

Hans J. Wulff: Militärmusiken im dramatischen Feld des Spielfilms

Der folgende Beitrag erschien zum ersten Mal in: *Popularisierung und Artifizialisierung in der Militärmusik. Dokumentation zum Symposium [...]. Hrsg. v. Michael Schramm. Bonn: Militärmusikdienst der Bundeswehr 2012, S. 1-18 (Militärmusik im Diskurs. 7.). Die vorliegende Fassung findet sich unter der URL: <http://www.derwulff.de/2-179>.*

Eigentümlicherweise ist bis heute kaum oder sogar gar nicht über die Verwendungen von Militär-, insbesondere Marschmusik im Film gearbeitet worden. Eine allerdings erwartbare Ausnahme sind meist kurze Bemerkungen zum Einsatz von Militärmusiken im Dokumentar- und im propagandistischen Spielfilm der Nazi-Zeit. Es sind Stichworte wie „Masse“, „Ornament“, „Kriegsrevue-Propaganda“ u.ä., die Militärmusik fast immer unter dem Aspekt der Repräsentation von anonymen Volksmassen zu erfassen suchen. Meist wird davon ausgegangen, dass Militärmusiken eine Tendenz zur Vereinheitlichung der Rezipierenden haben, dass ihnen eine das Subjekt auflösende Kraft innewohne, die den Übergang des einzelnen in den allgemeineren, das Subjekt ebenso umfassenden wie aufsaugenden „Volkskörper“ ermögliche [1].

Eine erste Durchsicht des Materials macht klar, dass Militärmusiken fast ausschließlich in Filmen auftauchen, die im „Milieu des Militärischen“ spielen (in Militärdramen und -schwanks, in k.u.k-Filmen, in Kasernendramen, im Kriegsfilm, in filmischen Kriegsgefangenenlagern) oder die in einer erzählten Welt angesiedelt sind, in denen Militärs (positiv oder negativ konnotierte) Machtpositionen innehaben (insbesondere in Filmen, die in Militärdiktaturen spielen). Wenige Beispiele, in denen der Auftritt von Militärkapellen zur Repräsentation staatlicher Macht gehören (wie etwa bei der Begrüßung von Staatsoberhäuptern), ergänzen das Korpus. Militärmusik ist nicht „frei“, soll das sagen, gehört nicht zum allgemeinen Repertoire von Musiken, die auch als Filmmusiken verwendet werden können, sondern sind oft stofflich gebunden an ihre realen Milieus [2].

Es wird hier in einer ersten Skizze gleichwohl zu zeigen sein, dass Militärmusiken im Kino in höchst differenzierter Weise in die dramatische Struktur von Filmen eingebunden sind. In den meisten Fällen werden sie schlicht reportiert, weil sie zu den natürlichen, kulturell vorgefundenen Elementen der dargestellten Welt zählen. In einer ganzen Reihe von Fällen aber werden sie mit subjektiven Bedeutungen aufgeladen oder zu einem Argument der Tiefenideo-

logien ihrer Texte, was zugleich Schlaglichter auf tiefere kulturelle Bedeutungen von Militärmusiken wirft.

1. Musikalisch-militärische Inszenierungs- und Auftrittformen als Teil der dargestellten Welt

Wie schon gesagt: Militärmusiken sind ebenso Bestandteil realer und diegetischer Wirklichkeiten wie das Militär selbst. Eine Geschichte, die im Wien der k.u.k.-Zeit spielt und in der auch die Rede von Paraden und militärischen Aufmärschen ist, kann dadurch nicht überraschen, gehört doch die Präsenz von Militär zur Repräsentation der Monarchie wesentlich dazu. Und dass Filme wie *Hoch klingt der Radetzkymarsch* (Österreich 1958, Geza von Bolvary) die Marschmusik gleich im Titel führen, gehört ebenso zum Genre der k.u.k-Filme wie die Geschichte, die *Die Deutschmeister* (Österreich 1955, Ernst Marischka) erzählt: Eine junge Bäckerin backt die Noten zu einem neuen Marsch, den ihr Liebster, der zum Regiment der „Deutschmeister“ gehört, komponiert hat, in die Salzstangen ein, mit denen ihre Tante den Kaiser beliefert – die Vorgeschichte zum Deutschmeister-Marsch. Marschmusiken sind so sehr mit der historischen Epoche, den Inszenierungsformen und den Geschichten der späten k.u.k.-Monarchie verbunden, dass sie sogar als historische Indikatoren der Handlungszeit und des -ortes verwendet werden können.

Aufmärsche und Paraden finden sich in fast allen Filmen, die in Militärdiktaturen spielen, als solle in der dann auch musikalisch unterlegten öffentlichen Zelebrierung des Militärischen die Anwesenheit der Macht ausgestellt werden, als latente Drohung ebenso wie als Hinweis darauf, dass der Glanz der militärischen Inszenierung ein eigenes Blendwerk ist, mit dem das patriotisch gesinnte Kleinbürgertum von der Tatsache der Diktatur abgelenkt werden kann.

Dass das militärische Zeremoniell in Geschichten, die im Militär (und oft auch in der uniformierten Polizei) spielen, eine Rolle spielt, vermag ebenso wenig zu überraschen. Insbesondere das Ritual der

Beerdigung – vom Tragen des Sarges durch die Kameraden über das Einwickeln der Flagge bis zum Ehrensallut – ist so stereotypisiert, dass es in zahllosen Filmen auftaucht, ohne dabei eigene dramatische Funktion einzunehmen. Vielmehr dienen diese Szenen als Momente des Innehaltens, der emotionalen Reflexion, als dramatische Pausen.

Ähnliche dramaturgische Funktionen hat auch der 1842 von Felix Mendelssohn-Bartoldy komponierte *Hochzeitsmarsch*, der in unzähligen Komödien und Liebesgeschichten als signalhafte Zelebrierung des Moments der Trauung verwendet wird. Der Marsch stand ursprünglich im Kontext der Bühnenmusik zu Shakespeares *Sommernachtstraum*, hat sich aber aus diesem Kontext längst gelöst und ist heute eine vollkommen eigenständige Fanfare der Hochzeitsfeier geworden. Darum auch sind Bearbeitungen und Modulationen hochsignifikant. Wenn also in einem der Flashbacks in François Truffauts *La Mariée était en noir* (*Die Braut trug schwarz*, Frankreich 1968), in denen man den Mord auf der Kirchentreppe sieht, der Hochzeitsmarsch in schrille Dissonanzen hinein variiert wird, so dass der Anlass der Feier und der Schrecken, der sie unterbricht, einander auch musikalisch überlagern, so fußt die Verstehbarkeit der Variation auf der hochgradigen Konventionalität, mit der der Marsch auf Hochzeiten eingesetzt wird.

2. Funktionshorizonte der Militärmusik im Film

Es lohnt, zuallererst einen Blick auf elementare Funktionen der Militärmusik zu werfen, die in ihren Verwendungen im Film nicht verlorengehen, sondern in vielfältigster Form erfüllt werden.

Die Ordnung der militärischen Abläufe durch Märsche und Truppenzeremonielle:

Ein Beispiel mögen die schon erwähnten Aufmärsche im k.u.k.-Film sein. Insbesondere dem Marsch wohnt ein immer präsent performatives Element inne, das die musikalische Bewegung in körperliche Bewegung der Zuhörenden transformiert. Dass das Marschieren von Soldaten (in allen Varianten) zu den Kodifizierungen dieser „somatischen Energie“ rechnet, dürfte evident sein. In Abwandlungen findet sich die formative Macht der Marschmusik aber auch in nicht-militärischen Bewegungsformen wie der Polonaise, wie sie auf Hochzeiten veranstaltet wird. Auch hier bildet die Musik eine akustische Grundierung, die die Bewegung vieler vereinheitli-

chen kann [3]. Gelegentlich ist mit dem motorischen Impuls der Musik gespielt worden. Die wohl berühmteste Szene der Filmgeschichte stammt aus *Die Blechtrommel* (BRD 1979, Volker Schlöndorff), in der der unter einer Bühne verborgene Protagonist Oskar Matzerath so lange einen Dreivierteltakt gegen den Viervierteltakt einer Nazi-Kapelle trommelt, bis diese schließlich verwirrt ist und sich dem Dreivierteltakt anschließt, woraufhin im Publikum ein allgemeines Tanzvergnügen ausbricht – eine musikalisch realisierte Provokation, eine Subvertierung der offiziellen Veranstaltung der Nazis, vor allem aber: ein Angriff auf eine musikalisch artikulierte Ordnungsvorstellung, die als Repräsentation der Nazi-herrschaft gedient hatte. Nichts wirkt so verletzend wie eine Zerstörung oder auch nur Verhöhnepipe-lung von Symboliken [4].

Reduktformen der Militärmusik als Form der Befehlsausgabe:

Wenn man etwa an die Trompetensignale denkt, mit denen im Western die Kavallerie in Aktion versetzt wird, so haben die Signale den Charakter von Befehls-Sprechakten (vom „Versammeln!“ bis zum „Angriff!“ oder zum „Rückzug!“). Immer ist es der Trompeter, dessen Instrument die akustische Durchsetzungskraft hat, selbst bei hohem Umgebungslärm hörbar zu bleiben. Auch hier finden sich zahlreiche zivile Formen des Signalisierens, vom zum Gottesdienst rufenden bis zum warnenden Klang der Kirchenglocken (etwa bei Katastrophen) bis hin zu gewissen Verwendungen von Alphörnern als Mittel der Verständigung.

Die Repräsentation und die Ehrung von Gästen in Form eines militärischen Protokolls wie dem ‚Großen Zapfenstreich‘:

Wenn sich bis heute die (nationale und vor allem internationale) Ehrenbezeugung der militärischen Rituale bedient, könnte man vermuten, dass sich die Repräsentation von „Staatsmacht“ nach wie vor bei Formen bedient, die der Zeit des Nationalismus entstammen. Dass auch die nachkolonialen Staaten sich an die Konventionen der Staats-Repräsentation in der Form militärischer Zeremonielle angeschlossen haben, diese manchmal gegenüber den angestammten Formen sogar extremifiziert haben, deutet auf eine auch ideologisch interessante Nichtgleichzeitigkeit von Anlass und Form des Zeremoniells hin. Beispiele finden sich natürlich vor allem in den Politfilmen, die auf internationaler Ebene spielen. So werden am Anfang von John Frankenheimers Gehirnswä-

sche-Thriller *The Manchurian Candidate* (Botschafter der Angst, USA 1962; hier: 0:05:40) einige Korea-Heimkehrer mit der Tapferkeitsmedaille geehrt – unter Ableistung eines großen militärischen Zeremoniells [5]. In manchen Fällen erweist sich die martialisches Feierlichkeit derartiger Rituale als ausgesprochen brüchig. In Robert Aldrichs Militär-Caper-Movie *The Dirty Dozen* (Das dreckige Dutzend, USA 1967) hat sich die Gruppe von Verbrechern, die ein französisches Schloss, in dem sich deutsche Offiziere aufhalten, überfallen sollen, während des Trainings in England als Besuch eines Generals in der Kaserne eines Offiziers, der von dem Unternehmen nichts hält, angekündigt; zur Begrüßung des Generals ist eine Militärkapelle aufmarschiert, die allerdings die Begrüßungsmusik nie auspielen kann – und als ausgerechnet der schlaksigste der Soldaten (in grotesker Übertreibung gespielt von Donald Sutherland) als General auftritt, erweist sich das feierliche Zeremoniell als vollkommen hohl und sinnlos.

Die psychologische Unterstützung und Motivation der Soldaten:

Dieses ist der wohl umstrittenste und geheimnisvollste Funktionskreis, in dem Militärmusiken oft gesehen werden. Im Historienfilm dient Musik oft als Grundierung des Voranmarsches der Soldaten in der Schlacht; in Stanley Kubricks *Barry Lyndon* (Großbritannien 1975) etwa marschieren die bunt Uniformierten unter Begleitung einer Musikkompanie, die den Rhythmus des Vormarsches vorgibt, auf die Feinde zu. Bis an die Grenzen des Absurden führt John Ford diese ritualisierte Schlachtordnung in *The Horse Soldiers* (Der letzte Befehl, USA 1959), in dem eine Kinderarmee gegen die Kompanie der Nordstaatler in den Krieg zieht, unter dem lauten Abspiel der Dixie-Hymne (die als Nationalhymne der Südstaaten angesehen wurde) [6]. Die Beispiele belegen deutlich, dass die musikalische Begleitung der Aktionen dazu dient, einen kollektiven Rhythmus aller subjektiv-individuellen Angst entgegenzusetzen, den Soldaten zumindest musikalisch zu entmündigen und ihn zu einem Glied in einer größeren Handlungseinheit zu machen. In diese Richtung deutet auch die lange Ausbildungs-Sequenz in Stanley Kubricks *Full Metal Jacket* (Großbritannien/USA 1987), in dem die Soldaten bei langen Märschen, die sie an die Grenzen der Erschöpfung bringen, dazu gezwungen werden, in den rhythmischen Gesang, den der leitende Unteroffizier wie eine Litanei vorgibt, einzustimmen. Auch hier wird

das eingangs schon erwähnte performative Moment rhythmischer Musik aktiviert, das andere Körperfunktionen (wie z.B. die Anzeichen der Erschöpfung) überlagern kann [7].

Die Selbstwahrnehmung der Militärs vor Publikum: Manchmal dominiert die reflexive Adressierung des Musizierens. Dann werden die Militärs selbst zu ihrem Publikum. Sie nehmen sich wahr als diejenigen, die z.B. eine Beerdigung unter Wahrung aller formaler Anforderungen, die das Protokoll vorsieht, realisieren. Nicht der kämpfende, sondern der musizierende (und dazu in Formation agierende) Soldat ist der perfekte Soldat. Ein extremes Beispiel ist das englische Militärdrama *Tunes of Glory* (Einst ein Held, Großbritannien 1963, Ronald Neame), der von einem psychologischen Duell zwischen einem kommissarischen Bataillonskommandeur und dem Mann, der tatsächlich zum Colonel bestellt worden war, erzählt. Am Ende begeht der Neue Selbstmord, sein Widersacher wird der neue Bataillonschef. Die Beerdigung des Vorgängers wird in der Offiziersmesse geplant. Der von Alec Guinness gespielte Major Jock Sinclair phantasiert den Kondolenzmarsch durch das Städtchen, begleitet vom Klang der Trommeln. Am Grab sollen die Dudelsackpfeifer spielen. Zu alledem hört man leise den Klang von Trommeln, dann von Pfeifern, dem szenischen Ton als subjektiver oder vorausgreifender Ton unterlegt. Für den Rückmarsch plant Sinclair „eine kraftvolle Melodie“, überlegt, dass *The Black Bear* und *Scotland the Brave* (beides traditionelle schottische Militärmusiken) die Truppe „wieder in Schwung bringen“ würden. „Lieder vom großen Sieg“ sollen nach seinen Worten gespielt werden, „damit wir uns besser daran erinnern“. Weiterhin hört man die subjektiv eingebildete Musik – bis Sinclair zusammenbricht. In alledem ist das zivile Publikum zwar mitgedacht, aber nicht mehr der eigentliche Adressat.

Es lassen sich noch eine Reihe anderer Funktionskreise ausmachen – etwa die Unterstützung von Identitätsfindungen und die Integration von einzelnen ins Militär sowie die schlichte Unterhaltung von Truppen und Bevölkerung –, die aber im Film keine wichtige Rolle zu spielen scheinen. Heddy Honigmanns Dokumentarfilm *Crazy* (Niederlande 2000) scheint sogar die Annahme nahelegen, dass es gerade Nicht-Militärmusiken sind, die in der Identitätsarbeit von Soldaten von Bedeutung sind; nach ihren eindrücklichsten Kriegserlebnissen befragt, kommen die Interviewten am Ende der Bitte nach, die Musik

zu spielen, die für sie für das Ertragen der UN-Einsätze, für ihre Hoffnung zu überleben und für die Verarbeitung der Kriegserinnerungen am wichtigsten gewesen ist – und es ist keine einzige Musik darunter, die als „Militärmusik“ klassifiziert werden könnte.

Dennoch ist „Militärmusik“ bis heute Teil des allgemeinen kulturellen Wissens. Jeder, der das Stichwort genannt bekommt, kann damit etwas anfangen, er versteht es und kann es mit Sinnhorizonten erfüllen. Es sind voraussichtlich wenige, kategorial allerdings sehr unterschiedliche Bedeutungserfüllungen und -spezifizierungen, die dabei auftreten:

Selektivität: Militärmusik ist dominant *Marschmusik*. Alle anderen Formen spielen – wenn überhaupt – eine nur untergeordnete Rolle.

Formale Prägnanz: Der Marsch ist eine spezifische *musikalische Form*, die z.B. den Trauermarsch nicht umfasst.

Realisierung: Militärmusik ist die Musik von *Militärkapellen*, sprich: Blechbläser-Ensembles.

Performativität: Sie ist unmittelbar gekoppelt mit dem *Marschieren* als ritueller Bewegungsform (und darin vom Tanz als anderer Form ritualisierter und kodifizierter Bewegung abgegrenzt).

Zeremonialität und Institutionalität: Sie ist zum eng mit der Vorstellung *militärischer Veranstaltungformen* gekoppelt.

Repräsentativität: Die Aufführung von Militärmusiken steht im Funktionskreis der *Außendarstellung staatlicher Macht*, ist zugleich eine Inszenierung für das Nicht-Militär, hat aber zudem eine *reflexive Ausrichtung*, inszeniert also das Militärische für die Teilnehmer am militärischen System selbst.

Dominant ist immer die allgemeine Assoziation Marschmusik-Militär, die nicht subjektiv verfasst ist, sondern erlernt werden muss und überindividuelle Geltung hat.

3. Bedeutungsproduktion: Die „klingende Symbolik“

All dieses allein macht noch nicht die Charakteristik der „klingenden Symbolik“ aus, die der Militärmusik so oft zugeordnet wird. Symbolik von was? Offensichtlich ist es nicht die Musik selbst, der die Symbolfähigkeit der Musik zukommt, sondern es sind die Elemente des Assoziationskomplexes, die sie im jeweiligen Kontext aktiviert und die dann in

den narrativen und thematischen Kontext des jeweiligen Films eingearbeitet werden müssen. Klingende Symboliken basieren auf der Arbeit und auf dem Wissen des Zuschauers, auf seiner Fähigkeit, aus der musikalisch gelegten Spur Allgemeineres abzuleiten.

Ein erstes Beispiel sei der *River-Kwai-Marsch* (aus dem Film *The Bridge on the River Kwai / Die Brücke am Kwai*, Großbritannien 1957, David Lean), der dem Film als Titel-Song beigegeben ist. Er dient vor allem dazu, den *mood* des folgenden Films einzuführen und zu fixieren – den ungebrochenen Optimismus der englischen Gefangenen, die gegen alle Widerstände der japanischen Bewacher so etwas wie innere Stärke bewahren und in dem aberwitzigen und in sich eigentlich widersinnigen Projekt, für die Japaner eine Brücke zu bauen, sich selbst unter Beweis stellen. Die Musik indiziert eine Geisteshaltung, um nicht zu sagen: eine militärisch wichtige Charaktertugend, die aus der Synthese von Handlungsort, Umständen der Handlung, der Unmöglichkeit der „eigentlichen“ militärischen Aktion und dem Modus der Musik quasi errechnet werden kann. Erst dann erschließt sich auch der Aberwitz der Handlung des Films: aus dem Wissen über die innere Tugendlehre des Marsches und aus der Einsicht ihrer Inkompatibilität mit der Grundkonstellation der Handlung [8].

Ein ebenso komplexes wie simpel erscheinendes Beispiel ist der Schluss von *The Day of the Jackal (Der Schakal)*, Großbritannien/Frankreich 1973, Fred Zinnemann) nach dem Roman von Frederick Forsyth: Das Attentat auf den General und Staatspräsidenten Charles de Gaulle ist misslungen. Er sollte auf der Jahresversammlung der Veteranen des Zweiten Weltkrieges unter dem Arc de Triomphe erschossen werden, was aber in letzter Minute verhindert werden konnte. Nach dem Geschehen, Tage später: Der Kommissar Lebel, der den „Schakal“ genannten Mörder stellen konnte und der ihn im *showdown* erschoss, ist der einzige, der der Beisetzung beiwohnt; als sich der Sarg in das Loch senkt, erklingt der scheppernde Marsch, den eine Militärkapelle im Rahmen der Veranstaltung unter dem Triumphbogen spielte; wir sehen den Kommissar, der die Grabstelle verlässt und zum Ausgang des Friedhofs geht. Umschnitt: ein lange stehendes Bild der Statue eines Löwen, aus leichter Untersicht – er schaut ungerührt, ohne jede erkennbare Emotion auf dem steinernen Gesicht, majestätisch und kalt geradeaus. Die Marschmusik erklingt weiter, bis zum Ende des Abspanns, der als Rolltitel über das Bild des Löwen läuft. Sie ruft die symbolische Bedeutung der Veran-

staltung auf, in der sich der Staat zu Ehren seiner Krieger öffentlich darstellt (den Veteranen gegenüber, dem zuschauenden Volk und sich selbst). Die Musik indiziert nur diese viel allgemeinere Bedeutung, die das Event als Veranstaltung einer symbolischen Politik charakterisiert. Das Bild des Löwen – seine statuarische Ruhe ebenso wie seine Unberührtheit von allem Geschehen – nimmt diesen textsemantischen Impuls auf, verstärkt ihn immer weiter, bis zum endgültigen Schluss. Das Geschehen wird mit minimalen Mitteln auf eine symbolische Ebene angehoben, es wird ohne jede sprachliche Hilfe abstrahiert und generalisiert. Es geht am Ende noch einmal ganz direkt um den Staat und seine Repräsentation: War schon das Attentat auf de Gaulle ein auch symbolisch zu verstehender Angriff auf den obersten Repräsentanten des Staates, und war das Treffen der Veteranen eine der symbolischen Inszenierungen des Staates, erweisen sich alle, die mit der Verfolgung des Attentäters beauftragt sind, als Diener einer höheren Macht, besitzen selbst kein eigenes Interesse; dagegen ist der Schakal ein Individuum, zwar skrupellos und ohne jede Moral, doch seinem eigenen Plan folgend. Ganz am Ende ist das nur noch im Illegalen identifizierbare Individuum untergegangen, der Film demonstriert noch einmal das kalte Gesicht jener Institution, gegen die er zu agieren versuchte.

Keinesfalls lassen sich die Prozesse der Bedeutungsproduktion generalisieren, sondern müssen für jeden Film einzeln beschrieben werden. Sicherlich lassen sich viele *affirmative* Verwendungen von Militärmusik in der Filmgeschichte nachweisen. Doch auch dann ist immer der Kontext mitzubedenken. Dann erweist sich die getragene Musik, die unter dem Titel von Milestones *All Quiet on the Western Front* liegt, als vorweggenommene Trauermusik um die Helden der Geschichte, der jeder repräsentative Pomp entzogen ist, in dem die Jungen auch nicht mehr als gefallene junge Soldaten, sondern schlicht als junge Männer beklagt werden, die in einem sinnlosen Krieg umgekommen sind [9].

Etwas anders liegen die Beweisstücke für den Zuschauer, wenn die Musik in einer operettenhaften Wendung ihrer Ernsthaftigkeit beraubt und nur noch *ironisch* wird. Wenn am Beginn von Ernst Lubitschs *The Merry Widow* (*Die lustige Witwe*, USA 1934) der von Maurice Chevalier gespielte Graf Danilo sein Auftrittslied *Girls, Girls, Girls* schmettert, das als Marsch dem Einmarsch eines Regiments in die Hauptstadt unterliegt (0:01:15-0:02:50), dann stimmt zwar noch das militärische Zeremoniell „Einmarsch

in eine Stadt“, und auch die Adressierung der Veranstaltung an die Einwohner ist beachtet, doch geschieht gleichzeitig eine signifikante Verschiebung: Es ist der Graf, auf den die Aufmerksamkeit der Mädchen gerichtet ist, die Lubitsch in einer ganzen Serie von *reaction shots* zeigt, nicht mehr das Regiment. Der Marsch bleibt, der fröhliche und unternehmungslustige Gestus der Musik bleibt – aber sie ist neu zentriert worden, Teile der Bedeutungen, die hiermit auch assoziiert sind, sinken ab. Die militärische Inszenierung wird ironisch gebrochen; und der Auftritt der Soldaten wird dabei zugleich *sexualisiert*, auf die Selbstwahrnehmung des Soldaten als Inhaber einer der essentiellsten Männlichkeitsrollen verwiesen. So wird in der Amalgamierung von militärischem Einmarsch, der Synthese von Marsch und Auftrittslied und der Fokalisierung Danilos ein Blick auf eine viel tiefere Bedeutungsschicht des Militärischen in der Geschichte der Geschlechterrollen frei, die in der (fast gleichzeitigen!) Ernsthaftigkeit der nazistischen Militär-Inszenierungen vollständig verborgen blieb [10].

Fast bis zur Travestie ist die Ironisierung des Militärischen in *Those Magnificent Men in Their Flying Machines or How I Flew from London to Paris in 25 Hours 11 Minutes* (*Die tollkühnen Männer in ihren fliegenden Kisten oder Wie ich in 25 Stunden und 11 Minuten von London nach Paris flog*, Großbritannien 1965, Ken Annakin) getrieben: Gert Fröbe spielt hier den Colonel Manfred von Holstein, der 1910 als Vorgesetzter des deutschen Fliegers Hauptmann Rumpelstoß jenen eigentlich nur zu einem internationalen Wettbewerb begleiten wollte – es geht um die Ehre der Nation! –, nun aber vor dem Problem steht, dass Rumpelstoß vom Durchfall befallen wird. Von Holstein beschließt, in voller Uniform inklusive Pickelhaube selbst zu fliegen („Es gibt nichts, was ein deutscher Offizier nicht kann!“). Von Holstein imitiert *a capella* in fast allen seinen Auftritten Marschmusik der Zeit, so, wie man am Stammtisch den Klang der marschierenden Kapellen nachahmt. Nicht nur, dass diese Imitation schon als Karikatur der eigentlich vermeinten Musik wirkt, so wirkt sie in der Intonierung von Holsteins ganz und gar deplaziert, weil sie seine Rolle permanent auf die nationale Repräsentanz hin orientieren, die sein Motiv zur Teilnahme am Wettbewerb gewesen ist. Fröbe steuerte einige Gags – wie die „Heeresdienstankündigung zur Bedienung eines Flugzeugs“ („Anweisung 1: Hinsetzen!“) – aus seinen Erfahrungen beim Militär zum Film bei, die ein weiteres dazu beitragen, das Militärische scharf gegen die Verhaltensweisen

aller anderen Flieger abzusetzen [11]. In der Anlage der von-Holstein-Figur geht es nicht mehr um militärische Werte, sondern um die Karikatur von Offiziers-Figuren, die so sehr im bürokratischen Apparat des Militärischen versunken sind, dass ihre Realitäts- und Handlungsfähigkeit ernsthaft gefährdet erscheint. Natürlich erlebt von Hollstein eine ganze Reihe von Unglücksfällen einschließlich eines Absturzes in die stinkenden Rieselfelder, die die statuarische Ehrenhaftigkeit, die seine Figur in Kleidung und Auftreten reklamiert, auch in der Handlung gründlich zerstört. Es ist der „groteske Körper“, von dem Mikhail Bakhtin sprach, der in allen Slapstickiaden destruiert wird, weil im Lächerlichmachen über die Figur, die alle Abzeichen ihres gesellschaftlichen Ranges und ihrer Macht an sich trägt, vielleicht gar mittels ihrer Beschmutzung, die anarchische Lust des Lachens sich entfalten kann.

4. Mahler: Militärmusik als Teil komplexer Argumentationen

Zeigen schon diese Beispiele, dass Militärmusiken im Film immer in die Kontexte ihrer Geschichten eingebunden sind und darum nie nur auf eine Kernbedeutung festgelegt werden können, so machen sie auch klar, dass die Interpretation nicht allein auf der Musik basiert, sondern auf einer kontextabhängigen Thematisierung einzelner oder mehrerer Elemente des Assoziationskomplexes, wie sie sich als Teil des kulturellen Wissens darstellt.

Das sicherlich komplexeste Beispiel dieses kurzen Aufrisses entstammt Ken Russells Film *Mahler* (Großbritannien 1975). Der Film ist eine Etüde über die Biographie des Komponisten und Dirigenten Gustav Mahler, zugleich ein Versuch, die Musik Mahlers in den kulturellen Wert- und Bedeutungsbezügen ihrer Zeit zu dekonstruieren, sie in Verbindung mit tiefenideologischen Bedeutungen auszuhorchen. Der Film handelt von der letzten Zugfahrt Mahlers, die er mit seiner Ehefrau Alma nach Wien unternahm. Die Fahrt ist durchsetzt mit zahlreichen Rückblenden, Traumphantasien, Tagträumen und allegorischen Stücken. Die Musik der militärischen Sphäre wird schon früh attackiert: Als der Zug auf einem kleinen Bahnhof hält, spielt eine Blaskapelle – Mahler: „Warum spielen sie mir zu Ehren immer die Musik, die ich am meisten hasse?“ Er geht auf die Toilette („...die Musik macht mir Durchfall...“), überlässt die Rede seiner Frau. Auf der Toilette; der Zug hält; Mahler lässt sich mit gequältem Gesichtsaus-

druck nieder; Umschnitt (bei fortlaufender Musik) auf eine österreichische Nationalflagge = Beginn des Flashbacks; Abschwenk auf eine mit Dornen bewehrte Mauer; Off: „Großer Zapfenstreich!“; Fortsetzung des Abschwenks bis auf eine Totale auf die Rückseite der väterlichen Weinhandlung; dazu die Musik des Zapfenstreichs. Der kleine Gustav kommt in den Hinterhof; er entdeckt, dass sein Vater in einer Scheune einen lieblosen und angestregten Beischlaf mit einer Dienerin vollzieht; der Fokus des Bildes des jungen Beobachters verschiebt sich auf einen hölzernen Zinken im Vordergrund (sicherlich lesbar als eine Anspielung sowohl auf einen erigierten Phallus wie auf eine Waffe); offenbar verängstigt, läuft der Junge zur Treppe, über die man in das Obergeschoss gelangt; dort bleibt er sitzen. Erst als der Vater aus der Scheune kommt und ein Gespräch über die Aufnahmeprüfung zum Konservatorium beginnt, verstummt die Musik (Gesamtszene: 0:21:30-0:25:30). Schon diese kleine Szene reißt ein komplexes Gefüge gesellschaftlicher Realitäten und kultureller Bedeutungen an:

- eine Vorstellung von Sexualität, die frei von jeder romantischen Eintrübung ist,
- die ebenso heimlich (den Kindern gegenüber) wie offen (Gustavs Mutter klopft keine zehn Meter von der Scheune entfernt einen Teppich aus),
- die Angstreaktion des Jungen bei Konfrontation mit Körperfunktionen, insbesondere der Kundgabe von Lust (hier in der Sexualität),
- eine wehrhafte Abschottung des Hinterhofs verbunden mit der Nationalbeflaggung,
- dazu die folierende Musik einer unsichtbaren Militärcapelle (die dadurch eine Allgemeinheit bekommt, die weit über die reine *performance* des Marsches, den sie spielt, hinausgeht, sondern vielmehr zu einer musikalischen Repräsentation der k.u.k.-Realität wird).

Noch komplexere Bezüge schließt die Beeridigungsphantasie zusammen (0:55:20-1:01:50), die mit einer Herzattacke Mahlers beginnt; er bricht zusammen, „Beethoven... die Zehnte!“ auf den Lippen.

Teil A der Gesamtsequenz:

Umschnitt auf den Friedhof; dazu setzt mit einer fanfarenartigen Wendung der Trauermarsch aus Mahlers 1. Sinfonie, 3. Satz ein; ein schneller Rückzoom zeigt einen jungen SS-Offizier *en profil*, der das Horn vor dem Mund hat; eine schnelle 90°-Drehung sowie ein Heranzoom füllen das ganze Bild mit der Austrittsöffnung des Horns. Im Umschnitt sieht man Mahler, der lautlos schreiend hinter einer

Glasscheibe aus seinem Sarg herausgucken kann, der zwischen Grabsteinen aufrecht gestellt auf einem Friedhof steht. Es sind vier SS-Soldaten, an ihrer Spitze Mahlers Frau Alma mit schwarzem Schleier, die im getragenen Rhythmus (mit der im Trauermarsch üblichen Verzögerung des Schritts) direkt auf die Kamera zumarschieren. Der Bläser steht vor der Büste und beobachtet mit lüsterlichem Blick Almas Vorbeimarsch; wiederum ist die Kamera um 90° auf die Bewegungsachse der Marschierenden gedreht, einem strikten geometrischen Ordnungsmuster folgend (das wiederum einem militaristischen Ordnungsprinzip zugeordnet werden könnte). Umschnitt: Die Sargträger mit Alma an der Spitze *en face*; in die Musik mischt sich ein zweiter, fröhlicher Marsch ein; zugleich kreuzt eine Blaskapelle den Weg des Mahlersarges (wiederum im 90°-Winkel). Mahler im Sarg, er versucht, sich gegen Alma zu wehren, die auf dem Sarg eine Art Cancan tanzt, wobei Mahler ihr unter den Rock gucken kann (von nun an wird sich der Traum immer mehr mit aggressiven sexuellen Zuwendungen Almas an Mahler und schließlich an ein Bild und eine Plastik Mahlers anreichern). Im Hintergrund marschiert noch einmal die Kapelle vorbei, die vorher den Weg der Sargträger gekreuzt hatte. Der Offizier öffnet die Klappe zum Brennraum; Alma verabschiedet sich mit einem Kuss auf die Scheibe des Sarges. Der Sarg verschwindet im Feuer. Eine kleine Holzkiste kommt am Ende zurück; auf der Asche liegen die Augen Mahlers, als solle die Tatsache, dass er weiter Beobachter ist, unterstrichen werden. Großaufnahmen Almas und des Offiziers, die einander zuzwinkern, beenden die erste Teilszene der Sequenz.

Teil B der Gesamtsequenz:

Auffallend ist schon im ersten Teil die Geometrie der Kameraanordnungen, die sich der Dynamik des Geschehens widersetzt – ganz im Gegenteil: die Aktionen der Handelnden unterwerfen sich der Kameraordnung. Der zweite Teil der Sequenz beginnt mit einem Schwarzweißphoto Mahlers, das in einem schwarzen Schrein steht, in dem eine ganze Reihe von Mahler-Bildern arrangiert sind (neben Photos *en face* und *en profil* auch ein Gemälde im Stile Egon Schieles); die SS-Männer nehmen Alma ihr Cape ab, sie bewegt sich tänzerisch-fließend auf das Bild zu, beginnt, sich vor den Bildern zu entkleiden. Der Offizier und Alma beginnen, miteinander wie auf einer Bühne – mit deutlichen Anklängen an die visuelle Inszenierung von Tanzszenen in Musicals z.B. mittels der Bildervielfachung – zu tanzen. Inzwischen

bis auf ein Mieder entkleidet, läuft Alma – mit zwei Straußenfedern wie aus einer Revue wedelnd – auf ein Photo zu, das Mahler mit der Sängerin zeigt, mit er oft geprobt hatte; die unerhörte Respektlosigkeit wird fortgeführt, als sie den Offizier küsst und ein weiteres Kleidungsstück in die Richtung eines Mahlerbildes wirft, das es groteskerweise auffängt. Alma wird von den SS-Männern auf den Sarkophag gelegt. Sie gibt der Gipsbüste einen leidenschaftlichen Kuss, bevor sie sich so über Mahler kniet, als wolle sie ihn zu einem Cunnilingus einladen (das Bild wird wiederum als Tryptichon vervielfacht). Das Schiele-Bild wird von zwei SS-Männern herangezogen und vor Alma gehalten, die mit gespreizten Beinen auf dem Rücken liegt und sich die Strümpfe freiknüpft. Das Szenario ist nicht nur eindeutig auf die Posen der pornographischen Bilderei und Bühnendarstellung bezogen, sondern noch dadurch verkompliziert, als der Mahler des Bildes die Hände vor seiner Hose gekreuzt hat, als wolle er seine Geschlechtlichkeit verbergen. Die inzwischen fast nackte Alma bewegt sich lasziv über einer Schallplatte, in deren Mitte das Mahler-Konterfei zu sehen ist, in der Art von Striptease-Tänzerinnen. Als die Kamera zurückfährt, sieht man, dass der Plattenspieler einen riesigen, phallisch aufgerichteten Trichter hat. Wiederum springt die Kamera auf einen um 90° rotierten Kameraort – man sieht nun direkt auf den Trichter. Die Zufahrt auf den Trichter stellt die Symmetrie zu dem Horn, mit dem die Traumsequenz begann, wieder her. Die Kamera fährt in den Trichter hinein, bis die Leinwand schwarz ist.

Die sechsminütige Sequenz ist auf der einen Seite eine wilde Eifersuchtsphantasie. Auf der anderen aber betreibt eine Art von Collage von Tiefenthemmen, die über der selbst schon parodistischen Marschmusik Mahlers Bedeutungsverbindungen herstellt, die in den Kern der kaiserlich-wilhelminischen Zeit um die Wende des 20. Jahrhunderts zurückweist. Nicht nur, dass der nahende Nazismus als Ideal und Modell von Männlichkeitsvorstellungen einbezogen wird, sondern vor allem die Phantasmagorie des Weiblichen, die die Alma-Figur hier entfaltet und die so ganz anders ist als die Alma, die wir aus der äußeren Handlung kennen; sie gibt Hinweise auf Sehnsuchts- und Wunschenergien, die unter der formalen Oberfläche eines bürgerlich-geordneten Künstlerlebens vollkommen verschüttet scheinen, die gleichwohl auf einer tiefen Unsicherheit und einer elementaren Angst vor dem Vergleich aufrufen.

Das parodistische Verfahren, das Mahler in manchen Teilen seiner Sinfonien verwendete, wird von Russell in den Film verlängert. Und es wird im Film geerdet, weil es verbunden wird mit Performance, Schauspiel und Bildnerie der Pornographie. Es ist eine Poetik der Provokation, die dem zugrundeliegt [12], kein Programm für eine realistische Darstellung der Mahler-Biographie. Es ist die Widersprüchlichkeit der Bezüge, in denen Mahler als Musiker steckte und die schon in den musikalischen Strukturen seiner Werke Ausdruck fanden, die dazu einladen, sein Werk zum Zentrum tieferer künstlerischer Reflexion zu machen. Es ist auch das Bild eines Karrieristen, der sich (vor allem durch die Konversion vom jüdischen zum katholischen Glauben) überangepasst und der darin die eigene soziale Identität radikal eingeschränkt und unter Kontrolle gestellt hatte.

Es geht um Bilder Mahlers, nicht so sehr um Mahler selbst. Dass Russell zahllose Anspielungen auf Ausdrucksformen der populären (Stummfilm, Comics, Slapstick, Striptease, Musical u.a.) ebenso wie der elitären Kultur (Musik, Malerei, Architektur etc.) in den Diskurs seiner Filme und insbesondere auch in *Mahler* einbaut, sie oft kommentarlos nebeneinander stellt (weshalb manchmal von einem „additiven Verfahren“ die Rede ist, die wiederum mit manchen kompositorischen Verfahren Mahlers in Verbindung gebracht werden könnte [13]), fällt auf. Dadurch wird der Repräsentationsmodus der Erzählung so stark irritiert, dass der Zuschauer immer auf poetischer und epistemischer Distanz gehalten wird. Dass diesem ebenso anarchisch wie pragmatisch scheinenden Verfahren u.U. rigide formale Prinzipien zugeordnet sind (im letzten Beispiel die Rechtwinklichkeit der Geometrie der Kameraachsen), überrascht, hängt aber mit dem Problem zusammen, das so heterogen konfundierte Material zusammenzubinden. Gerade der zweite Teil der Beerdigungssequenz, dessen personale Konstellation ja nicht verändert wird, lenkt die Aufmerksamkeit auf den Charakter der Bilder Mahlers, die an Stelle des leibhaftigen Komponisten treten können (Photographien, Gemälde, Scherenschnitte, Totenmasken) und die als Gedächtnismarken ein Eigenleben entfalten. Für das kulturelle Gedächtnis ist nicht die Person der Gegenstand, sondern ihre Imagologie. Über die Bilder wird auch die kulturelle Wertvorstellung aufgerufen, für die der Name des Künstlers steht. Russells Verfahren verlagert den Akzent der Darstellung vom Dargestellten nicht nur auf die Mittel der Darstellung (wie die diversen Musicaleinlagen oder die Anlehnungen

an pornographischen *performances*), sondern auch auf den indirekten Seinsmodus einer Figur wie Gustav Mahler, die uns zugänglich ist nicht durch sich selbst und nicht allein durch sein Werk, sondern durch die verschiedensten Darstellungen, in denen er von uns „gewusst“ wird.

5. Ausblick

Mit dem äußerst komplexen Beispiel *Mahler* endet die vorliegende Begehung der Nutzungsweisen von Militärmusik im Spielfilm. Wie alle Musiken gehören auch sie zum normalen sozialen und kulturellen Environment der Handlung von Filmen, sind fester und integraler Teil der diegetischen Realität. Da Militärmusik eng mit ritualisierten Inszenierungsformen verbunden sind, oft Ereignis-Charakter haben (sei es als Musik bei Vorbeimärschen, als Musik bei offiziellen Zeremonien, als volkstümliche Konzerte oder ähnliches), entfaltet sie immer ihre Kraft als mächtiges soziales Bindemittel für diejenigen, die dem militärischen Milieu zugehören, ebenso wie für diejenigen, die – aufgrund patriotischer oder ideologischer Überzeugungen, aber auch aus Gründen eigener Erinnerung – derartige Musiken und Veranstaltungsformen mit Bedeutungen aufladen können. Derartige Bezüge können auch nichtdiegetische Filmmusiken eröffnen; *Mahler* war ein höchst signifikantes Beispiel dafür, wie eine in sich schon parodistisch und ironisch angelegte Musik mit klaren Anlehnungen an traditionelle Militärmusik zum Ausgangspunkt einer noch tieferen Dekonstruktion der erzählten Welt und der oft darin nur latent erspürbaren Tiefenbedeutungen werden kann. Es hat sich in der Untersuchung gezeigt, dass Militär-Musiken in vielfältigster Art und Weise mit textsemantischen Bezügen versehen sind, dass sie die Gliederung der dargestellten Welt auszudrücken helfen, dass sie Teil reflexiver Prozesse werden, die sich nicht allein auf morphologische Strukturen der Musik zurückbeziehen lassen, sondern dass sie ihre Erscheinung als Teil der jeweiligen sozialen Film-Welten selbst immer mitbedenken.

Anmerkungen

[1] Es steht mir hier nicht an, die Literatur zu den Filmen der Zeit, die sich auch auf die Filmmusiken beziehen, eingehender vorzustellen oder gar kritisch darzustellen. Es sei aber an dieser Stelle auf das von John Williams kom-

ponierte *Imperial March Theme* verwiesen, das in fast allen Filmen der STAR-WARS-Reihe als Musik der Truppen des Bösen eingesetzt wird – ein martialisches musikalisches Thema, dem die durch die Uniformen anonymisierten Soldaten Darth Vaders ein vollkommen entindividualisiertes Gesicht verleihen. Durch die eindeutige (oft „leitmotivisch“ genannte) Ankoppelung des Themas an die totalitäre und autokratische Macht des Antagonisten. Ich werde dieser Assoziation von Militärmusik und Totalitarismus resp. Militärdiktatur hier aber nicht weiter nachgehen.

Ebenfalls ohne Berücksichtigung bleibt eine Unterscheidung zwischen Musik als „Instrument der Kriegführung“ und der „Präsentation von Schlachtereignissen innerhalb von Musik selbst“, wie er manchmal gemacht wird (z.B. Danuser, Hermann: *Kriegsgetöse. Zur Semiotik musikalischer Battaglien*. In: *Schlachtfelder. Codierung von Gewalt im medialen Wandel*. Hrsg. v. Steffen Martus, Marina Münkler u. Werner Röcke. Berlin: Akademie Vlg. 2003, S. 33-49, hier S. 33). Musiken dienen in tatsächlicher Anwendung in militärischer Aktion zur Erregung der Soldaten; „Musica animos ad proelium incitat“ [Musik erregt die Herzen für die Schlacht], heißt es bei Johannes Tonctoris (*Opera theoretica*, II), eine Funktion, die vielleicht auch bei nur aufgeführter Militärmusik auf die Zuhörerschaft abfährt. Doch Überlegungen zur Rezeption aufgeführter Militärmusiken werde ich hier nicht berühren.

[2] Tatsächlich ist der Horizont der Anwendungen heute möglicherweise weiter. Wenn Vrääth Öhner vor kurzem behauptete, dass im Feuilleton-Film fehlender O-Ton „mit dem Einsetzen von irgendwie stimmiger Musik (Marschmusik zu Trachtenaufzügen) lückenlos überbrückt“ werde (Vrääth Öhner: Konstitutive Unvollständigkeit. Zur Archivierung und Rekonstruktion von Fernsehprogrammen. In: *Montage/AV* 14,1, 2005, S. 80-92, hier: 86), so darf angenommen werden, dass es eine assoziative Verbindung zwischen den Musiken und den Sujets, zu denen sie treten können, gibt. Das ist aber eine empirische Frage, der eigens nachzugehen wäre. Wenn sich das Feld der Sujets tatsächlich um Trachtenaufzüge gruppiert, darf schon im Vorfeld angenommen werden, dass der Marschmusik ein impliziter Traditionalismus anhaftet.

Auch ein anderes Argument schließt sich hier an, basierend auf der Assoziation gewisser Formen der Musik mit Szenen, in denen sie natürlicherweise gespielt wird: Als „Militärmusik“ können dann alle Musiken gelten, die bei isolierter Darbietung eine Szenenvorstellung der Performance der Musik durch Soldaten assoziativ hervorrufen.

[3] Wie wichtig die Bild-Musik-Koordination für die Darstellung der performativen Seite insbesondere der Marschmusik ist, mag die folgende Anekdote unterstreichen: Das reichsdeutsche Militär intervenierte gegen Leni Riefenstahls Parteitagfilm, weil sie alle Militärauftritte gestrichen hatte – das Wetter sei zu schlecht gewesen, die Aufnahmen darum nicht brauchbar. Als Ausgleich drehte sie den Kurzfilm *Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht* (1935), der allerdings höchst unbefriedigend blieb, weil es zu der Zeit noch keine synchronisierten Kameras gab, sondern mit Handkurbeln gearbeitet wurde. Nach Riefen-

stahls eigener Aussage gelang es weder dem Komponisten Herbert Windt noch dem Kapellmeister, die für den Film vorgesehene Marschmusik synchron zum Bild zu dirigieren (Riefenstahl, Leni: *Memoiren*. Köln: Taschen 2000, S. 231), was noch zusätzlich dadurch erschwert wurde, weil Riefenstahl dem Film einen eigenen visuellen Rhythmus verleihen wollte.

[4] Es verwundert nicht, dass im Propagandafilm mehrfach auch mit den Möglichkeiten der musikalischen Verjuxung von Führerfiguren oder Aufmarschformationen gespielt worden ist. Erinnert sei an Alberto Cavalcantis *Yellow Cesar* (Großbritannien 1941), in dem Mussolini zur Walzermusik einen Schritt hin und einen zurück macht, oder an die Wochenschauaufnahme von Hitler, der nach der französischen Kapitulation fröhlich aufstampft, die unter den Händen alliierter Cutter aber zu einem skurril-komischen Totentänzchen umgeformt wurde.

Das Beispiel aus der *Blechtrommel* hat im übrigen bereits in den 1930ern ein Vorbild, als Erich Wolfgang Korngold in der Musik zu *A Midsummer Night's Dream* (USA 1935, William Dieterle, Max Reinhardt) „neben dem ‚normalen‘ Hochzeitsmarsch von Mendelssohn – sollte er militärisch sein? – im Elfenreich auch eine Version im Dreivierteltakt, also einen Hochzeitswalzer“, bereit hielt (Brief von Albrecht Riethmüller, 12.10.2012).

[5] Erinnert sei an den Titel *Taps* („Zapfenstreich“), den der Soldat Robert Lee Prewitt (gespielt von Montgomery Clift) in dem Film *From Here to Eternity* (*Verdammt in alle Ewigkeit*, USA 1953, Fred Zinnemann) unter Tränen spielt; die Klänge sind mit Bildern von Soldaten unter-schnitten, die in größter Ruhe, aber auch in ebenso erkennbarer wie latenter Anspannung lauschen. Einen Zapfenstreich spielt auch der Wurm, der sich in Tex Averys höchst respektlosem Cartoon *The Early Bird Dood It!* (USA 1942) des Vogels erwehrt hatte, der zusammen mit der Katze ins Meer gestürzt ist; nach einem kurzen ernsthaften Stück der Ehrenbezeugung geht sie aber in einen Dixie-Rhythmus über, wird Tanz- resp. Unterhaltungsmusik.

[6] Der berühmte Hubschrauberangriff, bei dem Richard Wagners *Walkürenritt* vom Tonband zugespielt wird, aus Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (USA 1979) mag als Pervertierung dieser viel älteren Kriegs-Konvention angesehen werden.

[7] Eine ähnliche kleine Sequenz findet sich schon in dem ansonsten fast musiklosen Film *All Quiet on the Western Front* (*Im Westen nichts Neues*, USA 1930, Lewis Milestone). Auch hier unterliegt der erzwungene Gesang der Rekruten einer äußerst belastenden, jede Achtung vor den Soldaten verachtenden und brutal die Machtverhältnisse demonstrierenden Ausbildungszeremonie.

[8] Der Marsch geht auf den international bekannten *Colonel Bogey March* zurück, der bereits 1914 entstand (Komponist: Frederick Joseph Ricketts, unter dem Pseudonym Kenneth J. Alford). Er wird heute fälschlicherweise meist als *River-Kwai-Marsch* bezeichnet; er unterlag in einer gepiffenen Version dem Einmarsch der Soldaten in das birmanesische Gefangenenlager; der Filmkomponist Malcolm Arnold komponierte zudem den *March from the River Kwai* für den Film, um eine instrumentale Gegen-

melodie zum Bogey-March zu gewinnen; der Orchesterleiter und Arrangeur Mitch Miller arrangierte schließlich ein Medley aus beiden Märschen und spielte für Columbia Records den Soundtrack sowie eine Single ein, die 1958 auf den Markt und in vielen Ländern in die Charts kam.

[9] Manchmal kommt es in der filmischen Darstellung zu einer höchst interessanten Mischung militärischer und generischer Funktionen. Der ebenso nationalistische wie pathetische Action-Kriegsfilm *We Were Soldiers* (*Wir waren Helden*, USA 2002, Randall Wallace) unterlegt nicht nur den Titel, sondern eine ganze Reihe anderer Szenen mit einem treibenden, ruhelos voranpeitschenden Trommelmotiv, das vom Typ und von der textuellen Funktion her ähnlich als Zwischenmusik zwischen Action-Szenen im neueren Actionfilm plaziert sein könnte (eine Musik, die den hohen Spannungsgrad von Handlung und Handelnden zu symbolisieren scheint und den Zuschauer an die Folge der Szenen bindet, die so in einen inneren emotionalen Zusammenhang gebracht werden). Diese Action-Musik ist aber kombiniert mit einer düster-melancholischen Melodiestimme, die schon auf das tragische Ende der Geschichte hinweist. Musikalisch wird hier ein *foreshadowing* auf das Kommende vorgenommen. Die Musik steht so in einem doppelten Verhältnis zum Film – einmal als Funktionsmusik, die die ruhelose und kaum unterbrechbare Folge der Action-Sequenzen akzentuiert, zum anderen als kommentative Musik, die der Geschichte eine modale Färbung verleiht, die wie ein metanarrativer Verweis schon am Anfang auf das Ende und die Moral von der Geschichte verweist.

[10] Auffallend ist, dass der Auftrittsmarsch in der Operette ganz am Ende steht („Ja, das Studium der Weiber ist schwer“). Lubitsch hat ihn als Eröffnungsmusik gesetzt, damit von vornherein das erotische Thema wie eine Art von *advance organizer* markierend.

Lubitsch hat mehrfach mit derartigen Strategien gearbeitet. In *Bluebeard's Eighth Wife* (*Blaubarts achte Frau*, USA 1938) sehen wir den Helden, er liest Shakespeares *Taming of the Shrew*. Er geht entschlossenen Schritts zur Frau hinüber, die sich ihm widersetzt hatte; dazu erklingt fröhliche Marschmusik. Er ohrfeigt die Frau, sie schlägt zurück. Er schleicht zurück in sein Zimmer. Erneute Lektüre, erneuter Gang, wieder die fröhliche Marschmusik. Er legt die Frau übers Knie. Die dramatische Konstellation, Shakespeares Modell der Zähmung der Widerspenstigen als Handlungsmuster, die Entscheidung, initiativ zu

werden: Die Musik bündelt in ihrer offensiven Bewegtheit, in der Entschlossenheit ihres Bewegungsmodus und in der Allusion zum Militärischen – es handelt sich um eine Art „Ehekrieg“ – alle diese Elemente, es entsteht ein Komplex von Einzelinformationen, die so heterogene Bereiche des Wissens integrieren, dass der Lacher das Verständnis abschließt und besiegelt.

[11] Wahrscheinlich stammt auch die Idee, ständig Militärmusik mit dem Mund zu imitieren, von Fröbe selbst. Die Anekdote berichtet, er sei einmal auf dem Set des Films *Goldfinger*, der gleichzeitig in den Pinewood-Studios gedreht wurde, in voller Montur als Überraschungsgast aufgetreten, dabei Militaria vor sich hin trötend. Der Komponist Ron Goodwin, der ebenfalls im Studio war, notierte sich das Thema und entwickelte daraus das Hauptthema der Filmmusik, wie auch die Eigenart des imitierenden Musizierens, die heute so sehr mit der von-Holstein-Figur assoziiert ist.

Erinnert sei auch an die verdrehte Karikatur englischer Militärfiguren in dem Zeichentrickfilm *The Jungle Book* (*Das Dschungelbuch*, USA 1967, Wolfgang Reitherman), in dem die Elefanten zu den Klängen von „Colonel Hattis Marsch“ eine Art von Parade aufführen. Dazu singt die Elefantenkompanie: „Stets ein Lied beim Marsch parat, / das ist wichtig, Kamerad! / Schmetter' den Choral / über Berg und Tal, / wenn die Frühpatrouille naht, / wenn die Frühpatrouille naht. // Happ, zwei, drei vier / Haltet Trapp, zwei, drei vier! / Munter schreiten / Durch die Flur / Elefanten mit Bravour, / und sie stapfen stolz / durch das Unterholz / das ist Militärkultur, das ist Militärkultur! [...]“ (Quelle: <http://www.magistrix.de/lyrics/>).

[12] Die Beschreibung der Sequenz als „wild, campy, and anachronistic“ (wie in Lanza, Joseph: *Phallic Frenzy: Ken Russell and his Films*. London: Aurum Press 2007, S. 154) greift darum zu kurz, weil sie die in der Sequenz auch verborgene Kritik an einem spätromantischen Künstlerideal ebenso an der Idee einer bourgeois-disziplinierten Kunst übersieht.

[13] Immerhin geht der 3. Satz der 1. Sinfonie, der in Auszügen fast den ganzen zweiten Teil der ersten Halbsequenz bis zum Eintritt in das Krematorium begleitet, nicht nur auf das Kinderlied *Frère Jacques* zurück, sondern ist zudem noch durch eine alte Kinderbuchillustration – *Des Jägers Leichenbegängnis* – angeregt worden (zumindest, wenn man der Anekdote folgt).

