebiges Beispiel ist die Science-Fiction-Parodie *Durchgeknallt im All* (BRD/Kanada/USA 2000, Allan A. Goldstein) mit Leslie Nielsen: Spiegeleier, Hinterteile und ein Baby mit dem Kopf von Leslie Nielsen sausen durch das All, dazu erklingt der Donauwalzer.

[6] Erinnert sei auch an zwei singende Enten, die das „Dom-Dom“ des Donauwalzers gelernt hatten und damit im Zirkus auftraten; ein Tierpfleger, der das Gequake nicht mehr ertragen konnte, drehte ihnen tragsicherweise die Hälse um. Vgl. dazu Siebeck, Wolfram: Noch einmal mit Gefühl. In: *Die Zeit*, 52, 1967.

[7] Die Nähe des Walzers zur Vertextung gehört zu seiner Geschichte selbst dazu; in der ersten Textfassung (wohl von Josef Weyl) hatte es im Wechsel von Bässen und Tenören geheißen: „Wiener, seid froh... / Oho, wieso? / No-so blickt nur um - / I bitt, warum? / Ein Schimmer des Lichts... / Wir seh'n noch nichts!...“ Gerade diese Version legt einen parodistisch-ironischen Umgang mit der musikalischen Vorlage nahe, viel mehr als die 1889 von Franz von Gernerth vorgelegte Fassung („Donau so blau, / so schön und blau / durch Tal und Au / wogst ruhig du hin, / dich grüßt unser Wien, / ...“).

[8] Die Substitution des „Dom-Dom“ durch das unflätige Nachahmen mittels des Furzes gehört zu

den größten der Formen parodistischer Herabwürdigung des Donauwalzers. Der wohl bekannteste Fall einer solchen an die Kultur der Skatophilie gemahnende Praxis ist eine Nummer, die der als *professional farter* (zu deutsch etwa: Flatulist, Kunstfurer) bekannte englische Komiker Paul Oldfield, der sich selbst „Mr. Methane“ nennt, in einer TV-Show (*Britain's Got Talent*, 5.9.2009) darbot; sie enthielt auch eine Version des Donauwalzers als Beispiel der *art of anal voicing* – mit den Fürzen auf dem „Dom-Dom“. Eine Aufnahme der Show findet sich unter der URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QUU3HP-xmRg>.

[9] Dazu gehören sogar pornographische Ausarbeitungen; in *Feuchtgebiete* (BRD 2013, David Wnendt) etwa ejakulieren vier Pizzaboten zum Klang des Donauwalzers auf die Pizzen, die sie gerade auslieferfertig machen. Auch die Klänge des Donauwalzers zum finalen Gemetzel in der österreichischen Splatterkomödie *Angriff der Lederhosenzombies* (2016, Dominik Hartl) wirken befremdlich, auch wenn die *Oberösterreichische Nachrichten* (Ausg. v. 23.12.2016) den Film als „beinharte Satire auf unsere Walzerseligkeit, die Liebe zum Skisport und den lapidaren Umgang mit dem Klimawandel“ rubrizierten.

[10] Vgl. Aylen, Jonathan: First Waltz. Development and Deployment of Blue Danube, Britain's Post-War Atomic Bomb. In: *The International Journal for the History of Engineering & Technology* 85,1, 2015, S. 31-59. Blue-Danube-Bomben sollten auch in das Atomminen-Projekt „Blue Peacock“ eingehen, in denen Hühner die Temperatur in der Mine gegen Frost schützen sollten; vgl. dazu Kringiel, Danny: Englands gackernde Atombombe. In: *Spiegel Online*, 2.5.2018.

30. Eros und Thanatos: Walzer und Tod

Lukas Berlinger (gespielt von Martin Benrath) ist Fabrikantensohn, Lebemann, Freigeist, Erfinder, Tausendsassa und leidenschaftlicher Flieger. Sein Gegenspieler und Altersgenosse Roeder (Peter Ehrlich) ist Karrierist, Duckmäuser und erfolgreicher Geschäftsmann. Am Ende scheint für Berlinger alles verloren zu sein, es fehlt nur seine Unterschrift, um seinen Besitz an Roeder abzugeben – doch er verweigert die Unterschrift unter den Abtretungsvertrag, steigt in sein altes Flugzeug und fliegt in den Tod. Die finale Szene aus dem Film *Berlinger* (BRD 1975, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel) zeigt den finalen Flug des Titelhelden, in schwerelosen Begleitbewegungen der Kamera, das Flugzeug selbst scheint zu den Klängen des Wiener Walzers zu tanzen,

bevor es in einen Baum stürzt. So dramatisch die Szene ist, die den Tod vorbereitet, so ist doch der Flug durch den unterliegenden (nicht-diegetischen) Walzer in einen letzten Moment des Erlebens von Freiheit und Ungebundenheit angehoben, frei von Erdschwere und auch aus den Verwicklungen des Dramas herausgebrochen [1]. Gleichwohl umgreift der Widerspruch zwischen der Leichtigkeit des Walzers und der Bewegung und des so sicheren Todes jedes emotionale Erfassen der Szene, untersetzt sie mit Melancholie und vorweggenommener Trauer. Es mag die Rückkehr des Helden zu seiner radikalen Ungebundenheit und Eigensinnigkeit, die hier ein letztes Mal für ihn einnimmt.

Kaum eine Musik ist so eng mit den assoziativen Horizonten von „Festlichkeit“, „Bewegungslust“, ja sogar „Liebe“ konnotiert wie der Wiener Walzer. Gerade darum muss es zu einem Bruch kommen zwischen der Bedeutungssphäre von „Walzer“ und dem kontextuellen Wert der Szene, der nach Erklärung verlangt. In *Berlinger* bleibt die Frage, ob die Musik ein Gefühl des Zuschauers oder eines des Helden instrumentiert. In *Le Salair de la Peur* (*Lohn der Angst*, Frankreich/Italien 1953, Henri-Georges Clouzot) ist das anders. Hier ist Mario (Yves Montand) der einzige Überlebende des Nitroglyzerin-Transports durch 500km unwegsamstes Gelände geblieben, mit dem eine brennende Erdölquelle gesprengt-gelöscht werden sollte. Er hat doppelten Lohn kassiert, weil sein Beifahrer umkam. Das Geld ist die einzige Chance, der Armut und der Verelendung, die Mario in dem südamerikanischen Kleinstädtchen Las Piedras („Die Steine“) erleiden musste, zu entkommen. Sein Plan ist es, nach Paris zurückzukehren, die Metrokarte, die ihn an die Stadt und seine Vergangenheit erinnert hatte und die er wie ein Amulett aufbewahrt hatte, steckt am Armaturenbrett. Es ist unklar, ob der finale Walzer – eine dem Musette-Walzer angenäherte Tanzversion von Strauß' „An der schönen blauen Donau“ – aus dem Autoradio kommt oder ob er von Mario nur imaginiert ist. Mario fährt von der inzwischen gelöschten Unfallstelle los / Umschnitt auf seine Freundin Linda (Véra Clouzot); sie erfährt, dass Mario überlebt hat und beginnt, mit einer Freundin Walzer zu tanzen / Mario im Wagen, er ist überschwänglich-glücklich, beginnt mit dem Lkw zu „tanzen“, im Rhythmus des Walzers – bis er von der Fahrbahn abkommt und in den Tod stürzt. Dabei steigert sich der Schnittrhythmus der Bilder, das Tempo des Walzers beschleunigt sich bis zur Bedrohlichkeit.

Die Szene zeigt zum einen, dass der Walzer deutlich subjektiviert ist, der inneren Freude des Helden ebenso Ausdruck gibt wie die finale Stimmung des Films unterstreicht: Es ist trotz der vielen Toten eine *success story* geworden, zumindest für Mario und Linda. Er signifiziert zudem den Sehnsuchtsort Paris, als einen Ort der Freude, der Tänze und der Ausgelassenheit. Allerdings signalisiert die Beschleunigung des Tempos bis zum Überdrehen schon die Präsenz von „Gefahr“ und am Ende von „Tod“. Auch hier geraten Bedeutungssphären, die dem Walzer beiwohnen, miteinander in Konflikt. Das Ende stellt sich als fatal heraus, alle Hoffnung auf ein *happy ending* wird zunichte gemacht. So subjektiv die Musik zunächst auch eingefärbt schien (und selbst ihr Aufschrillen mit der Beschleunigung könnte man noch als Überschwang des Gefühls des „Es-ist-geschafft!“ lesen), so schleicht sich doch die Frage ein, ob der Walzer ganz in Figurenpsychologie aufzulösen ist oder ob er nicht die Schluss-Emotion des Films dramaturgisch formiert. Der Kontrast der Deutungssphären des Walzers resümiert textuell noch einmal die Gefahr, die zum – vorläufig – glücklichen Ende geführt hat; er kontrastiert die Paris-Welt scharf gegen die Tonsphäre der südamerikanischen Elendsquartiere und unwegsamen Landschaften, die der Film bis dahin präsentiert hatte; und das Anziehen des Tempos der Musik ist gleichzeitig ein drohender Vorverweis auf das, was geschehen wird (kann also nicht dem Bewusstsein der Figuren zugeschrieben werden).

Deuten diese beiden Beispiele schon an, dass der Walzer – genauer müsste man vom *kultu-*

rellen Wissen über den Walzer resp. den Walzertanz, seinen gesellschaftlichen Nutzungsweisen, die damit einhergehenden emotionalen und modalen Anmutungen sprechen – in eine Konjunktion mit Bedeutungen und Kontexten tritt, die seinem ursprünglichen und nicht-kontextgebundenen Gehalt widersprechen, den Zuschauer also zu einer Assimilation seines Wissens an die Bedingungen des Beispiels zwingen. Es mag sein, dass Musik und Szene zu einer Einheit verschmelzen – das Paar, das am Ende einer Geschichte zueinander gefunden hat und nun verliebt die folgenden Wochen genießt: Hier unterstützt der Walzer ein Lebensgefühl, das dem Erlebnis des Walzertanzes vielleicht verwandt ist. Manchmal aber driften Musik und Szene auseinander. Dann ist der Zuschauer vor ein Problem gestellt, er muss die semantische Einheit, die beide bilden, erst ausloten, sie errechnen, sie in den Horizont der Geschichte eingliedern, der beide zugehören.

Manchmal werden sie am Ende affektiv vereinigt. Ernst Lubitschs melancholische Lebensgeschichte des Lebemanns und Frauenhelden Henry van Cleve (in *Heaven Can Wait / Ein himmlischer Sünder*, USA 1943), der am Ende seines Lebens vor der Entscheidung des Teufels steht, ob er in die Hölle muss oder in den Himmel aufgenommen werden wird, endet mit der Entscheidung des Teufels, van Cleves Leben sei belanglos gewesen / wieder im Krankenhaus, van Cleve stirbt hinter einer sich schließenden Tür, sie erfasst einen Ballsaal, ein alter Walzer, den van Cleve liebte, erklingt – es ist ein Traum, mit dem der Held sich mit der zur Nachtschicht eintreffenden Krankenschwester zu den Klängen der Musik zum Weg in den Himmel aufmacht. Wird der finale Affekt vereindeutigt, ist es nur ein sentimentalisch-süßliches Finale in der Nähe des Kitsch-Endes? Nein, das Finale ist ironisch gebrochen, weil es im engen Moralkorsett der 1940er einen entspannten Blick auf die eigentlich harmlosen Sehnsüchte des Helden in einer anderen Zeit (und einer anderen kulturellen und moralischen Lebenswirklichkeit) wirft. Der Walzer verleiht der augenzwinkernden Ironie der Erzählung einen letzten akustischen Ausdruck.

Affektive Synthesen zu produzieren ist aber nicht nur Zuschauer-Aufgabe angesichts von Schluss-Szenen, sondern kann auch Szenen aus der Mitte von Filmen betreffen. Ein Beispiel stammt aus John Frankenheimers fast dreistündigem Rennfahrerfilm *Grand Prix* (USA 1966). Er zeigt Großaufnahmen einzelner Zuschauer, Bilder, auf denen die Frau eines der Fahrer (Louise Frederickson / Eva Marie Saint) zwischen anderen auf der Tribüne zu sehen ist, weite Aufnahmen der Wagen auf der Strecke und Fahraufnahmen aus den Wagen heraus. Es sind Bilder, die man konventionellerweise als Bilder von Autorennen verwenden könnte. *Grand Prix* aber verschmilzt sie mit Mehrfachbelichtungen, Split- und sogar Multi-Screens, mit bewusst gesetzten Unschärfen und der aufschwellenden Filmmusik (hier als Walzer mit einem 4/4-Mittelstück; Komponist: Maurice Jarre) zu einer visuell höchst auffallenden Form (1:02-1:04) [2]: Im ersten Teil liegt unter den Bildern eine Großaufnahme der lachenden Louise, so dass die Sequenz durchaus als subjektivisierte Wahrnehmung des Rennens und als Ausdruck der euphorischen Stimmung jener Frau gelesen werden kann. Der Walzer war schon wie ein Irrlicht als kurzes Stück in der Ouvertüre des Films erklingen.

Aber man erfasst so nur einen Teil der Bedeutungen, die hier ausgestellt werden – latent umfasst die Zärtlichkeit der Musik auch einen dramaturgisch-sentimentalischer Hinweis auf das Ende der Geschichte, an dem der Fahrer und Mann (Jean-Pierre Sarti / Yves Montand) beim Rennen tödlich verunglücken wird. Kaum eine Musik vermag den fragilen Schwebezustand zwischen Freude und der Voreinstimmung auf eine noch diffus bleibende Trauer so getreulich zu transportieren wie dieser süßliche Walzer, der aus dem vom Dröhnen der Rennwagen-Motoren dominierten *soundscape* des Films scharf herausfällt [3]. Aber er artikuliert auch das Gefühl der Präsenz, der Konzentration und Anspannung, man möchte sagen: des *flow*-Erlebnisses der

Fahrer und die Eigenweltlichkeit der Einheit von Fahrer und Maschine im Rennen.

Gerade weil der Walzer strikt anti-martialisch ist, sich einer Heroisierung verweigert, zwingt er den Zuschauer, seine Beziehung zu den Figuren anders auszutarieren, als würde ihm der Film eine klare Positionierung des Helden im dramatischen (und vielleicht auch politischen oder militärischen) Konflikt anbieten, von dem der jeweilige Film handelt. Walzer wird nicht nur als Ausdruck der Hingabe an Augenblick und Bewegung interpretiert, sondern ist manchmal als Bewegung der Verzweiflung und als Hinweis auf das Aufgeben der äußeren Realität ausgewiesen. Ein neueres Beispiel ist eine Szene aus *Waltz with Bashir* (Israel/BRD/Frankreich, Ari Folman), die dem ganzen Film den Titel gegeben hat, dabei aber gerade nicht an die Festlichkeit des Ballsaals, an die Schwerelosigkeit der Bewegung der Paare und an die Anmutungen von Schwips, Glück und Erotik anknüpft, sondern eine bittere und düstere Gegenposition einnimmt: Der „Walzer mit Bashir“ [4] ist die wilde Bewegung eines ziellos um sich schießenden, seinerseits von allen Seiten beschossenen Mannes mitten im Häuserkampf auf einer Beirut Front-Straße; ohne sich zu schützen zu versuchen, feuert er nach oben, sich dabei wie ein Tänzer im Kreis drehend.

Gemahnt letzteres Beispiel an das Formenspiel der Groteske – immerhin suggeriert das Zusammen von Musik und kreisender Bewegung eine Leichtigkeit, die angesichts der tödlichen Gefahr, in der der Tänzer steht, eine Souveränität im Umgang mit den Kugeln, die der Angst spottet, mit der seine Kameraden der Gefahr begegnen –, finden sich auch andere Formen, die die ursprünglichen Bedeutungen des Walzers ganz verkehren und in neue rhetorische, argumentative und politische Kontexte einbinden. In der Initialphase des KZ-Films *Escape from Sobibor* (*Sobibor*, Großbritannien/Jugoslawien 1987, Jack Gold) werden die Züge, mit denen die neuen Lagerinsassen ankommen, von lauter Walzermusik (Johann Strauß' „Geschichten aus dem Wienerwald“) begrüßt – eine Lager-Konvention, die angesichts der sich unmittelbar anschließenden Selektion derjenigen, die in die Gaskammern kommen sollen, auf den Zuschauern als reiner Zynismus wirken muss. Als bitterer Kommentar muss der Walzer in Peter Patzaks in den 1970ern spielender Gangsterfilm *Zerschossene Träume* (Österreich/BRD/Frankreich 1976), der eine Szene mit Luftaufnahmen von Wien enthält, die mit einem Walzer unterlegt sind, der „zerhackt“ ist, regelmäßige Aussetzer hat. Die Folge, die wunderbar mit der Geschichte harmoniert: Das gemeinhin so harmonisch daher kommende Wien zerfällt wie der musikalische Fluss, eine latente Lust an der Zerstörung wird spürbar.

Trotz Zynismus, trotz Bitterkeit: Die Filme greifen auf den Walzer zurück, auf die Leichtigkeit, die dem Walzer als kulturellem Wissen beigegeben ist. Sie ist nicht vollständig verloren, bleibt ein Schemen vergangener Seligkeit erhalten [5]. Gerade in dieser Undeutlichkeit wirkt sie in der moralischen Implikation, die die beiden Szenen aufrufen (die eine stellt die menschenverachtende Brutalität der Täter zur Schau, die andere das Gefühl der Heimatlosigkeit und des Ausgestoßenseins) weiterhin nach, bleibt wach, als artikuliere sich in der Musik eine Gegenstimme, die das Glück des Tanzens gegen das Geschehen der Geschichte wie einen utopischen Schimmer im Bewusstsein hielte.

Anmerkungen

[1] Die Bedeutung der Befreiung von Erdschwere und des Heraustretens aus der Lebenswelt, einer Bewegung außerhalb der Alltagswelt wird in Ber-

linger als ganze Kette von manchmal äußerst kurzen Walzeranspielungen hergestellt, immer im Zusammenhang mit „Fliegen“ – als die Entscheidung fällt, das Fliegen zu lernen (0:42), als Unterlegung des Sichtbarwerdens des Luftschiffs (1:08) und als

signalhaftes Musikstück, als der Held nach der Explosion der Luftschiffhalle mit dem Flugzeug flieht; erst der Todesflug ist für fast drei Minuten (1:45-1:48) mit dem Strauß'schen „An der schönen blauen Donau“ in die Nähe eines Tanzes transformiert.

[2] Für die visuelle Gestaltung der Sequenz war der Filmdesigner Saul Bass zuständig, der vor allem für seine Titelsequenzen berühmt war.

[3] Auch die Titel- und Kennmusik des Films, die immer wieder aufklingt, ist eine klare Hymne auf der Heroismus der Fahrer.

[4] Verwendet wurde Chopins Walzer op. 64 Nr. 2 in cis-moll.

[5] Manchmal ist der scharfe Kontrast zwischen Handlung und Anmutungen des Walzers Grund für eine schockartige Distanzierung des Zuschauers

von der Handlung. Ein höchst interessantes Beispiel ist *Tatort: Im Schmerz geboren* (BRD 2014, Florian Schwarz) – zum ersten, weil bei einem sich zum Massaker auswachsenden Schusswechsel zwischen Polizisten und Gangstern eine Instrumentalversion des Gefangenenchor-Walzers aus Verdis *Nabucco* erklingt; der Effekt ist noch extremer, als am Ende der Tragödie der Sohn des Kommissars erschossen wird – der Zuschauer weiß es, die Sekretärin weiß es, aber der Kommissar nicht; wie eine Kommentarstimme sind der Szene Fragmente des von Georges Delerue stammenden sentimentalen Walzers unterlegt, die auch zur Beerdigungssequenz in François Truffauts *Jules et Jim* (Frankreich 1962) ertönt, wie er schon vorher Szenen reinen Glücks begleitet hatte (als Sigle der Beziehung der beiden Toten).

31. Totenwalzer?

Tod und Vergänglichkeit als Themen des Filmwalzers

In einer ganzen Reihe von Kritiken des Films *Il Gattopardo* (*Der Leopard*, Italien 1963) von Luchino Visconti wird die Metapher des „Totentanzes“ bemüht, um den Untergang des feudalen Herrschaftssystems zu beschreiben. So spricht Simon Hauck im *Filmdienst* [1] davon, dass „Viscontis Stammkameramann Giuseppe Rotunno einen bis dahin nie gesehenen Totentanz voller Abschiedsmetaphern (von Spiegelbildern über einzelne Gemälde bis hin zu unzähligen Flügeltüren und Nachttöpfen)“ zelebriert habe, anknüpfend an die ikonographischen Traditionen des *danse macabre*. In Sonderheit der große Ball – das Zentrum des Films – wird von Marcus Stiglegger als „verschwenderischer Totentanz“ ausgelegt [2], als besondere Realisierung von Viscontis nostalgiegetränktem Kernthema: dem „Ende der alten, in Schönheit erstarrten Welt“ [3]. Das musikalische Zentrum des Balles ist ein bis dahin unveröffentlichter Walzer Verdis, den Nino Rota neu instrumentierte und in eine lange Tanzsuite integrierte, die die Ballsequenz fast in ganzer Länge nicht nur begleitet, sondern auch Stimmung, Handlung und Bedeutung des Geschehens prägt.

Totentanz also als Metapher. Aber es ist eine schiefes Bild, weil *Il Gattopardo* einen Übergang gesellschaftlicher Machtverhältnisse dramatisiert, in dem das Ende der einen Klasse zugleich das Erstarken einer anderen bedeutet. In der ins späte Mittelalter zurückreichenden Tradition des Totentanzes – des Makabertanzes, des *dance of death* oder oft französisch: des *danse macabre* – aber begleiteten Skelette die Lebenden zu ihren Gräbern. Sie tanzten dazu Walzer. Könige, Ritter, gemeines Volk gesellte sich zu ihnen, tanzte mit, weil der Tod allen widerfährt, unabhängig von Stand oder Reichtum. Der mittelalterliche Totentanz ist eine *Allegorie*, keine *Metapher* – das Szenario erfährt im Lauf der Jahrhunderte eine Verschiebung des semiotischen Status, die Skepsis gegen all zu schnelle Übertragungen des Konzeptes wecken sollte.

Wenn am Ende von Louis Malles ironischer Revolutionskomödie *Milou en Mai (Eine Komödie im Mai)*, Frankreich 1990) Milou (Michel Piccoli), der Titelheld, und seine schon zu Beginn des Films verstorbene, am Ende in der Phantasie des einzig zurückgebliebenen Milou wieder auferstandene Mutter einen Walzer tanzen [4], bevor das Landhaus verlassen wird, so mag man das als „Totentanz aller bürgerlichen Tänze“ ansehen, weil dieses Finale das Aufschwimmen einer revolutionären Veränderung in Paris beendet [5]; aber man kann es auch als melancholische und resignierende Erinnerung an die beschwipste und offensichtlich nicht-ernste Solidarisierung der kleinbürgerlichen Anwesenden mit der Revolution am Abend vorher ansehen; sie waren just wegen der Unruhen in Paris in das Landhaus geflohen und kehren nun in die Hauptstadt zurück. Milou war der einzige, der offen mit den Aufständischen sympathisierte, und er ist als letzter noch im Haus seiner Mutter. Ein „Totentanz der ‘68er Revolution“? Sicherlich nein.

Auch wenn die Besichtigung des Films zeigt, dass Milou und seine Mutter am Ende gar keinen Walzer tanzen, sondern einen schnellen (von Stéphane Grapelli geschriebenen) Boogie-Woogie – der allerdings als zunächst nur hörbarer, offenbar von Milou imaginerter Walzer beginnt, der mit seinem Blick auf Klavier und Mutter allerdings seinen Rhythmus wechselt –, so ist doch die Fehlerinnerung der Rezensenten aufschlussreich, weil sie auf eine tiefe heutige Verbindung von Walzer und Totentanz hindeutet. Walzer also nicht nur als „Tanz der Sünde“, als der er lange angesehen wurde, sondern in intimer Verklammerung mit Motiven des Todes und vor allem des Totentanzes [6]. Die sexuelle Suggestivität von Walzer und ihre Affinität zu Todesvorstellungen war schon früh gegeben, erreichte aber erst in der Romantik die spätere enge Konjunktion, die in allen Künsten ausgestaltet wurde [7]. Es war eine ganze Reihe von Charakteristiken, die Sexualität und Tod gleichermaßen zugewiesen wurden – Grenzerfahrungen, Erlebnisse der Ich-Auflösung und der Regression, der Kontinuität wie auch erlebter Gewaltanwendung, Eindrücke der Opulenz und Verschwendung gleichzeitig [8], die in der Romantik zu Konnexen der Gleichzeitigkeit von Liebes- und Todeswunsch, von Erotik und Tod zusammengeslossen wurden [9].

So faszinierend die Etablierung der Sexualität-Tod-Assoziation für manche Auslegungen des Walzers sind, stellt sich als zweite Frage, ob man sie auf den Totentanz ausdehnen kann. Dessen Geschichte wurde vor allem als Geschichte der graphischen Manifestationen des Motivs geschrieben – und natürlich bleibt zu klären, wie er in anderen Künsten (dem Theater, der Literatur, der Musik [10], im Film usw.) angeeignet wurde. Blendet man alle Metaphorisierungen (wie die *Totentanz* betitelten Theaterstücke von August Strindberg [1900] oder Frank Wedekind [1905]) und Profanisierungen (wie im Titel *Totentanz* aus der TV-Krimiserie *Commissario Laurenti* [BRD 2009, Ulrich Zrenner]) aus, konzentriert sich sein Bedeutungshorizont auf die gleichzeitige Präsenz von Lebenden und Toten und deren gemeinsamen Tanz. Schnell reduziert sich die Menge der Fälle. So ist der als Tod maskierte Mann (Adhemar da Silva) – in Schwarz mit leuchtend weißer Skelett-Zeichnung – in der Orpheus-und-Eurydike-Adaption *Orfeo negro* (Brasilien/Frankreich/Italien 1959, Marcel Camus) einer der zahlreichen personalisierten Auftritte des Todes in der Filmgeschichte [11]; er dient zwar als dramatischer Vorbote des Todes der Frau, aber er ist eben keine Figur des Totentanzes. Und auch die in den 1920ern verbreitete Filmplakatmode, die Frauen der Handlung mit Skeletten zu verbinden [12], schließt zwar an die Sexualität-Tod-Assoziation an, realisiert aber wiederum nicht das Motiv des Totentanzes.

In den Adaptionen des Totentanz-Motivs spielt Camille Saint-Saëns‘ 1875 entstandene Komposition *Danse Macabre* eine gewichtige Rolle. Bereits 1872 entstand ein Lied mit Klavierbegleitung über das gleichnamige Gedicht von Henri Cazalis („Zig et zig et zag, la mort en cadence / Frappant une tombe avec son talon, / La mort à minuit joue un air de danse, / Zig et zig

et zag, sur son violon“ [„Zickezackezick, der Tod kadenziert, tritt auf die Gräber und spielt eine Tanzweise auf seiner Violine“]). 1874 wurde daraus eine sinfonische Dichtung mit Violine an Stelle der Singstimme; ein Jahr später folgte eine Fassung für zwei Klaviere. Mitternacht; der geheimnisvolle Geiger stimmt einen morbiden Walzer an, der zu einem orgiastischen Reigen gesteigert wird; das Spiel geht in eine Fuge über, zu der die Knochen der Verstorbenen aus ihren Gräbern kommen und sich zur „Sarabande der Toten“ aufreihen; der Schrei des Hahns beendet den Spuk – und die letzten absteigenden Melodiefetzen deuten die makabre Pointe des Liedes an, die an die allegorische Dimension des Totentanzes anschließt: „Et vivent la mort et l'égalité!“ („Und es lebe der Tod und die Gleichheit!“) [13].

Die Zahl der Nutzungen des *Danse macabre* ist kaum zu überblicken – als Zwischen- oder Begleitmusik im Theater bereits der Jahrhundertwende, als Filmmusik [14] oder in TV-Produktionen, als Werbemusik, Soundtrack von Video- und Computerspielen u.a.m. Meist geht es um die Etablierung der Stimmung, nicht um die Re-Inszenierung des Totentanzes in seinen ursprünglichen Bedeutungen. Natürlich finden sich Ausnahmen wie *La règle du jeu* (*Die Spielregel*, Frankreich 1939, Jean Renoir): Ein Jagdausflug auf ein großzügiges Anwesen außerhalb von Paris; eingeladen: Mitglieder der „feinen Gesellschaft“; während des Wochenendes entwickelt sich ein munteres Liebestreiben; zu den Veranstaltungen gehört ein Maskenball; am Ende wird der Protagonist des Films erschossen sein, ein Eifersuchts-Ende, das aber als Unfall maskiert wird. Hier von Interesse: der Maskenball. Ein automatisches Klavier; es spielt Saint-Saëns' *Danse macabre*. An seinem Rand sitzen und stehen Gäste, völlig desinteressiert, von der Musik unberührt. Abschwenk auf eine kleine Bühne; drei notdürftig mit weißen Tüchern als „Gespenster“ maskierte Akteure geraten ins Licht; ein Mann in hautengem schwarzen Anzug und aufgemaltem Skelett springt vor die drei, beginnt eine Art hüpfenden, unregelmäßigen Tanzes; die Akteure schwärmen ins Publikum aus, suchen vor allem die Frauen zu erschrecken; vereinzelt Schreckensrufe; die anwesenden Paare sind weiter mit sich selbst beschäftigt; die Kellner tragen Wein herum; dazu das schwankende Licht eines einzelnen Scheinwerfers, der über die Anwesenden streicht. Eines der Paare verlässt den Saal, die Show ist vorüber, der laienhaft inszenierte Mummenschanz vorbei.

Ein Totentanz? Nein. Es geht Renoir darum, die Missachtung des Themas der Show zu zeigen, weil der Film in ganzer Länge davon handelt, eine Gesellschaft zu registrieren, die den allegorischen Impuls des Spiels nicht begreift, es zu billigem Jahrmarktsvergnügen reduziert. Ohne direkt auf den allegorischen Kern des Totentanzes zuzugreifen, unterliegt auch der Titelsequenz von Martin Scorseses *Hugo* (*Hugo Cabret*, USA 2011) das Saint-Saëns'sche Stück (arrangiert von Howard Shaw): Zwei Kinder lesen in einem Buch von der Frühgeschichte des Kinos, eine Entdeckungsreise, die der Film mit einer komplexen Alternation von alten Filmaufnahmen, Dreharbeiten zu einem der Méliès-Filme, Bilder eines Kinos der Frühzeit und den Kindern illuminiert. Auch hier die Frage: Ein Totentanz im engeren Sinne? Sicherlich nicht. Zwar wird während der historischen Dreharbeiten auch ein Kampf von drei Abenteurern und vier Skeletten inszeniert, doch schließt sich der Bogen zu den dem Totentanz-Motiven so eng verbundenen Vanitas-Motiven nicht; und doch stellt sich eine Melancholie ein, die aus dem liebevoll inszenierten Blick auf historische Filmpraxis und der erkennbaren Begeisterung, mit der die Akteure ihre Arbeit machen, resultiert.

Das Beispiel möge ein letzter Beleg dafür sein, dass die historischen Bedeutungshorizonte des Totentanzes, die in seiner Entstehung so enge Bindung an das Vanitas-Motiv in der Rezeption des 10. Jahrhunderts zurückgenommen oder sogar aufgegeben wird. Es zeigt sich auch, dass die dem Walzer zugewachsene Assoziation zu den Wissens- und Erfahrungskomplexen Sexuali-

tät und Tod weitgehend zurückgenommen wurde; selbst ein Dokumentarfilm wie *Im Himmel, unter der Erde - Der jüdische Friedhof Weißensee* (BRD 2011, Britta Wauer), der durchgängig mit den Klängen eines Walzers von Karim Sebastian Elias unterlegt ist, nutzt die Melancholie, die vielen Walzern eigen ist, nicht aber die sexuellen Untertöne, die ihm einmal zugewiesen waren. Die noch bei Saint-Saëns so klare Anlehnung an die existentielle Feststellung der Gleichheit aller vor dem Tode, angesichts derer die Tanzerei, die zu mitternächtlicher Stunde ihre grotesken Züge zeigt, tritt ganz zurück – und der dabei verwendete Walzer wird zu einer Musik wehmütiger Trauer.

Oder sogar zu einer irreführenden Sigle, die mit der musikalischen Form kaum noch etwas zu tun hat. Vor allem im phantastischen Actionfilm finden sich Beispiele, die den „Todeswalzer“ als letztlich deskriptiven Terminus einsetzen, um den Kampf einzelner gegen eine Übermacht mehrerer zu erfassen, mit dem „Walzer“ wohl nur noch durch die Drehungen des Kämpfers verbunden; der „Todeswalzer“ aus *Abraham Lincoln: Vampire Hunter* (*Abraham Lincoln Vampirjäger*, USA 2012, Timur Bekmambetov) erweist sich als Kampfszene, in der der junge US-Präsident mit einem Kampfbeil 20 Vampire hinschlachtet, unterlegt mit drängender Actionmusik (von Henry Jackman). Auch der im Titel versprochene Totentanz in dem italienischen Geisterhaus-Film *Danza macabra* (1964, Anthony M. Dawson [d.i. Antonio Margheriti]) lässt sich höchstens mit dem fast 4-minütigen Walzer verbinden, der zur mitternächtlichen Gesellschaft der mordlustigen Geister erklingt (0:46ff), der sich aber eigentlich in den verzweifelten Versuchen des Helden vollendet, der tödlichen Bedrohung der Geister zu entkommen (die ihm im Film dann doch nicht gelingt) [15].

Der so fragile wie vielgliedrige Wissens- und Bedeutungskomplex „Walzer“ hat sich offensichtlich verändert; in Sonderheit der „Totentanz“ hat seine Fähigkeit, Allegorisches aufzurufen, verloren; mit dem ihm verbundenen „Todeswalzer“ ist er heute im allgemeinen Gebrauch säkularisiert und profanisiert worden. Beider engerer Bedeutungskreis scheint sich – neben der erkennbaren Funktion, Trauer und Wehmut anzuzeigen – verschoben zu haben zu einem szenischen Bedeutungsfeld „(nicht mehr rational kontrolliertes) Handeln in größter Gefahr“ und „Handeln in Verzweiflung (im Wissen um die Todesnähe)“. Doch auch dieses ist nur These und bedarf genauere Untersuchung – die Belege aus dem Umfeld des Films können nur Indizien sein, die es weiter auszulesen gilt.

Anmerkungen

Arbeitshilfen des Monats.], hier S. 39.

[*] Hinweise danke ich Georg Maas.

[5] So Martin Zenck: *Das Théâtre de l'Odéon wird besetzt – die Kaufhäuser brennen! Diskurse der Macht und des Körpers in den Medien und Künsten vor und nach '68 in Frankreich*. In: Kreuder, Friedemann u. Bachmann, Michael (Hrsg.): *Politik mit dem Körper, Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*. Bielefeld: Transcript 2009, S. 43-59, hier S. 56.

[1] URL: <https://www.filmdienst.de/artikel/14727/filmklassiker-der-leopard>.

[2] In: *ikonenmagazin*, URL: <http://www.ikonenmagazin.de/rezension/Leopard.htm>.

[3] Christina Tilmann: *Adel vernichtet*. In: *Tagespiegel*, 21.8.2003.

[6] Vgl. Kaiser, Gert: *„Der Tod und die schönen Frauen“*. *Ein elementares Motiv der europäischen Kultur*. Frankfurt/New York: Campus 1995, S. 58-61. Der Totentanz im engeren Sinne spielt in Kaisers Untersuchung nur am Rande eine Rolle; er

[4] Vgl. zum Film die Analyse in Hollensteiner, Stefan, in: *Medien praktisch*, 3, 1990, S. 38-42 [=

fasst den Motiv- und Assoziationskomplex <Weiblichkeit, Sexualität, Tod> weiter (vgl. S. 8) und nominiert mit der gespannten Entgegensetzung von <Vitalität, Tod> (S. 69) ein kulturelles „Tiefenmotiv“, das sich auf alle Begegnungen von „Mädchen und Tod“ ausdehnen lässt, damit aber auch die engere Traditionslinie der Totentanz-Motive aus den Augen verliert.

[7] Vgl. Goodwin, Sarah W.: *Kitsch and Culture. The Dance of Death in Nineteenth-Century Literature and Graphic Arts*. New York [...]: Garland 1988, hier S. 141-147.

[8] Vgl. Meier, Franz: *Sexualität und Tod. Eine Themenverknüpfung in der englischen Schauer- und Sensationsliteratur und ihrem soziokulturellen Kontext*. Berlin: de Gruyter 2012 [2003] (Buchreihe der Anglia. 36.), hier S. 142.

[9] Vgl. Kaiser 1995 [6], hier S. 16 u. 117. Ob die im 19. Jahrhundert geschlossene Assoziation bis heute stabil ist, muss natürlich gefragt werden; es sei aber darauf hingewiesen, dass darauf gründende dramatische Motive wie der „Liebestod“ oder die *amour fou* im heutigen populären Kino immer noch Verwendung finden.

[10] Auch in der Musik der Zeit spielt die Todesthematik eine Rolle. So gilt die Hintergrundthematik des Todes in der Musik Franz Schuberts als durchgängig umspielt – natürlich wird immer wieder das Lied *Der Tod und das Mädchen* genannt (1817; verarbeitet im Streichquartett Nr. 14 d-moll D 810, das unter dem gleichen Titel bekannt ist). Doch auch das Lied „Täuschung“ aus der *Winterreise* („Ein Licht tanzt freundlich vor mir her“) wird in dem Zusammenhang genannt, das musikalisch auf einem Walzer basiert, aber schnell seine düsteren Seiten zeigt. Vgl. dazu etwa Komma, Karl Michael: „Gib mir deine Hand“. Zu Franz Schuberts Musik vom Tode. In: *International Journal of Musicology* 3, 1994, S. 133-149; vgl. auch Bostridge, Ian: *Schuberts Winterreise. Lieder von Liebe und Schmerz*. München: Beck 2015, hier S. 315ff.

[11] Vgl. dazu insbesondere Echle, Evelyn: *Danse Macabre im Kino. Die Figur des personifizierten Todes als filmische Allegorie*. Stuttgart: Ibidem 2009 (Film- und Medienwissenschaft. 6.).

[12] Vgl. Kamps, Johannes: Das Kino, der Tanz, der Tod. Filmplakate von Josef Fenneker. In: *L'art*

macabre: Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung 6, 2005, S. 95-110.

[13] Unter Verwendung eines Textes von Josef Beheimb. Der bekannte 6-minütige Animationsfilm *The Skeleton Dance* (USA 1929, Walt Disney) aus der Reihe der *Silly Symphonies* folgt dem narrativen Muster des *Danse macabre* grob, doch verzichtet er nicht nur auf die finale Moral von der Geschichte, sondern auch auf die Konfrontation der Skelette mit den Lebenden, transformiert das Muster vielmehr in eine Art grotesker musikalischer Revue. Vgl. zu diesem Film Kaul, Susanne: Totentanz und Zeichentrick. Filmkomik in Walt Disneys *The Skeleton Dance*. In: Jessica Nitsche (Hrsg.): *Mit dem Tod tanzen. Tod und Totentanz im Film*. Berlin: Neofelis 2015, S. 31-45. Eine ähnliche Transformation der Auftritte der Skelette in Musical- oder Revueauftritte nimmt auch der Animationsfilm *Corpse Bride* (*Corpse Bride - Hochzeit mit einer Leiche*, USA 2005, Tim Burton, Mike Johnson) vor – wie schon *The Skeleton Dance* aber auf Walzerrhythmen verzichtend. Auch der berühmte von Ray Harryhausen animierte Kampf der Argonauten gegen eine Skelett-Armee (in *Jason and the Argonauts / Jason und die Argonauten*, USA 1963, Don Chaffey) erweist sich als phantastische Kampfszene, nicht aber als Instantiation eines Totentanzes.

[14] Es geht hier nicht nur um die Verwendung des *Danse* in der Begleitung von Stummfilmen, sondern auch um bewusste Anlehnungen musikalischer und filmischer Form wie in dem Tanzfilm *Danse macabre* (USA 1922, Dudley Murphy); vgl. dazu die genaue Analyse in Stenzl, Jürg: Zwei frühe Tanzfilme von Dudley Murphy (1897-1968). *The soul of the cypress* (1920) und *Danse macabre* (1922). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 10, 2013, S. 9-44. Vgl. auch Simonson, Mary: Visualizing Music in the Silent Era. The Collaborative Experiments of Visual Symphony Productions. In: *Journal of the Society for American Music* 12,1, 2018, S. 2-36. Ein anderes filmexperimentelles Beispiel ist Norman McLaren's 8-minütiger Animationsfilm *Spook Sport* (Kanada 1940), der mit visuellen Mitteln dramatische und motorische Potentiale des Musikstücks auszuhorchen sucht; zwar bleiben minimale Stücke der semantischen Vorlage (Knochen, die auf Trommeln schlagen, der Hahn am Ende) erhalten, doch entfernt sich der Film vollständig von der dramatisch-semantischen Grundlage des Totentanzes. Viel näher an der Vorlage bleibt der 6-minüti-

ge Animationsfilm *Midnight Dance* (Irland 1996) von John McCloskey (in einer musikalischen Bearbeitung der Vorlage von Saint-Saëns durch Crispin Merrell) – hier geht es um die nachtmahrartige Heimsuchung einer jungen Frau durch den Tod.

[15] Vgl. auch diverse Beiträge in Nitsche 2015 [Anm. 13], die sich mit neueren Repräsentationen des Totentanzes etwa in Form der Gewaltchoreographien etwa Quentin Tarantinos befassen.

32. Georg Maas:

Wie Bruno Bozzetto und die melancholische Katze mit den großen Augen den Tod verjagten:

Jean Sibelius' *Valse triste* in Bozzettos Zeichentrickfilm *Allegro non troppo* (1976)

„Sibelius' berühmtestes Stück mit Todesthematik ist *Valse triste*“ [1]. Unter der Kapitelüberschrift „Der Todesrausch“ [2] spricht der als Sibelius-Spezialist international geschätzte Musikwissenschaftler Tomi Mäkelä eines der prominentesten Werke des finnischen Nationalkomponisten an. Der „traurige Walzer“ entstand 1903 als Bühnenmusik für das Theaterstück *Kuolema* („Tod“) von Arvid Järnefelt, dem Schwager des Komponisten. Das rund sechsminütige Werk erklang im folgenden Jahr in überarbeiteter Form erstmals als Konzertstück (*Zwei Stücke für Orchester op. 44, Nr. 1*) und wurde zum erfolgreichsten Werk von Sibelius [3].

In dem Theaterstück erklingt der Walzer im 1. Akt. Die Bühnenanweisungen beschreiben genau die von der Musik begleitete Handlung: Eine kranke Frau liegt schlafend in ihrem Bett, ihr kleiner Sohn Paavali sitzt an ihrer Seite. Im Traum sieht die Frau Tänzer, die sich zu einer zunächst nur schemenhaften Musik, die sich zu einem anmutigen Walzer entwickelt, zusammen mit der Frau tanzen. Doch sie ist bald erschöpft, der Tanz ermattet und die Tänzer verschwinden. Die Mutter erwacht, beginnt erneut zu tanzen, die Tänzer erscheinen wieder. Plötzlich klopft es an der Tür, der Tanz bricht ab und der Tod steht in Gestalt des verstorbenen Ehemannes der Mutter auf der Schwelle, um sie zu holen [4].

Eine melancholische, von Todesahnungen geprägte Stimmung ist dem Werk durch das Theaterstück eingeschrieben und lässt sich durchaus im zeitgeschichtlichen Kontext sehen: „So wie Strindberg in seinen Stücken und Munch in den irrational gestimmten Gemälden, so hat auch Sibelius in *Valse triste* etwas von der zeittypischen Angst gespeichert“ [5]. Die Orchesterbesetzung ist sehr klein gehalten. Neben einem durchgängig mit Dämpfer (*con sordino*) spielenden Streichorchester – die Sordinierung führt zu einem fahlen leiseren Klang – sind eine Flöte, eine Klarinette (in A), zwei Hörner (in F) und eine Pauke (D) besetzt [6]. Musikalisch interessant ist die Dramaturgie des Walzers. Zögerlich aus der Stille auftauchend blüht er zweimal vital und schwelgerisch auf, bricht zwischenzeitlich wieder in morbide Melancholie zusammen, ehe er am Ende ins Nichts verschwindet, regelrecht verstirbt: Die Schlussakkorde werden von vier einzelnen Violinen im verhauchenden *Piano* intoniert. Lässt sich eine solche, durch ihren programmatischen Bezug deutlich „besetzte“ Musik anders hören als in Verbindung mit den durch das Theaterstück gesetzten Bildern, als „Totentanz“?

Der italienische Zeichner Bruno Bozzetto (*1938) schuf neben zahlreichen Comics und kurzen Animationsfilmen auch fünf Langfilme des Genres [7]. Anders als bei Walt Disney werden bei dem Italiener nicht selten politische, makabre, satirische und erotische Töne in seinen Zeichentrickfilmen angeschlagen, eher an ein erwachsenes Publikum adressiert als an Kinder. Bei den Langfilmen handelt es sich neben zwei Filmen um seine in Italien populäre Figur „Signor

Rossi“ um humorvolle Genreparodien auf Western (*West and Soda / Der wildeste Westen*, 1965) oder Heldenfilme (*Vip – Mio fratello superuomo / VIP – Mein Bruder, der Supermann*, 1968). Auch der Episodenfilm *Allegro non troppo* (1976) mit Zeichentrickfilmen zu *Valse triste* und anderen klassischen Musikwerken ist eine Parodie. In der originalen Fassung heißt es Italienisch, der Film sei voller „fantasia“, und ein Anrufer aus Hollywood macht den selbstgefälligen Moderator darauf aufmerksam, „ein gewisser Frisney..., Prisney..., Grisney..., ein Amerikaner“ habe schon früher die Idee gehabt, Zeichentrickfilme zu klassischer Musik zu machen. Kein Zweifel, dass dies auf Disneys Film *Fantasia* (1940) gemünzt ist.

In der Tat weisen beide Filme deutliche Parallelen auf: Es handelt sich um Bebilderungen populärer klassischer Musik durch Zeichentrickfilme, die durch eine lose Rahmenhandlung verbunden werden [8]. Während bei Disney [9] die Rahmenhandlung den Stardirigenten Leopold Stokowski mit seinem visuell verfremdeten Orchester präsentiert und ein Sprecher aus dem Off die erklingenden Werke einleitet, geht Bozzetto einen anderen Weg. Es wird eine regelrecht anarchische Rahmenhandlung konstruiert, die darin besteht, dass ein Altdamenorchester eingekerkert und ein Zeichner in Ketten gelegt wurden, um das Filmprojekt zu realisieren. Für den Film dürfen sie endlich das Verlies verlassen und auf die Bühne... Die Rahmenhandlung ist in Schwarzweiß gehalten und verfügt über eigenständige Charaktere – Zeichner (liebenswert und geknechtet), Dirigent (sadistisch und mit Zigarre), Moderator (eitel und selbstgefällig), Putzfrau (jung und hübsch) – samt dem chaotischen Orchester merkwürdig kostümierter Damen, die definitiv nicht musizieren. Zwischen diesen Figuren entstehen immer wieder Situationen, die in Bezug gesetzt sind zu den Zeichentrickepisoden des im Frack am Zeichentisch stehenden Zeichners: Eine Biene, die Protagonistin der Vivaldi-Episode, landet auf dem Zeichenblatt (in Farbe) und wird unter dem strafenden Blick des Dirigenten zusammengeknüllt, eine weggeworfene Cola-Flasche inspiriert zur *Bolero*-Episode [10] und aus dem Zigarrenrauch des Maestros entsteht Sibelius' *Valse triste*.

Welchen Handlungsverlauf gestaltet der Zeichner, um aus dem Assoziationsrahmen des nahenden Todes auszubrechen? Der Zigarrennebel lichtet sich und gibt aus der Vogelperspektive den Blick frei auf ein abstraktes Stadtbild bestehend aus grauen Hochhauskuben. Ein Schwenk führt zu einem noch nicht von der städteplanerischen Monotonie aufgesogenen Areal zwischen den Hochhäusern, auf dem die Ruine eines mehrstöckigen Hauses steht. In einer Folge von überblendeten gezoomten Zeichnungen einer Giebelwand, die noch die Geschoss- und Zimmereinteilung zu erkennen gibt, rückt die Ruine dem Zuschauer immer näher, begleitet von der zögerlichen Einleitung des Walzers. Aus einem Kellerfenster kommt schließlich eine Katze hervor, streckt sich, leckt die Pfoten – alle Gesten und Bewegungen in genauer Korrespondenz zur musikalischen Gestik. Mit ihrem großen Kopf und übergroßen Augen trägt die Katze karikaturhafte Züge. Als der Walzer beginnt (Buchstabe C, „a tempo“ [11]), stolcht die Katze genau dem Rhythmus folgend durch die Ruine; Erinnerungsbilder von dem früheren Leben in dem Haus erscheinen ihr in Form monochromatischer und verfremdeter Realfilmbilder, die in die Zeichnungen eingebettet oder mit ihnen überblendet sind. So real erscheinen der Katze die Visionen, dass sie sich impulsiv versteckt, als sie in einer dieser Visionen einen Hund entdeckt. Die großen Augen werden teilweise zu Spiegeln der Trugbilder und auch der Stimmungslage der Katze.

Mit dem Aufblühen der Walzermelodie (Buchstabe E, *espressivo*) mutieren die Visionen zu konkret anmutenden Wahnvorstellungen, lassen kunterbunt die einstigen Zimmer des Hauses wiedererstehen. Aus der Ruinenwand bilden sie sich heraus, und die Katze stromert durch die ihr einst offenbar vertrauten Räume. Doch mit dem Zusammenbrechen des Walzers – aus der dramatischen dynamischen Entwicklung von *piano* zu *forte* und zurück zu *pianissimo* – platzt

der Tagtraum der Katze und nur mit Mühe kann sie sich an der Ruinenmauer festhalten, um den Sturz in die Tiefe zu vermeiden.

Wieder macht sie sich auf den Weg durch die Ruine und mit dem Walzer kehren nicht nur die Zimmer zurück, sondern auch die Menschen, mit denen die Katze einst zusammenlebte. Alltägliche Szenen, Festivitäten, alles wird plötzlich wieder lebendig in strahlenden Farben und verfremdeten Filmaufnahmen bis sich alles plötzlich in einem Wirbel verflüchtigt (Buchstabe L, „Stretto“) und die Katze schließlich wieder einsam zurückbleibt. Und zu den Schlusstakten löst sich die Katze selbst ins Nichts auf.

Kaum ist die Musik verklungen, kündigt ein Geräusch einen Bagger mit Abrissbirne an, doch der Zeichentrickfilm endet mit einem kurzen Standbild, kurz bevor die Birne die Ruinenmauer einreißen kann. Dies geschieht nur akustisch. Der harte Schnitt zum Realfilmteil zeigt die Damen des Orchesters begeistert und zu Tränen gerührt: Mit Ovationen und Blumen überschütten sie – sehr zum Ärger des Dirigenten – den Zeichner, der sich verbeugt.

Wie lässt sich das gestalterische Vorgehen Bozzettis beschreiben? Für ihn spielt *Valse triste* keine Rolle als Tanz, sondern als wechselhafte Stimmungsvorlage für seinen Film. In Gestus und Rhythmus passt er die Bilder minutiös an die Musik an, überrascht mit graphischen und dramaturgischen Ideen. Gerade weil sich diese nicht aus dem programmatischen Bezug der Musik herleiten, wirken sie wie Pointen eines gut erzählten Witzes. Sie setzen durchaus den „mündigen Zuschauer“ voraus, der die Musik und auch deren Ursprung bzw. deren Rezeptionsschichte kennt und so ein besonderes Vergnügen in der überraschenden Verbindung der Musikklassiker mit Zeichentrickhandlungen findet. Auch heute noch ein Filmerlebnis wert.

Quellen:

Die Sibelius-Episode von Bruno Bozzetto findet sich ohne die Realfilmumrahmung im Internet bei YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=AP-SEYn7CqzQ> wie auch der komplette Film auf Italienisch <https://www.youtube.com/watch?v=AP-SEYn7CqzQ>. Für die Analyse wurde die italienische DVD mit der restaurierten Filmfassung und englischen Untertiteln verwendet, die im Bonus-Material u.a. Zeichnungen zu *Valse triste* enthält (San Paolo, o. J.).

Anmerkungen:

[1] Tomi Mäkelä: *Jean Sibelius und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag 2013, S. 246.

[2] Mäkelä 2013 [1], S. 242ff.

[3] Der Erfolg wird belegt durch die GEMA-Abrechnungen des Komponisten, die Mäkelä für die Jahre 1917-21 zitiert in Tomi Mäkelä: „*Poesie in der Luft*“ – *Jean Sibelius. Studien zu Leben und Werk*. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2007, S. 230f.

[4] Beschreibung nach Eija Kurki: *Sibelius and the theater: a study of the incidental music for Symbolist plays*. In: Timothy L. Jackson & Veijo Murto-mäki (eds.): *Sibelius Studies*. Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 79f.

[5] E. Tawaststjerna 1994, zit.n. Mäkelä 2013 [1] S. 134.

[6] Die Noten sind kostenfrei als Download verfügbar auf www.imslp.org (Datum).

[7] Der Realfilm *Sotto il ristorante cinese*, eine skurrile Liebesgeschichte, soll hier nicht weiter Berücksichtigung finden.

[8] Zum musikfilmischen Kontext vgl. Georg Maas: *Musik in Film und Fernsehen: narrativ und illustrativ*. In: Georg Maas & Achim Schudack: *Der Musikfilm*. Mainz: Schott 2008, S. 178-207.

[9] Die Literaturlage zu dem Disney-Klassiker ist sehr ergiebig. Neben opulenten und materialreichen Bildbänden wie John Culhane: *Walt Disney's Fantasia*. New York: Abrams 1983, entdeckte auch

die Musikwissenschaft den Film wie Albrecht Riethmüller: Landschaft in der Musik, Landschaft zur Musik – Beethovens „Pastorale“ und Walt Disneys *Fantasia*. In: *Freiburger Universitätsblätter*, 85, Okt. 1984, S. 61-77, auch Irene Kletschke: *Klangbilder – Walt Disneys „Fantasia“ (1940)*. Stuttgart: Franz Steiner 2011.

[10] Die Episode spielt recht deutlich auf die visuelle Umsetzung des *Frühlingsopfers* von Igor Strawinsky in *Fantasia* an.

[11] Die Buchstaben beziehen sich auf die Ausgabe von Breitkopf & Härtel [6].