

**Hanns Eislers Musik zu dem Film *Kuhle Wampe*
oder: Wem gehört die Welt?**

"Der Film *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* hat Geschichte gemacht, er ist der unbestrittene Höhepunkt einer politisch engagierten Filmkunst in der Endzeit der Weimarer Republik" schreiben Joachim Lucchesi und Ronald K. Shull in ihrem Buch "Bertolt Brecht und die Musik" (1988, 35). Ein Blick in die Sekundärliteratur bestätigt diese Einschätzung: Wohl zu keinem deutschen Spielfilm der Weimarer Republik ist das Angebot an Sekundärliteratur derart weitgefächert wie in diesem Fall. Die Gründe für das offenbare Interesse von Filmwissenschaftlern und Germanisten, von Musikwissenschaftlern unterschiedlicher Provenienz und Historikern hat mehrere Gründe. Zu nennen sind vor allem die prominenten Namen des Autors Bertolt Brecht und des Komponisten Hanns Eisler, aber auch die außergewöhnlichen Produktionsbedingungen des Films. Vor allem aber ist *Kuhle Wampe* ein legitimes Kind seiner Zeit, ein Sproß der ersten Deutschen Republik. In diesem Film schneiden sich wie in keinem zweiten Entwicklungslinien der Politik bzw. der deutschen Geschichte, der Film- und Musikästhetik, ohne daß sich dieses Kunstprodukt der Gattung Spielfilm durch Andienung an ein umworbenes Kinopublikum hätte korrumpieren lassen. Sicherlich greift zu kurz, wer den Film politisch motiviert lediglich als "bedeutendste(s) Dokument der proletarischen Filmbewegung in der Weimarer Republik" würdigt (Klemm 1973, 20).

Kuhle Wampe zeigt den Alltag seiner Entstehungszeit - allerdings nicht dokumentarisch, wohl aber realistisch, ergreift Partei, ohne das Publikum zu distanzloser Sympathie - im ursprünglichen Wortsinne - mit den Hauptpersonen mitreißen zu wollen. "Es läßt sich feststellen, daß der Film durchgängig darauf angelegt ist, dem Zuschauer die gesellschaftliche Realität durchschaubar zu machen und die Notwendigkeit ihrer Veränderung aufzuzeigen.

Daraus ist auch die gewisse 'Kühle' des Films zu erklären" (Happel 1980, 212).

Um die Rolle der Musik im Gesamt der filmischen Textur einschätzen zu können, ist ein Blick auf Inhalt und Entstehung von *Kühle Wampe* unerlässlich.

Zum Inhalt

In vier Episoden schildert *Kühle Wampe* das Schicksal "einfacher" Menschen im von Arbeitslosigkeit geprägten Berlin der Weltwirtschaftskrise. Dabei beschränkt sich der Film nicht darauf, fiktive aber realitätsnahe Schicksale aufzuzeigen, sondern er deckt soziale und politische Mißstände auf und gewinnt gar am Ende eine optimistische Note. Dabei atmet der Film förmlich den Geist seines Drehbuchautors Bert Brecht, der den Film mit folgenden Worten nacherzählte:

"Der Tonfilm *Kühle Wampe* oder *Wem gehört die Welt?* besteht aus vier selbständigen Teilen, die durch geschlossene Musikstücke, zu denen Wohnhäuser-, Fabrik- und Landschaftsbilder laufen, getrennt sind. Der erste Teil ['Ein Arbeitsloser weniger'], beruhend auf einer wahren Begebenheit, zeigt den Freitod eines jungen Arbeitslosen in jenen Sommermonaten, in denen auf Grund von Notverordnungen die Not der unteren Schichten vermehrt wurde: Die Arbeitslosenrente wurde für Jugendliche gestrichen. Der betreffende junge Mensch legte, [be]vor er sich aus dem Fenster stürzte, seine Uhr ab, um sie nicht zu zerstören. Der Beginn dieses Teils zeigt die Suche nach Arbeit als – Arbeit. Der zweite Teil ['Das schönste Leben eines jungen Menschen'] zeigt die Evakuierung der Familie auf Grund richterlicher Entscheidung (die auf das Unglück der die Miete nicht mehr zahlenden Familie das Wort 'selbstverschuldet' anwendet). Die Familie zieht vor die Stadt, um in einer Zeltsiedlung namens *Kühle Wampe* im Zelt eines Freundes der Tochter Zuflucht zu suchen. (Der Film sollte eine Zeitlang den Titel *Ante portas* führen.) Dort wird das junge Mädchen schwanger, und es kommt unter dem Druck der in der Siedlung herrschenden lumpenkleinbürgerlichen Verhältnisse (eine Art 'Besitztum' an Grund und Boden sowie der Bezug einer kleinen Rente schaffen eigentümliche Gesellschaftsformen) zu einer Verlobung des jungen Paares. Sie wird durch den Entschluß des Mädchens gelöst. Im dritten Teil ['Wem gehört die Welt?'] werden proletarische Sportkämpfe gezeigt. Sie finden im Massenmaßstab statt und sind ausgezeichnet organisiert. Ihr Charakter ist durchaus politisch; die Erholung der Massen hat kämpferischen Charakter. In diesem Teil wirkten über 3000 Arbeiter-sportler der Fichtewandrer-Sparte mit. Unter den Sportlern werden kurz

die beiden jungen Leute aus dem zweiten Teil gezeigt: Das Mädchen hat mit Hilfe ihrer Freundinnen das Geld für die Entfernung der Frucht aufgetrieben, und das Paar hat den Gedanken an die Heirat fallengelassen. Der vierte [jedoch nicht durch Zwischentitel und Filmmontage eingeleitete] Teil zeigt Heimfahrende im Waggon bei einem Gespräch über einen Zeitungsartikel, der von der Vernichtung brasilianischen Kaffees zum Zweck der Preisstützung berichtet" (Brecht 1981, 90f.).

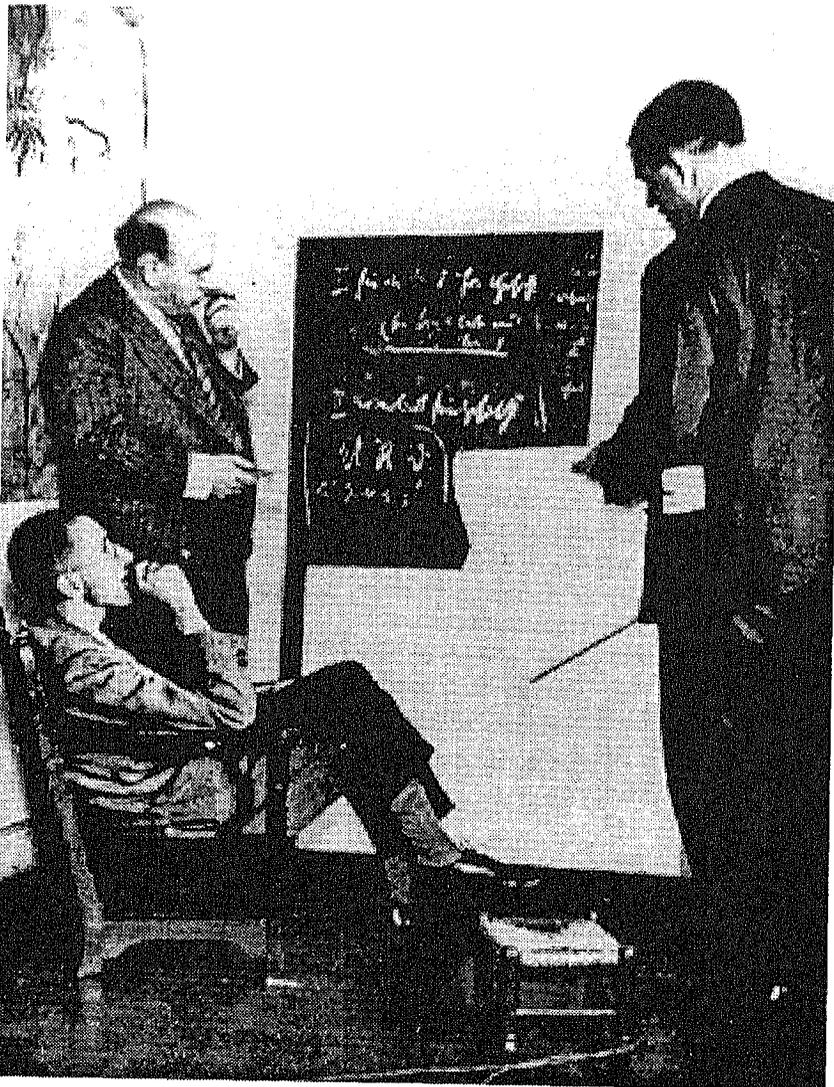
Für die Konstituierung der Charaktere ist wesentlich, daß einzelne Personen durch ihre Präsenz in mehreren Episoden zwar in gewissem Sinne "Hauptrollen" bekleiden, gleichzeitig aber durch Massenszenen bzw. die Vermeidung weitgehender charakterlicher "Kolorierung" dieser Personen eine gewisse Distanz des Publikums zu den "Rollen" gewahrt bleibt. Hierin unterscheidet sich *Kühle Wampe* vom Publikumsfilm nicht nur seiner Zeit, in dem es um Identifikation des Publikums mit den Protagonisten geht.

Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte

Als ästhetisches Produkt der damals noch jungen Tonfilmzeit stellte der Film in mancherlei Hinsicht ein Novum dar. Da waren zunächst die Produktionsbedingungen: Der Film entstand als unabhängige Produktion durch ein politisch aktives Künstlerkollektiv. Neben Brecht waren Ernst Ottwald, Slatan Th. Dudow und Hanns Eisler die maßgeblichen Väter des Films.

Die Unabhängigkeit der Filmautoren von einer Produktionsgesellschaft brachte einerseits den Vorteil völliger Gestaltungsfreiheit, kostete aber finanzielle Sicherheit: Mehrfach stand die Produktion vor dem Abbruch. Vor allem die kreditgebende Firma TOBIS (= Tonbild Syndikat AG), die in Deutschland ein Monopol für Tonfilmkameras unterhielt, drohte den Film zu kippen, als deutlich wurde, daß es sich um ein politisches Werk mit sozialistischem Hintergrund handelte (vgl. Brecht 1981, S. 89f.).

Die Bildersprache von *Kühle Wampe* bricht mit Konventionen des zeitgenössischen Publikumsfilms und weist auf Vorbilder des filmischen Expressionismus bzw. der sowjetischen Formalisten hin. Trotz seiner im Vergleich zum Publikumsfilm sperrigen Anlage und trotz mehrfacher Zusammenstöße mit der Zensur fand der Film dennoch sein Publikum: Während der ersten Woche (Berliner Premiere: 30. Mai 1932) sahen 14.000 Berliner den Film.



Hanns Eisler mit Bert Brecht (sitzend) und Slatan Dudow (rechts)

Eisler als Filmkomponist

Hanns Eisler darf für sich in Anspruch nehmen, einer der ersten Tonfilmkomponisten in Deutschland gewesen zu sein, der seine Filmmusik als gleichrangig zu seinen "autonomen" Werken betrachtete (s. Hennenberg 1987). Seine erste Arbeit war 1927 die Musik zu dem Experimentalfilm von Walter Ruttmann *Opus III* (Eisler 1973, S. 383 und 387). Wie auch in späteren Fällen publizierte Eisler die Musik als Suite, in diesem Fall mit der Nummer 1 (op. 23). Eisler blieb dem Medium Film in der Folge in jeder seiner Schaffensphasen treu bis hin zur Filmmusik zu dem Film *Trübe Wasser* (1959).

Als Vorerfahrung für die Komposition von *Kuhle Wampe* sind vor allem zwei weitere Filmarbeiten Eislers anzuführen. Zunächst ist das *Lied vom Leben* zu dem gleichnamigen Film von Alexis Granowsky (1930) zu nennen, das nach Eislers eigenen Worten nachhaltigen Eindruck bei den Zeitgenossen hinterlassen haben muß:

"Damals verwendete ich zum ersten Mal eine Ballade in nicht naturalistischer [d.h. als 'source-music' (G.M.)] Weise. In diesem Film wurde die Geburt eines Kindes gezeigt. Das Bild des Säuglings wurde von einer Ballade begleitet, in der beschrieben wurde, was auf das Kind alles wartet. Dadurch wurde Granowsky angeregt, auch solches im Bild zu zeigen. Und so zeigten Musik und Bild die Schrecknisse dieser Welt, die auf das Kind warten. Es entstand eine ausgezeichnete Montage von Bild und Ton, die damals große Aufmerksamkeit erregte, da sie sich grundlegend von der sonstigen Verwendung von Liedern im Film unterschied. (Diese Methode wurde in der Folgezeit oft nachgeahmt)" (Eisler 1936 in: ders. 1973, 384).

Als auffallende Parallele findet sich in *Kuhle Wampe* eine Bilder- montage, die den Gemütszustand der ungewollt schwangeren Anni Bönike widerspiegelt, von Lucchesi & Shull als "Kinder- psychose" etikettiert (1988, 533f.). Eisler unterlegt in diesem Fall allerdings Instrumentalmusik, jedoch unter Verwendung musikalischer Kinderliedzitate.

Die zweite wesentliche filmmusikalische Arbeit war seine Musik zu dem Film *Heldenlied* (urspr. Titel: *Komsomol – Die Jugend hat das Wort*; Regie: Joris Ivens). Dieser Dokumentarfilm zeigt u.a. die Stahlgewinnung in der künstlich angelegten Industriestadt Magnitogorsk am Ural. Um musikalisch ein dem Ort angemessenes Kolorit zu finden, fuhr Eisler eigens in die Stadt und nahm "die Origi-

nalmusik der (dort tätigen) nationalen Minderheiten und die Industriegeräusche" auf (Eisler 1973, 171). Für den Film komponierte er schließlich u.a. die *Magnitogorsk-Ballade*, deren Text die im Film dokumentierte Leistung der Arbeiter verherrlicht. Analog finden sich auch in *Kuhle Wampe* Balladen, wobei vor allem das *Sportlied* funktionale Ähnlichkeit mit der *Magnitogorsk-Ballade* aufweist.

Zur Musik

Innerhalb der filmischen Textur von *Kuhle Wampe* kommt Eislers Musik eine wesentliche, regelrecht emanzipierte Rolle zu. Dies ist nur deshalb möglich, weil die Musik nicht erst – wie sonst üblich – nach dem Filmschnitt dem fertigen Film hinzugefügt wurde, sondern Film und Musik gegenseitig aufeinander Bezug nahmen. So schafft die Bildebene einerseits der Musik Raum, sich frei und uneingeschränkt zu entfalten, andererseits ergänzt die Musik die Bildaussage im Sinne Brechtscher Verfremdungseffekte. Allerdings weisen Lucchesi & Shull darauf hin, daß sich die "musikalischen Anforderungen des Drehbuchs (...) beträchtlich vom realisierten Musikeinsatz im Film" unterscheiden (1988, 530); geplante Musikstücke wurden nicht realisiert, musikbezogene Szenen entfielen. Eisler komponierte seine Filmmusik im August (Vokalmusik) und Dezember 1931 (Instrumentalmusik; vgl. Lucchesi & Shull 1988, 529). Die fertige Musik faßte der Komponist zusammen zu seiner 3. Orchestersuite op. 26, datiert vom 4. Dezember 1932.

Auffällig an der im Film zu hörenden Musik ist, – daß sie auffällig ist. Zu keinem Zeitpunkt wird versucht, die Musik im Hintergrund quasi unterschwellig wirken zu lassen. Systematisch betrachtet lassen sich mit Rügner (1988, 275f.) folgende Erscheinungsformen der Musik in *Kuhle Wampe* unterscheiden:

1. Orchestermusik, die stumme Filmpassagen begleitet;
2. im Off gesungene Chansons;
3. "vorfabrizierte Musikstücke", die als *Source music* verwendet werden.

Es existiert aber auch eine Musik im Film, die von Rügners Kategoriensystem nicht angemessen erfaßt wird: das *Solidaritätslied*.

Filmanalysen zur Filmmusik

Der sinnliche Reiz der Filmrezeption läßt sich sprachlich kaum adäquat vermitteln. Dennoch soll versucht werden, mit knappen Worten den jeweiligen Inhalt der ausgewählten Filmausschnitte zu skizzieren. Die Numerierung der Einstellungen bezieht sich auf das detaillierte Filmprotokoll von Bertolt Brecht und den weiteren Mitarbeitern des Films (1981, 7-77).

- Orchestermusik I: Filmvorspann und Einleitungssequenz

Nach dem Filmtitel, der Nennung der an der Filmproduktion Beteiligten und dem Zwischentitel zur ersten Episode folgt eine Montage von tristen Fabrik- und Wohnhäuser. Eine weitere Montage von Zeitungstitelblättern zeigt den dramatischen Anstieg der Arbeitslosenzahlen. Die Sequenz endet synchron zur Musik in einer Abblende. Musik unterlegt den gesamten Film bis zu diesem Punkt, Geräusche oder Dialoge sind nicht vorhanden. (Einstellungen E1-30)

Eisler hat sich in eigenen Schriften wiederholt auf diese Einleitungssequenz des Films *Kuhle Wampe* bezogen. In einem Fall schrieb er:

"In dem Film *Kuhle Wampe* (Regie: Dudow) wurden Wohnungen armer Leute gezeigt. Ein konventioneller Filmkomponist hätte eine traurige und sicher auch sehr arme Filmmusik dazu geschrieben. Ich setzte gegen diese sehr ruhigen Bilder eine äußerst energische, frische Musik, die dem Zuhörer nicht nur das Mitleid mit der Armut ermöglicht, sondern auch seinen Protest gegen einen solchen Zustand hervorzurufen versucht" (1936, in: ders. 1973, 385).

Später formulierte er in dem zusammen mit Theodor W. Adorno verfaßten Buch *Komposition für den Film* und unter der Überschrift *Dramaturgischer Kontrapunkt – Bewegung gegen Ruhe*:

"Traurig verfallene Vorstadthäuser, Slumdistrikt in all seinem Elend und Schmutz. Die 'Stimmung' des Bildes ist passiv, deprimierend: sie läßt zum Trübsinn ein. Dagegen ist rasche, scharfe Musik gesetzt, ein polyphones Präludium, Marcato-Charakter. Der Kontrast der Musik – der strengen Form sowohl wie des Tons – zu den bloß montierten Bildern bewirkt eine Art von Schock, der, der Intention nach, mehr Widerstand hervorruft als einführende Sentimentalität" (Adorno & Eisler 1977, S. 35).

Die Terminologie Eislers findet sich mehr als 3 Jahrzehnte später wieder bei Hansjörg Pauli, der bei den Funktionen von Filmmusik unterscheidet zwischen Paraphrasierung, Polarisierung und Kontrapunktierung (vgl. Maas & Schudack 1994, S. 32f.). Dem "Thema" des Filmbildes wird ein musikalischer "Kontrapunkt" gegenübergestellt, der visuellen "These" eine auditive "Antithese". Die Wirkung auf das Publikum ist die eines Konfliktes: Soll man den Augen trauen oder den Ohren? In dieser Konstellation läßt sich ein Film nicht mehr widerstands- und gedankenlos konsumieren; er fordert zur bewußten Aufarbeitung des Konfliktes heraus, zwingt zur "Synthese". Und daß sich diese in der von Eisler vermuteten Richtung bewegen wird, scheint durchaus plausibel.

Notenbeispiel siehe Seiten 147 - 150

Beginn des "Präludiums" (aus: Maas & Schudack 1994, 208-211)

Betrachtet man die musikalische Faktur des "Präludiums", offenbart es eine quasi autonome Gestalt. Konzessionen an Vorgaben des Films finden sich nicht in der Musik. Eine durchlaufende und motivisch streng eingeschränkte Achtelkette im Klavier, deren horizontale Anlage durch ein-, später zweifache Oktavverdopplungen in beiden Händen unterstrichen wird, findet sich taktweise mit verschiedenen Instrumenten verkoppelt. Die Blechblasinstrumente setzen dieser Achtelbewegung eine durch Synkopen und Tritonus- bzw. Septsprünge charakteristisch ausgeformte Stimme entgegen, die zunächst von der ersten Trompete exponiert, dann durch Posaune und Tuba (mit Celli und Kontrabaß) fugierend aufgegriffen wird. Der dynamische Höhepunkt wird in den Takten 12ff. mit einem neuen Trompetenmotiv erreicht. Es leitet mit einer abrupten Kadenz in einen ruhigeren Teil über, der vom Alt-Saxophon dominiert wird.

Zweifelsohne: diese Musik "funktioniert" nach autonomen Musikgesetzen und versteht sich als Ausdruck ihrer Zeit. Damit unterscheidet sie sich von typischer sinfonischer Filmmusik, wie sie damals in Hollywood entstand, deren Idiom in der Spätromantik wurzelte und sich in ihrer Gestalt den Vorgaben des Filmbildes unterordnete.

Energisch (mäßige $\frac{1}{4}$ schlagen)

Klarinette *

Altsaxophon

Tenorsaxophon

2 Trompeten

Posaune

Tuba

Klavier

4 Violoncelli
2 Kontrabässe

* 2 Klarinetten in B, ab 2.H. T. 3 zusätzlich 1 Klarinette in Es.
Alle Instrumente sind klingend, aber z. T. oktaviert notiert.

5 *ff* 6 *ff staccato* 7 *ff staccato* 8 *ff*

f *ff*

ff marcato

9 10 11 12 *fff hervor*

The image shows a musical score for 'Orchestermusik II: Die Jagd nach Arbeit'. It consists of several staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, marked with dynamics *fff* and *stacc.* and numbered 13, 14, 15, and 16. Below it are two empty staves. The next system contains a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The bottom system also features a grand staff with piano accompaniment, including a *pizz.* (pizzicato) marking in the bass line.

- Orchestermusik II: Die Jagd nach Arbeit

Arbeitslose versammeln sich und warten auf die Ausgabe des *Arbeitsmarktes*, einer kostenlosen Zeitung mit Stellenangeboten. Nach einem knappen Blick in das Blatt fährt eine kleine Gruppe von sechs jungen Arbeitslosen auf Fahrrädern die aufgeführten Fabriken ab, ohne jedoch Arbeit zu bekommen. Die gesamte Sequenz wird von Musik begleitet, Geräusche oder Dialoge sind nicht zu hören. (E31-56)

Auch in diesem Ausschnitt erscheint die Musik in musikalisch autonomer Gestalt, als Rondo. Eisler griff nicht zufällig zu dieser Form: Sie nimmt auf den Filminhalt Bezug und charakterisiert die Suche nach Arbeit als ständig wiederholtes Ritual.

Hier wie auch bei den anderen Stellen des Films, in denen Eisler Musik einfügte, wird auf Geräusche verzichtet. Das fällt möglicherweise beim ersten Betrachten gar nicht auf, weil die Musik dem Ohr "Futter" liefert. Diese – gemessen an der Authentizität der Bilder – akustische Verfremdung korrespondiert mit einer optischen bzw. semantischen: Die für den jungen Bönike lebensentscheidende Arbeitssuche wird wie ein sportlicher Wettkampf, wie ein Radrennen gefilmt. Später im Film (3. Teil) werden die Arbeiterwettkämpfe ganz ähnlich ins Bild gesetzt...

- Orchestermusik III: Montage Kran

Die dritte Episode wird eröffnet mit der filmischen Montage eines Krans. Hierzu erklingt Musik. (E325-340)

Abbildung "Schnittprotokoll" siehe Seite 152

Bei diesem Ausschnitt handelt es sich um ein intermittierendes "Zwischenspiel". Die Parallelität zwischen Takt und Schnitten, die in der Graphik leicht zu erkennen ist, verdeutlicht, was uns schwer hörend nachzuvollziehen ist: Die Bilder sind rhythmisch auf die Musik geschnitten. Die ruhige, wenig Aufmerksamkeit fordernde Montage liefert die Begleitung zur Musik, der hier eindeutig der Primat zufällt. Motivisch greift Eisler vor auf das *Solidaritätslied*, welches die gesamte folgende Episode bis hin zum Filmende prägt.

Kräne, fahrende Loren, langsamer Kameranischwenk		
Kran		
Fahrender Kran	Kran, Halde	
Schornsteine	Schornsteine	
Kesselanlage	Kesselanlage	Kesselanlagen
Fabriken	Fabrik	
Fabrik	Fabrik	
Fabrikanlage	Kran, Greifer	
Kran		

Die Taktart ist auch bei Taktwechseln nicht angegeben.

Schnittprotokoll nach Rügner (aus: Maas & Schudack 1994, 214)

- Vorfabrizierte Musikstücke: Marschmusik *Schwarzenbergmarsch* und *Deutsche Kaiserklänge*

Nach ihrer Exmittierung sucht Familie Bönike Zuflucht in der Zeltkolonie »Kuhle Wampe«. Während des Einzugs erklingt aus einem Radioapparat die Sendung *Armeemärsche aus alter und neuer Zeit*. Dialoge sind in der Sequenz nicht enthalten, die Musikwiedergabe ist verzerrt im Klangbild einer Radioübertragung. (E149-168)

Musik wird hier als signifikanter Bestandteil der Szene, als akustische Kulisse ("musique d'ameublement") eingesetzt und fungiert in diesem Beispiel als ironischer Kommentar zur Handlung. Ironie besteht einerseits in dem Kontrast zwischen der zum Marschieren komponierten Musik und der Tätigkeit des Möbelschleppens, andererseits in der Konfrontation einer reaktionären (nämlich monarchistischen) Musik, die Ausdruck eines autoritären Staates ist und der Situation der Neuankömmlinge in »Kuhle Wampe«, die zwar in einer institutionell demokratischen Republik leben, aber unter der Autorität der Wirtschaft bzw. des Kapitals zu leiden haben. Die Musik kann nur deshalb in diesem doppelten Sinne eingesetzt werden, weil sie ihre eigene Rezeptionsgeschichte mit sich in die Szene hineinnimmt. Eine neukomponierte Originalmusik wäre hier – z. B. als Stillkopie – weniger aussagekräftig gewesen.

- Chanson I: Das Frühjahr

Fritz und Anni gehen in einen Wald. Es folgt eine Montage von Naturaufnahmen. Das Paar kommt aus dem Wald zurück. Während der Sequenz ist die Ballade *Das Frühjahr* zu hören. (E175-186)

In diesem Beispiel findet sich eine der bereits angesprochenen Balladen. Der Liedtext (gesungen von Helene Weigel) fungiert als Kommentar der Handlung. Visuell wird die Ballade verkoppelt mit symbolträchtigen Naturaufnahmen. Man könnte hierin eine Parallele zu Ivens Film *Der Regen* mit Eislers *14 Arten den Regen zu beschreiben* (op. 70) sehen. Auch hier tritt wieder die visuelle Ebene zurück zu Gunsten der Musik. Allerdings können Liedtext und Bildmetaphorik zusätzlich eine Ersatzfunktion für das Übernehmen, was der Film nicht zeigen durfte und wollte: Die Ursache für die dramaturgisch wichtige Schwangerschaft von Anni.

- *Solidaritätslied*

3 Filmausschnitte: 1. Eine Gruppe von jungen Arbeitersportlern zieht singend zum Sportgelände; 2. während einer Veranstaltung der Agitprop-Gruppe »Rotes Sprachrohr« stimmen Gruppe und Publikum das Solidaritätslied an; 3. Arbeitersportler kehren nach Hause zurück; das Lied ist im Wechsel zwischen Solist und Chor zu hören. (E353-357; E413-435; E503)

Das zu DDR-Zeiten populäre Solidaritätslied wurde bereits in der Einleitung zur 3. Episode musikalisch vorbereitet. Äußerlich läßt sich seine Funktion innerhalb der Filmmusik regelrecht als leitmotivisch bezeichnen: Es ist musikalisches Symbol der Macht der Arbeiterschaft, die optimistischer Gegenstand dieser Episode ist. Genau hierin liegt auch die Kernaussage des Textes. Das Lied selbst ist ein für Eisler durchaus typisches Kampflied, das auch in dem textbetonten Gesangsvortrag die Vorstellungen Eislers zu derartigen Liedern widerspiegelt (vgl. Elsner 1971).

***Kuhle Wampe* – Modell oder Sonderfall?**

Abschließend stellt sich die Frage: Hat Eisler hier eine originelle und in dieser Form nicht nachbildbare Filmmusik geschaffen, oder liegt mit *Kuhle Wampe* das Modell für eine gänzlich andere, von der üblichen Filmmusik abweichende Musik vor?

In der Literatur zur Filmästhetik und zur Filmmusik klingt häufig als Vorwurf gegenüber Filmmusik an, sie manipuliere das Publikum, ohne daß es diesem bewußt würde. Ich möchte hier nicht näher auf diesen Vorwurf eingehen; für *Kuhle Wampe* läßt sich jedoch feststellen, daß die Musik selbst sich als manipulierende Kraft zu erkennen gibt. Sie wirkt nicht im Verborgenen, sondern ist ausdrücklicher Bestandteil der filmischen Gesamttextur. Der Primat zwischen Bild und Musik wechselt dabei durchaus innerhalb des Films. Emanzipierter und expliziter Musikeinsatz im Film ist zwar selten, läßt sich aber quer durch die Filmgeschichte nachweisen. Daß er sich beim Publikumsfilm (jenseits des Genres Musikfilm) nicht allzu großer Beliebtheit erfreut, liegt daran, daß sich emanzipierte Filmmusik der Möglichkeit zur unterschwelligsten Stimmungs-färbung beraubt. Ein Film, der auf die Macht der Gefühle setzt, wird die Musik ungern aus dem Kanon filmischer Gefühlsregister entlassen...

Intermittierende Musiknummern, die den Film großformal strukturieren, finden sich beispielhaft in dem Kultfilm *Easy Rider*; zahllose weitere Beispiele ließen sich benennen. Auch kommentierende Filmsongs oder illustrierende "vorfabrizierte" Musikstücke sind so ungewöhnlich nicht: Man denke beispielsweise an *Forrest Gump*, um einen Film aus jüngster Zeit zu zitieren! Und auch autonom konzipierte Musik als funktionelle Filmmusik läßt sich finden, beispielsweise in die Formen von Rondos, Fugen, Zwölftonreihen usw. gegossen. Das Gesamtwerk der von Eisler verwendeten musikalischen Mittel erscheint zwar recht ungewöhnlich, steht aber offenbar nicht quer zu dem, was Filmmusikkomponisten in nahezu 70 Jahren Tonfilmgeschichte für vertretbar bzw. sinnvoll hielten. Aber schon Wolfgang Thiel formulierte nicht ohne Berechtigung: "Originalität in der dramaturgischen Filmmusik ist nicht in erster Linie eine Frage des verwendeten Materials, sondern vielmehr eine Frage ihrer Funktion" (Thiel 1980, S. 130). Und in diesem Sinne bezeichnet Thiel Eislers Musik zu *Kuhle Wampe* als originell, "das frühe Beispiel einer angewandten Musik, in der sich funktionale und materialstilistische Neuartigkeit einander bedingen" (ebd.).

Eislers Arbeit kann sicherlich als originell bezeichnet werden. Als Modell taugt sie jedoch wohl kaum, weil sie in Einheit mit Drehbuch, Regie und Kameraarbeit zu sehen ist. Sie ist konstitutiver Bestandteil eines einzigartigen Films, der nicht nur ein Kind seiner Zeit, sondern auch Ausdruck einer spezifischen ästhetisch-moralisch-politischen Anschauung ist. Nur in diesem singulären Kontext erreicht diese Filmmusik ihre volle Entfaltung.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. & Eisler, Hanns (1977): Komposition für den Film. Textkritische Ausgabe von Eberhard Klemm. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik (Amerikanische Erstausgabe 1947).
- Brecht, Bertolt (1981): Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Der zitierte Text entstand um 1932 und war gezeichnet von Brecht, Dudow, Höllering, Kaspar, Ottwald und Scharfenberg).
- Eisler, Hanns (1973): Musik und Politik. Schriften 1924-1948. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Eisler, Hanns (1987): Materialien zu einer Dialektik der Musik. Berlin : Verlag Das Europäische Buch (Erstausgabe Leipzig 1976).
- Elsner, Jürgen (1971): Zur vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik Hanns Eislers. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR; 1).
- Happel, Reinhold (1980): 'Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?' Eine exemplarische Analyse. In: Helmut Korte (Hg.): Film und Realität in der Weimarer Republik. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 169-212 (Erstausgabe 1978).
- Hennenberg, Fritz (1987): Hanns Eisler. Reinbek: Rowohlt (Erstauflage Leipzig 1986).
- Klemm, Eberhardt (1973): Hanns Eisler für Sie porträtiert. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Lucchesi, Joachim & Shull, Ronald K. (1988): Bertolt Brecht und die Musik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Kuhle Wampe wird ausführlich behandelt auf den Seiten 529-539).
- Maas, Georg & Schudack, Achim (1994): Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis. Mainz: Schott.
- Rügner, Ulrich (1988): Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934. Hildesheim: Olms.
- Thiel, Wolfgang (1980): Wertästhetische Probleme der Filmmusik. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Ges.-Sprachw. R. XXIX, 1, S. 129-131.