

JOHANNA KELLERBAUER

Kurt Schwaens Filmmusik zu
„Der Fall Gleiwitz“

Magisterarbeit (Auszug)



Kurt-Schwaen-Archiv

Diese Publikation basiert auf der Masterarbeit von Johanna Kellerbauer (Technische Universität Berlin, Fachgebiet Musikwissenschaft, 2010). Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung der Autorin und des Kurt-Schwaen-Archivs.

© Kurt-Schwaen-Archiv, Berlin 2014

www.schwaen-archiv.de

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Kurt Schwaen und die Filmmusik	4
3	<i>Der Fall Gleiwitz</i>	5
3.1	Der Film - Anmerkungen zu Inhalt und Entstehungsgeschichte	5
3.2	Die Musik des Films - Ein Überblick	8
3.2.1	Die Vertonung der Gestapo	10
3.2.2	Die Musik des Gefangenen	13
3.2.3	Schlager, Volkslied, Kunstlied, Oper - autonome Musik als Ausdruck des Alltags	20
3.3	Analyse zweier Szenen	29
3.3.1	Der Prolog	31
3.3.2	Die Ausfahrtszene	44
4	Fazit	53
A	Anhang	i
A.a	Filmografie (chronologisch)	i
A.b	Die Filmmusiken Kurt Schwaens. Tabellarische Übersicht	vi
A.c	Sequenzübersicht von <i>Der Fall Gleiwitz</i>	viii
A.d	Filmmusikprotokolle der Beispielszenen	xii
A.e	Literaturverzeichnis und Primärquellen	xviii

1. Einleitung

Im Jahr der Entstehung dieser Arbeit wäre Kurt Schwaen 100 Jahre alt geworden. Bis zu seinem 98. Lebensjahr wirkte er und wurde nicht müde, sein umfassendes Werk zu vergrößern. Das Komponieren betreffend war er größtenteils Autodidakt. Er hat noch in seiner Schulzeit bei Professor Lubrich in Kattowitz, bei dem er auch Klavier- und Orgelunterricht nahm, Lektionen in Harmonielehre erhalten. Aus dieser Zeit stammen erste Kompositionsversuche. Während seines Studiums der Musikwissenschaft und Germanistik in Breslau und Berlin untersuchte er Partituren und lernte so weiter auf dem Gebiet der Komposition. Gegen Ende des Studiums überwog dann allerdings das politische Engagement, vor allem in Berlin. Es war 1931, die Nationalsozialisten wurden immer aktiver und die politische Lage in der Weimarer Republik war angespannt. Schwaen wirkte in der KPD und in der linken Studentenbewegung, druckte Flugblätter organisierte Kundgebungen. Auch nach 1933 engagierte er sich weiter, was dazu führte, dass er 1935 bis 1938 ins Zuchthaus kam und von 1943 bis Kriegsende in der Strafdivision 999 dienen musste. Während dieser bewegten Zeiten rückte das Komponieren in den Hintergrund. So entstanden die meisten seiner über 600 Kompositionen erst nach dem 2. Weltkrieg.

Er ist vor allem bekannt als Komponist eher kurzer, kammermusikalischer Formen. Seine Melodien entstammen oft den volkstümlichen Sphären, der Rhythmus kommt vom Tänzerischen. Dabei streut er moderne Klänge ein, meist jedoch ohne den traditionellen Ursprung, den tonalen Grundbezug vollends zu verlieren.

Besonderes wichtig war ihm außerdem zeitlebens der Gedanke, Musik für den pädagogischen Einsatz, die „gebraucht“ wird, also Musik für Laien und Kinder zu schreiben. So machen die Vokalwerke und die Kammermusik einen sehr großen Teil seines Werkes aus, auch wenn fast alle Genre und auch größere Formen darin vertreten sind. Vielen ist er daher im Gedächtnis, weil sie ein Lied von ihm in der Schule gelernt haben oder ein szenisches Musikstück von ihm, wie die Kantate *Vom König Midas* oder das Singspiel *Der Zauberball* als Kind gesehen oder gar selbst aufgeführt haben.

Interessanterweise ist eines seiner bekanntesten Stücke, das Lied „Wer möchte nicht im Leben bleiben“, das auch viel im schulischen Rahmen gesungen wurde, nicht in diesem Zusammenhang entstanden. Es stammt aus einer Filmmusik, der zu *Sie*

nannten ihn *Amigo*. Es hat sich mit seiner schlichten, schönen Melodie losgelöst vom Film und sich verselbständigt.

Dass Kurt Schwaen auch Filmmusik komponiert hat, ist vielen nicht bewußt. Das ist insofern nicht verwunderlich, da sein Schaffen auf diesem Gebiet nur wenige Werke umfasst und diese außerdem zwischen 1957 und 1972, also in einem sehr kurzen Zeitraum entstanden. Innerhalb der ersten fünf Jahre komponierte er besonders viel auf diesem Gebiet, neun Filmmusiken an der Zahl. Eine seiner ambitioniertesten Arbeiten für den Film ist die innerhalb dieser Schrift im Zentrum stehende DEFA-Produktion *Der Fall Gleiwitz*, die 1961 entstand. Weshalb er sich von der Filmmusik bereits Mitte der Sechziger Jahre abwandte und nach 1972 nie wieder etwas mit dem Genre zu tun hatte, wird ein Punkt sein, den es am Rande zu beleuchten gilt.

Eine in der Entstehungszeit des Films zu verortende, prägnante filmusiktheoretische Schrift ist das vieldiskutierte Buch *Komposition für den Film* von Hanns Eisler und Theodor W. Adorno. Vor dem Hintergrund einiger der dort erläuterten Kritikpunkte und Prinzipien soll die *Gleiwitz*-Musik im Ansatz untersucht werden. Das Werk, welches während der Emigration in den USA entstand, ist geprägt von dem Gedanken einer eigenständigen Filmmusik in Abgrenzung zur gängigen Hollywood-Praxis, die Musik in den Hintergrund stellt und sie zur bloßen Begleitung degradiert, die nur bereits im Bild befindliche Stimmungen und Bewegungen dupliziert. Die Autoren kritisieren Leitmotivik, Illustration und das Vorurteil, man dürfe Filmmusik nicht hören. Außerdem prangern sie den zu wohlklingenden, romantisierenden Charakter konventioneller Filmmusiken an. Sie sehen als das für eine Filmmusik in ihrem Sinne geeignete Material in erster Linie die Neue Musik an.

Ein zentraler Begriff hinsichtlich der Funktion von Filmmusik ist für sie der des dramaturgischen Kontrapunkts, der dann auftritt, wenn „...Musik, anstatt sich in der Konvention der Nachahmung des Bildvorgangs oder seiner Stimmung zu erschöpfen, den Sinn der Szene hervortreten läßt, indem sie sich in Gegensatz zum Oberflächengeschehen stellt.“¹

Die Zusammenarbeit Schwaens mit Eisler fällt zwar in die Zeit nach dem Krieg, er hatte aber bereits während seiner Studienzeit in Berlin rege die MASCH, die Marxistische Arbeiterschule besucht und dabei auch Vorlesungen von Eisler gehört.² In diesem Zusammenhang sah er auch den Film *Kuhle Wampe*, das Ergebnis der Arbeit eines Kollektivs, bestehend in erster Linie aus Slatan Dudow, Bertolt Brecht

¹ ADORNO, THEODOR W. UND EISLER, HANNS: *Komposition für den Film*. Textkrit. Ausgabe von Eberhardt Klemm. Band Bd 4, *Gesammelte Werke / Hanns Eisler*. Begründet von Nathan Notowicz. Hrsg. von Stephanie Eisler u. Manfred Grabs im Auftrag der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Hanns-Eisler-Archiv-Serie 3, (Schriften). Leipzig: Dt. Verl. für Musik, 1977, S.62.

² SCHWAEN, KURT: *Stufen und Intervalle. Erinnerungen und Miscellen*. Berlin: Verlag Neue Musik, 1978, S.30.

und Hanns Eisler. Hier waren Regisseur, Autor und Komponist von Anfang an gleichberechtigte Partner. Alle Elemente, Text, Musik und Bild wurden zu jeder Zeit bei der Konzeption mit bedacht. So kommt es, dass Eisler in dieser Arbeit die Forderung nach Eigenständigkeit der Musik besonders gut verwirklichen konnte.

Auch Schwaen hat mit Brecht zusammengearbeitet, dies war ein wichtiger künstlerischer Einfluss für ihn und Brechts Tod ein großer Verlust.³ Brecht prägte gemeinsam mit Kurt Weill den Begriff der „gestischen Musik“. Gestus meint hier eine Haltung zum vertonten Gegenstand. Eine derartige Musik soll über sich hinausweisen, einen Standpunkt ausdrücken. Brecht spricht gestischer Musik vor allem auch eine gesellschaftliche und politische Funktion zu: „Wie kann ein Komponist in seiner Haltung zum Text seine Haltung zum Klassenkampf wiedergeben?“⁴ Übertragen auf eine Filmmusik meint der Begriff, dass in der Musik eine Haltung eingenommen und ausgedrückt wird, die nicht sichtbar ist. So wird das Dargestellte durch die Musik gewissermaßen komplettiert. Dabei kann die Musik gleichzeitig kontrapunktisch im Sinne Eislers/Adornos funktionieren.

Entsprechend des geringen Anteils im Werk des Komponisten ist Forschung zu seinen Filmmusiken dünn gesät. Ausführliche Untersuchungen dazu wurden kaum angestellt. Eine gewisse Ausnahme bildet die Fernsehoper *Fetzers Flucht*, die allerdings in erster Linie wegen ihrer komplizierten Entstehungsgeschichte näher betrachtet wurde, nicht bezüglich ihrer Musik. Der hier im Zentrum stehende Film *Der Fall Gleiwitz* wurde bisher nicht tiefergehend besprochen. Diese Lücke soll mit der vorliegenden Arbeit ein Stück weit geschlossen werden. Die Erforschung der *Gleiwitz*-Musik soll derart erfolgen, dass zunächst die Struktur der Filmmusik eruiert und die verschiedenen Linien hinsichtlich ihrer musikalischen Beschaffenheit und der dramaturgischen Funktionen innerhalb des Films betrachtet werden. An zwei Beispielszenen werden danach ausführliche audiovisuelle Analysen vorgenommen, um in die Mikrostruktur vorzudringen.

³Kurt Schwaen - Eine weite Reise. cesar film produktion, 2001.

⁴BRECHT, BERTOLT: Schriften über Theater. Berlin: Henschelverl. Kunst u. Gesellschaft, 1977, S.239.

2. Kurt Schwaen und die Filmmusik

Laut einer Dokumentation des Kurt-Schwaen-Archivs zum Film *Vom König Midas*¹ gehören zum filmmusikalischen Werk Kurt Schwaens neun Filme. Der Komponist selbst schreibt in einer Notiz:

„insgesamt 11 filme, davon 3 für den fernsehfunk.“²

Er zählt allerdings einen Film dazu, der im Werkverzeichnis nicht dazu gerechnet wird und das Werkverzeichnis nimmt *Claus und Wera Küchenmeister* mit ein, den er wohl ausklammert. Demnach wären es insgesamt 12 Filme. Die abweichende Anzahl der Filmmusiken in der Dokumentation erklärt sich einerseits dadurch, dass die Fernsehfilme nicht in die Aufstellung eingingen. Dies mag - abgesehen von der bewussten Entscheidung, nur die Kompositionen für die DEFA-Filme zu betrachten - auch zum Teil der Tatsache geschuldet sein, dass die Überlieferung bezüglich der Fernsehfilme sehr dünn ist. Es finden sich lediglich kurze Notizen in den Tagebüchern Schwaens, außerdem einige Anklänge in *Einige Bemerkungen über meine Musik zu Filmen* und wenige Notenblätter im Archiv. Dass Schwaen selbst von elf Filmmusiken ausgeht, ist wahrscheinlich darin begründet, dass er die entsprechende Notiz vor der Entstehung des letzten Films, des Dokumentarfilms über Wera und Claus Küchenmeister niedergeschrieben hat. Im Werkverzeichnis wird wiederum *Bernarda Albas Haus* nicht mit aufgenommen.³

¹Vgl. Dokumentation und Recherche zum DEFA-Film "Vom König Midas". Ein Materialbuch. Berlin: Kurt-Schwaen-Archiv, 2009, Abschnitt „Filmografie“.

²Anmerkung zur Zitierweise: Die hier zitierten Typoskripte werden originalgetreu wiedergegeben, dabei werden konsequente Abweichungen von Rechtschreibnormen hinsichtlich Großschreibung, Interpunktion oder Leerzeichen übernommen. Aufgrund deren häufigen Auftretens wird im Folgenden nicht jedes Mal durch (sic!) ausdrücklich darauf hingewiesen werden. Dies geschieht nur an Stellen, an denen Worte darüber hinaus falsch geschrieben wurden. SCHWAEN, KURT: anmerkungen zur filmmusik. Kurt-Schwaen-Archiv, 1971, S.1.

³Einen Überblick und weiterführende Informationen liefert die ausführliche Filmografie, die Teil des Anhangs ist. Siehe Kapitel A.a.

3. *Der Fall Gleiwitz*

3.1. Der Film - Anmerkungen zu Inhalt und Entstehungsgeschichte

Wie der Titel des Films bereits vermuten lässt, hat er den Überfall der Deutschen auf den Radiosender im oberschlesischen Gleiwitz zum Inhalt, der angeblich von Polen ausgeführt wurde und zusammen mit einigen anderen, ebenfalls fingierten Überfällen als Vorwand für die Kriegserklärung an Polen diente. Dieses Ereignis ist in die Geschichtsbücher eingegangen als der Auslöser des 2. Weltkrieges.

Dabei werden die Vorkommnisse minutiös chronologisch dargestellt und in einem besonderen visuellen Stil gezeigt, der auf optische Details reduziert und geometrische Bilder benutzt. Die Struktur ist klar, ohne Nebenstränge, die Montage funktioniert geradlinig. Durch diese Gestaltung wird die kalte Perfektion des Unternehmens und des Systems verdeutlicht. Die Personen bekommen kein Profil, wirken entrückt und unmenschlich, wie Marionetten, als Handlanger des Systems. Die ungewöhnliche, kalte und distanzierte Darstellungsweise bot einen Angriffspunkt für die Kritiker, die dem Film unterstellten, er könne dadurch die Praxis der Nationalsozialisten verherrlichen. Auch dem Vorwurf des „dekadenten Formalismus“¹ sah man sich hier wieder gegenüber. Der Film wurde aber zugelassen, nur 1985 war die Zulassung zur öffentlichen Vorführung für zwei Jahre unterbrochen.²

Der Film hat zwei dramaturgische Linien mit jeweils eigenem Protagonisten, die nicht verlassen werden und sich miteinander abwechseln. Dabei sind diese von Anfang an inhaltlich miteinander verknüpft, begegnen sich physisch allerdings erst in der Schlusssequenz. Es ist einerseits der Handlungsstrang um den Anführer der Operation, Naujocks, und andererseits das Schicksal des Gefangenen, das verfolgt wird. Der Gefangene ist ein politischer Häftling des KZ Sachsenhausen, der kurz

¹RÜCKER, GÜNTHER: Mein lieber Lieber. In: Festschrift Kurt Schwaen zum 85. Geburtstag, 1995, S. 38.

²Vgl. BARCH: DDR 117. Vorl. BA (I) 1877, Dies geschah in Zusammenhang mit der Ausreise Hilmar Thates, des Darstellers des Gefangenen, nach Westdeutschland.

vor dem Überfall sediert, zum Sender gefahren und dann als angeblicher polnischer Aufständischer dort erschossen und zurückgelassen wird.³

Der Film war bereits fast fertig geschnitten, als Kurt Schwaen als Komponist zum Projekt dazu kam. Der Regisseur Gerhard Klein hatte lange an diesem Projekt gearbeitet und dafür recherchiert - es waren Tatsachenberichte gesammelt und ausgewertet worden. Das Drehbuch stammte von Günther Rücker und Wolfgang Kohlhaase. Die Unterlagen kamen zum Teil vom Anführer der Operation selbst, Naujocks, von dem man vermutete, dass er unerkannt in Westdeutschland lebt. Dies sollte im Filmschluss thematisiert werden, da aber die Information nicht sicher war, war der Filmschluss noch offen. Die Bestätigung dessen erfolgte erst nach Fertigstellung des Films.⁴ Der Regisseur haderte auch noch mit dem Anfang des Films, er bestand bisher nur aus Glocken und dann Marschmusik zur Wochenschau, „...alles ohne Einheit...“.⁵ Schwaen schlug eine Zusammenfassung mit einer einheitlichen Musik vor, einen geschlossenen Prolog.⁶ Der Schnitt wurde daraufhin mit Bezugnahme auf seine Musik umgearbeitet.

Schwaen war letztlich von der Premiere enttäuscht und äußerte grundsätzliche Kritik, die er in ähnlicher Weise schon vorher über den Umgang mit seinen Filmmusiken hatte verlauten lassen. In seinem Tagebuch heißt es:

„Ich fand den Film zu lang, die Musik war stark zurückgedreht. Ich ärgerte mich darüber. Wozu soviel Mühe, wenn dann das alles nicht zu hören ist. Problem der Musik im Film überhaupt. Der Zuschauer muß alles auf einmal aufnehmen, ein zweites Mal geht er in der Regel nicht hin. Die Musik nimmt er nur unterschwellig auf, was bleibt haften? Ich schwor mir, so schnell keine Filmmusik wieder zu schreiben (sic!).“⁷

³Vgl. Der Fall Gleiwitz (DVD). Icestorm Entertainment und DEFA [Orig.-Prod.], 2005 (1961), Interview mit Evelyn Carow, der Cutterin des Films. Carow berichtet, dass man sich den Schrei des Gefangenen bei seiner Erschießung immer als ersten Schrei des Krieges vorgestellt und dementsprechend inszeniert habe.

⁴Vgl. SCHWAEN, KURT: Einige Bemerkungen über meine Musik zu Filmen. 1964, S.6. Diese Tatsache führte zu einem Verlegenheitsschluss, so Schwaen, der darin bestand, dass nach dem Mord die Gestapomänner weggehen und zu einem O-Ton der Zeit (erste Strophe des *Deutschlandlieds*) „43 000 000 Tote“ eingeblendet wurde. Schwaen hielt das für keinen gelungenen Filmschluss..

⁵SCHWAEN, KURT: Tagebuch. 1939-2007, 04.03.1961.

⁶Vgl. SCHWAEN, KURT, a. a. O., 04.03.1961. Hier zeigt sich eine Parallele zu Eisler, der bereits bei *Kuhle Wampe* einen ähnlich gearteten Prolog für den Einstieg in den Film konzipierte.

⁷SCHWAEN, KURT, a. a. O., 22.04.1961.



Abbildung 3.1.: Kurt Schwaen mit Günther Rücker im Sommer 2007 (Foto: Kurt-Schwaen-Archiv)

3.2. Die Musik des Films - Ein Überblick

Die musikalische Gestaltung des Films ruht auf drei Säulen. Es gibt zunächst die von Schwaen komponierte Partitur.⁸ Darin findet sich die Musik zum Vorspann, zum Prolog und mehrere Nummern zur Vertonung des Gefangenen-Handlungsstrangs.⁹ Des Weiteren sind einige zum Bild eingespielte Improvisationen auf der Hammondorgel verwendet worden, die nicht notiert wurden.¹⁰ Wolfgang Thiel hat in seinem Beitrag für das Kolloquium zum 90. Geburtstag Schwaens einen kurzen Überblick über das filmmusikalische Schaffen gegeben, dabei hat er die Filme *Sie nannten ihn Amigo* und *Der Fall Gleiwitz* etwas genauer betrachtet. Er hat sich bei diesem Film auf Einblicke in die in der Partitur notierte Musik konzentriert.¹¹ In dieser Arbeit wird im Sinne einer umfassenden Betrachtung auch auf die Improvisationen und deren Funktionsweise, da sie zwar nicht notiert, aber von Schwaen selbst gespielt wurden, eingegangen werden. Auch die „Realmusik“ (zum Begriff vgl. Kapitel 3.2.3) im Rundfunk soll betrachtet werden, da sie ein ebenfalls präsender Bestandteil der Gesamtheit der Filmmusikgestaltung ist und in der Mitverantwortung des Komponisten lag. In diesem Fall wurde sie zum großen Teil auch unter der Leitung Schwaens aufgenommen.

Rein technisch könnte man auch nach diegetischer, also direkt als Bildton stattfindender und extradiegetischer, als Fremdton erscheinender Musik, klassifizieren. Das ist aber kein adäquater Zugang, möchte man diese Stellung zum Inhalt nehmende, nicht nur lautmalende Filmmusikgestaltung genauer untersuchen. Die Einteilung in extradiegetisch und diegetisch bringt dabei nicht weiter, bildet nicht die unterscheidenden Charakteristiken der verschiedenen Musiken ab.

Möchte man eine Gruppierung der Musik des Films vornehmen, so gibt es mehrere Möglichkeiten. Einerseits kann man nach kompositorischen bzw. rein musikalischen Gesichtspunkten vorgehen (Partitur, Improvisationen, Rundfunkmusik/Realmusik). Dies würde dem oben vorgenommenen Überblick folgen. Andererseits gibt es drei inhaltliche Dimensionen, welche mit unterschiedlichen Musiken verbunden werden, die auch eindeutig auseinander zu halten sind.¹² Schwaen selbst hat nach inhaltlichen

⁸Partitur der Filmmusik zu *Der Fall Gleiwitz*. Fotokopie. 1961, KSV XVI 227.

⁹Von Letzteren wurden schlussendlich nicht alle verwendet. Die Titel *Der Gefangene wird abgespritzt* und *Der Gefangene wird abgeholt*. Innerhalb des Prologs sind außerdem, den Erfordernissen des Films Rechnung tragend, 35 Takte gestrichen worden.

¹⁰Vgl. SCHWAEN, KURT: Tagebuch. 1939-2007, Er notierte am 29.3.1961, dass er diese in einer Nachtaufnahme im Rundfunk gemeinsam mit dem Regisseur aufgenommen hat. Dabei zog Klein zuletzt die Register, während Schwaen spielte.

¹¹Vgl. THIEL, WOLFGANG: Die Filmmusik Kurt Schwaens. In: Kurt Schwaen zum 90. Geburtstag, 2000.

¹²Dabei gibt es eine Ausnahme, den Vorspann. Er entzieht sich der Einteilung, da er unterschiedliche inhaltliche Dimensionen verknüpft und nicht im Zusammenhang mit dem Bildgeschehen der filmischen Erzählung auftritt. Er wird einem Handlungsstrang zugeordnet werden (vgl. 3.2.2).

Gesichtspunkten seine Musik zu *Gleiwitz* kategorisiert.¹³ Auch hinsichtlich der hier zu untersuchenden Funktionsweise von Filmmusik muss der Inhalt, die Handlung, zu der die Musik hinzutritt in erster Linie bedacht werden. Deshalb soll im Folgenden zuerst der Zugehörigkeit der Musiken zu den inhaltlichen Dimensionen des Films gefolgt werden, die Betrachtung des handwerklichen Aspekts, der musikalischen Unterschiede wird dann innerhalb dieses Rahmens erfolgen.¹⁴

Musik der Gestapo	Musik des Gefangenen	Realmusiken (diegetisch)
Partitur (extradiegetisch): - Prolog Orgelimprovisationen: - Naujocks' Psychogramm - Spaziergang im Park - Der Gefangene bekommt die Spritze	Partitur (extradiegetisch): - <i>Ausfahrt</i> - <i>Der Gefangene isst nicht</i> - <i>Der Mord</i> Realmusik (diegetisch): - Soldatenchor auf dem Zug	- Schlager auf der Zugfahrt (frei nach <i>Rheinische Lieder</i>) - <i>Aloha'Oe</i> - <i>La Paloma</i> - <i>Blutrote Rosen</i> - <i>Die Uhr</i> - <i>Donaumelodien</i> - <i>Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen</i> - <i>Deutschlandlied</i>
<i>Vorspann</i>		

Abbildung 3.2.: Übersicht der Musikstücke nach inhaltlichem Bezug

Betrachtet man die Filmmusik des Films also außerhalb der rein musikalischen Beschaffenheit in Bezug auf ihre inhaltliche Zugehörigkeit, so fallen drei verschiedene Dimensionen entsprechend der Handlungsebenen auf (vgl. Abb. 3.2). Da ist einerseits die Gestapo, die Verschwörer um den das Kommando leitenden Naujocks, die den Überfall auf Gleiwitz vorbereiten und durchführen. Dieser Handlungsstrang wird vertont durch den in der Partitur befindlichen Prolog mit den Teilen *Prolog 1* bis *Prolog 5*, bestehend aus Variationen über *Freut euch des Lebens*, und einige Orgelimprovisationen in drei Szenen des Films. Parallel dazu erfahren wir vom Schicksal des Gefangenen, der am Schluss des Überfalls als Strohpuppe dienen soll, als angeblicher Aggressor. Der Gefangene erhält in der Partitur fast ausschließlich Musiken in voller Orchesterbesetzung. Eine weitere musikalische Ebene, die eher hintergründig funktioniert und mehr in der redaktionellen, organisatorischen als in der kompositorischen Verantwortung Schwaens lag, bilden die Musiken, die vom Sender Gleiwitz gesendet werden und die eines Musikfilms, der vom Protagonisten Naujocks im Kino angeschaut wird. Diese Lieder sind einerseits durch die Verortung im Bild von den anderen Musiken, die sich als Off-Musiken charakterisieren lassen, abgegrenzt. Andererseits stellen sie auch hinsichtlich ihrer dramaturgischen Funktion eine eigene Gruppe dar. Sie sind Ausdruck des Alltags, des noch bestehenden

¹³Vgl. SCHWAEN, KURT: Einige Bemerkungen über meine Musik zu Filmen. 1964, S.6.

¹⁴Zur Veranschaulichung der Struktur des gesamten Films dient zusätzlich die Sequenzübersicht im Anhang. Sie stellt auch die Verteilung der Musikeinsätze dar.

Friedens. Sie repräsentieren die „normale“ Welt - außerhalb der Geschehnisse um Naujocks oder den Gefangenen.

3.2.1. Die Vertonung der Gestapo

Die Musiken, die dem Geschehen rund um Naujocks und die Vorbereitungen des Überfalls zugeordnet werden, bestehen aus dem Prolog in der Partitur und den Orgelimprovisationen.

484. Freut euch des Lebens. (IV. 72.)
Mäßig. *mf* H. G. Nägeli. 1793.



1. Freut euch des Lebens, weil noch das Lämpchen glüht;
pflückt die Rose, eh sie verblüht! Man
schafft so gern sich Sorg und Müh, sucht Dornen auf und
findet sie und läßt das Weilchen un- bemerkt, das
uns am Wege blüht.

2. Freut euch des Lebens zc. Wenn sehen die Schöpfung sich verhüllt und laut der Donner ob uns brüllt, so lacht am Abend nach dem Sturm die Sonne, ach, so schön!
3. Freut euch des Lebens zc. Wer Neid und Mißgunst sorgsam flieht und Gütigkeit im Gärtchen zieht, dem schießt sie schnell zum Bäumchen auf, das goldne Früchte trägt.

Abbildung 3.3.: *Freut euch des Lebens* in einem Liederbuch aus der Mitte des 19. Jahrhunderts

Der Prolog folgt direkt auf die Vorspannmusik. Schwaen notiert dazu 1964:

„für das Vorspiel im Kino, das Originalaufnahmen aus der Nazizeit benutzt, schrieb ich einige Variationen über 'Freut euch des Lebens' - verfremdet, würde man sagen können.“¹⁵

Er benutzt dabei sowohl eine kleine Besetzung, als auch großes Orchester. Die Handlung findet in einem Kino statt, im Bild sieht man Wochenschaubilder von Flottenparaden, Massendemonstrationen und Bombenflugzeugen. Im Publikum sitzt Naujocks,

¹⁵SCHWAEN, KURT: Einige Bemerkungen über meine Musik zu Filmen, a. a. O., S.7.

der die Bilder verfolgt. Den verschiedenen Nachrichten in der Wochenschau werden die unterschiedlichen Variationen auf der musikalischen Seite entgegengesetzt.¹⁶

Schon am Schluss des Prologs verwendet, ist das *Klingelzeichen* für die direkt darauffolgende Szene, in der Müller seine Leute einzeln in sein Büro ruft und ihnen Befehle erteilt, strukturgebend. Es erklingt immer, wenn er auf den Klingelknopf drückt. Dabei hat es keinen illustrierenden Charakter, es wird nicht der Klang einer Klingel imitiert (vgl. Abb 3.4). In diesem Klingeln steckt Gefahr und Spannung, es ist in den tiefen Streichern verortet, marschiert, schwillt an und wieder ab.

Abbildung 3.4.: Das *Klingelzeichen*. Ausschnitt aus der Partitur

Einen wichtigen Part innerhalb der Musikgestaltung für die Gestapo-Handlungsebene stellen die Orgelimprovisationen dar. Sie funktionieren völlig anders, als die Musik in der Partitur oder die Sendermusik. Das ist zunächst einmal in der Besonderheit ihrer Genese begründet. Die Improvisationen wurden erst sehr spät aufgenommen, als der Film schon so gut wie fertig war. Deshalb wurden sie zum Bild (bzw. mit dem Gedanken an das Bild), dass zu dem Zeitpunkt schon feststand, eingespielt. Sie treten an drei Stellen in ganz unterschiedlicher Ausprägung auf. Das erste Mal hören wir die Orgel bei dem Zusammenschritt von Naujocks' Lebensgeschichte, seinem Psychogramm, dass sich strukturell vom der sonst total chronologischen Erzählweise des Films abgrenzt. Die Musik setzt zunächst als wohl-

¹⁶Die ausführliche Betrachtung der Musik und Funktionsweise des Prologs folgt in Kapitel 3.3.1.

klingender Choral ein, während wir noch das Bild vom hetzenden, agitierenden Naujocks sehen. Es geht über zu seiner Taufe, passend zu der friedlichen Musik. Im weiteren Verlauf - man sieht, wie Naujocks zu dem kalten Handlanger wurde, der er jetzt ist - verändert sich der Orgeleinsatz. Zunächst erscheinen unaufdringliche Clustereinwürfe, die bereits den konsonanten Charakter des Chorals herausnehmen. Als das Wort „Spitzel“ fällt, wird die Orgel laut, scharf, dissonant und penetrant. Dies steigert sich weiter und hat seinen Höhepunkt, als gezeigt wird, wie er Teil der Maschinerie wird - Hitler den Fahneneid schwört. Danach bleibt die Dissonanz, aber die Orgel tritt wieder etwas in den Hintergrund. Das Psychogramm endet mit Müller, der Naujocks den jetzigen Auftrag erteilt, was bereits in der Klingelzeichen-Szene zu sehen war. Stupide Viertel „Schritte“ in der Orgel, schließen den Einschub der Lebensgeschichte ab.

Die nächste Szene mit Orgeleinsatz ist die des Spaziergangs von Naujocks und Müller, bei dem Bericht erstattet wird und letzte Anweisungen erteilt werden. Die Beiden gehen los und es werden zunächst nur Müllers Rücken und Naujocks Stiefel gezeigt. Die Orgel vertont die Schritte mit genau auf die Bewegung platzierten Einwüfen, leise und in mittlerer Lage.



Abbildung 3.5.: Naujocks' Spaziergang mit Müller

Etwas später, Müller redet vom Aufruf, der verlesen werden soll, erklingt das *Deutschlandlied*, vordergründig und mit dissonanter Begleitung. Die „Schritte“ gehen kurz weiter, weitere kurze Einwüfe des verfremdeten *Deutschlandlieds* folgen, als das Procedere weiter besprochen wird, vor allem, als es um die Ermordung des Gefangenen geht. Das *Deutschlandlied* als verfremdetes Zitat ist ein Kommentar zum Inhalt. Während Müller vor Naujocks den perfiden Plan ausbreitet, spricht aus der Musik ein „kaputtes“, schlechtes Deutschland, das politische System, für das sie arbeiten.

Als der Gefangene die Spritze bekommt, die ihn ruhigstellen soll, erklingt die Orgel abermals. Hier funktioniert sie eher als Geräuschgeber.



Abbildung 3.6.: Der Gefangene wird
sdiert.

Ein sehr hoher, schwebender Cluster, der an- und abschwilt, vertont das Geben der Spritze, das ausführlich (42 sek lang) im Detail gezeigt wird. Zusätzlich zu dem dramatischen, Spannung und Unbehagen erzeugenden Effekt des Klanges, stellt die Klangfarbe die Verbindung zu den vorherigen Szenen mit Orgel her. In ihr klingt in diesem Moment Naujocks und das System, das den Gefangenen benutzt und ermordet. Dadurch, dass die kleine Trommel die rhythmische Hauptfigur dieser Filmmusik, die in allen Musikstücken auftaucht (vgl. Abb. 3.7), dazu spielt, wird dieser Effekt verstärkt und auch eine strukturelle

Verbindung zum Rest der Filmmusik hergestellt.



Abbildung 3.7.: Das rhythmische Grundmotiv der Begleitung in der Filmmusik von *Der Fall Gleiwitz*

3.2.2. Die Musik des Gefangenen

Rückwirkend die Arbeit am Film betrachtend, äußert er sich folgendermaßen:

„Auf diesen Gefangenen konzentrierte ich mein ganzes Interesse. Er ist gefesselt, kann nicht aktiv sein, und muß dennoch die antifaschistische Bewegung, das ‚andere‘ Deutschland vertreten. Ich gab ihm eine heroische Musik, die ich später im ersten Satz meines Klavierkonzerts wieder verwenden sollte.“¹⁷

Die Gefangenenmusik unterscheidet sich grundlegend von allen anderen Musiken des Films. Sie ist in ihrem Charakter konstant, der Gefangene erhält fast ausschließlich symphonische Orchestermusik zum Geleit. Die Kontinuität zeigt sich auch in der wiederkehrenden Verwendung des gleichen musikalischen Materials bei den Gefangenenmusiken. Das zentrale Thema des Gefangenen (vgl. Abb. 3.22) ist in allen zu hören und die rhythmische Hauptfigur dieser Filmmusik (vgl. Abb. 3.7) in jeder

¹⁷SCHWAEN, KURT: *Stufen und Intervalle. Erinnerungen und Miszellen*. Berlin: Verlag Neue Musik, 1978, S.102.

Begleitstimme. Außerdem sind diese Musiken stets sehr exponiert, es treten keine Geräusche oder Dialoge auf. Wo sich bei der Gestapomusik oder der „Realmusik“ aus dem Radio die auditiven Schichten Rede, Musik, Geräusch und mitunter auch prägnante Stille (z.B. bei den Orgelimprovisationen) vermischen bzw. eng aufeinanderfolgend auftreten, gibt es hier eine klare Konzentration auf Musik.¹⁸ Die auditive Dimension wird ausschließlich von ihr eingenommen, das Bild vom Geschehen um den Gefangenen. Dabei hat die Musik die klare Aufgabe, den Gefangenen, das wofür er steht, was man nicht sieht, zu vertonen.

Es ist auffällig, dass die dem Gefangenen zuzuordnenden Szenen wenn auch nicht sehr zahlreich, so aber fast immer mit Musik bedacht sind. So kommt es zustande, dass der Gefangene und seine Geschichte sehr viel Gewicht erhalten. Schwaen bemerkt in seinem Tagebuch nach einem Treffen mit Klein:

„Über den Komplex des Gefangenen, der jetzt eine zentrale Bedeutung erhält, was gar nicht beabsichtigt war. Die Musik muss diesen Teil tragen.“¹⁹

Die Szenen der Verschwörer nehmen im Gegensatz dazu einen viel größeren Raum ein, werden aber im Verhältnis dazu mit sehr viel weniger Musik bedacht. Nur beim Prolog erklingt auskomponierte Musik und beim Psychogramm Naujocks' und dem Spaziergang mit dem Vorgesetzten im Park die Orgelimprovisationen. Abgesehen davon hören wir in jenem Zusammenhang nur die Sendermusik, die zwar mitunter auch kommentiert, aber keine derartige fokussierende Wirkung hat wie die sparsam eingesetzte neu komponierte Musik Schwaens.

Die dem Gefangenen zugeordnete Musik umfasst in der Partitur sieben Musikstücke:

- *Ausfahrt* (I: Andante deciso, 75", 43 Takte; II: L'istesso tempo, 90", 58 Takte)
- *Gefangener wird abgespritzt* (A: Moderato, 101", 43 Takte; B: 9 Takte Ergänzung)
- *X. - Der Gefangene isst nicht* (Moderato; aufzunehmen mit 38 cm Geschw., abzuspielen mit 76; 46/23"; 14 Takte)
- *Der Mord* (C: Moderato, 73", 27 Takte)
- *Gefangener wird abgeholt* (D: Moderato, 39", 29 Takte, E: 9", 3 Takte Ergänzung)
- *Zellenbesichtigung* (F: Moderato; aufzunehmen mit 38 cm Geschw., abzuspielen mit 76; 84/42", 32 Takte)

¹⁸Eine gewisse Ausnahme stellt lediglich die Schlusszene dar, in der zusätzlich zu Musik etwas Geräusch zu vernehmen ist - ein paar Schritte und das Laden der Waffe.

¹⁹SCHWAEN, KURT: Tagebuch, a. a. O., 04.03.1961.

In der Endfassung des Films sind davon lediglich die *Ausfahrt*, *Der Gefangene isst nicht* und *Der Mord* enthalten. Die anderen Teile fehlen wahrscheinlich einerseits aufgrund dessen, dass die betreffenden Szenen herausgeschnitten wurden und andererseits vielleicht, weil von Seiten der Regie entschieden wurde, die Musik sparsamer einzusetzen und die Szenen für sich wirken zu lassen.

Etwas abseits steht die Vorspannmusik. Sie erklingt nicht in visuellem Zusammenhang mit dem Gefangenen, wird hier aber aufgrund ihres musikalischen Materials der Gefangenenmusik zugeordnet. Denn ihr Kern ist ein alle Gefangenenmusiken verbindendes musikalisches Thema, das deshalb im Folgenden als Gefangenen-Thema bezeichnet wird (vgl. Abb. 3.22). Es wird in der zentralen Gefangenensequenz, der *Ausfahrt* ausführlich verarbeitet, kehrt wieder im Klang des Vorspanns in *Der Gefangene isst nicht* und erklingt auch etwas abgewandelt in der Schlusszene, der Erschießung.

Der Vorspann ist dreiteilig aufgebaut, den spiegelnden Mittelteil bildet das Gefangenen-Thema. Eingerahmt wird es von zwei sich ähnelnden Teilen. Die Rahmenteile enthalten Material, das nicht dem Gefangenen zuzuordnen ist. Es vertont die kalte, mechanische Maschinerie, die im Hintergrund des Unternehmens steht. Dies ist zu hören im zackigen Hauptmotiv, welches gleich eingangs nach kurzer Einleitung in der Trompete erklingt (vgl. Abb. 3.8). Das Motiv ist in seiner rhythmischen Struktur angelehnt an den A-Teil von *Freut euch des Lebens* (vgl. Abb. 3.10 und 3.3). Es ist

The image shows a handwritten musical score for the prologue. It consists of three systems of staves. The top system has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The middle system has a bass clef. The bottom system has a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A box containing the number '15' is positioned above the first staff of the top system.

Abbildung 3.8.: Der Vorspann. Ausschnitt aus der Partitur

gewissermaßen eine „gerade gebogene“ Version des rhythmischen Grundmotivs des Liedes, aus der man den schwingenden Charakter entfernt hat. Aus dem 6/8-Takt wird ein 4/4. Aus der punktierten Viertel mit den drei Achteln hinterher wird eine halbe Note mit angebundener Achtel und weiteren drei folgenden Achteln. Auch in der Melodie wurde das Schwingen entfernt. Die Achtel bewegen sich nicht mehr ab und auf, sondern streben stupide aufwärts.

Der Eindruck einer bedrohlichen Maschinerie wird verstärkt durch die verdoppelte Geschwindigkeit, die den harten, akzentuierten Charakter des Rhythmus und die helle, fast „plärrende“ Klangfarbe erst zu Tage bringt.²⁰ Die Melodiestimme der Rahmenteile dissoniert mit der Begleitung, die „...unbeirrt...an einem a-Moll- und e-Moll-Quartsextakkord...“ festhält.²¹ Im Gegensatz dazu ist im Mittelteil, der dem Gefangenen-Thema gehört, eine recht konsonante Begleitung zu vernehmen.

Vergleicht man die Quantität der Bildanteile des Gefangenen und die der Gestapo mit der Quantität der musikalischen Teile im Vorspann, so lässt sich eine Parallele beobachten. Der Gefangene hat wesentlich weniger Bild-/Handlungsanteil im Film als die Verschwörer. Ebenso verhält es sich im Vorspann. Seine Musik setzt sich lediglich kurz im Mittelteil durch und das Ende gehört wieder den härteren, dissonanten Klängen, die der Gestapo zugeordnet werden können. Dies ist aber nicht nur ein rein quantitativer Aspekt, sondern entspricht außerdem der inhaltlichen Entwicklung - der Gefangene muss am Schluss sterben, der Widerstand siegt nicht, das Unternehmen wird durchgeführt und der Krieg beginnt. Insofern funktioniert der Vorspann auch musikalisch als eine Art Ouvertüre, in der die Handlungsstränge, die Gegenspieler durch kontrastierende Teile miteinander ringen.

Wolfgang Thiel stellt fest, dass der „Sound“ des Vorspanns ein Unikum seiner Zeit war und äußert sich ebenfalls zu seinem Inhaltsbezug.

„Seit den Trautonium-Klängen des Vorspanns zum Film *Der Rat der Götter* (1950, Musik: Hanns Eisler) hatte es keinen solchen ungewöhnlichen Beginn eines Films gegeben.[...] Der erzielte Effekt entspricht der filmischen Werkidee, dem betont kalten, sezierenden Inszenierungsstil, dem marionettenhaften Gestus der Personen als Handlanger eines inhumanen Systems.“²²

Der Klang des Vorspanns wird im Film noch ein weiteres Mal benutzt. Bei der Szene, in der der Gefangene seine Henkersmahlzeit erhält, erscheint das Gefangenen-

²⁰Schwaen experimentierte lange mit den Geschwindigkeiten, bis er die passende Konstellation und die gewünschte Klangfarbe fand. Auf der beiliegenden DVD findet sich der Filmtone als Hörbeispiel (*Vorspann*) und zum Vergleich die Aufnahme in Originalgeschwindigkeit (*Vorspann_Originalaufnahme*).

²¹THIEL, WOLFGANG, a. a. O., S.77.

²²THIEL, WOLFGANG, a. a. O.

Thema, diesmal wieder in der Klangfarbe des Vorspanns, als dessen Zitat.²³ Er ist misstrauisch, weil er ein solch reichhaltiges Mahl bekommt. Er ahnt, dass man etwas Schlimmes mit ihm vorhat. Dem entspricht, dass die Maschinerie, die ihn schon zum Tode verurteilt hat, und ihn für ihre Zwecke missbraucht, innerhalb der Musik zu hören ist.

Die hinsichtlich der Filmmusik zentrale Szene ist die der *Ausfahrt*. Diese Musik vertont die Fahrt des Gefangenen durch Deutschland, bei der er von Sachsenhausen nach Oppeln gebracht wird. Hier tritt das erste Mal Musik als alleinig die auditive Sphäre einnehmendes Element auf. Sie korrespondiert nur mit dem Bild, keine Rede, Stille oder Geräusch sind zu vernehmen. Auch der Charakter der Musik ist anders als bisher gehört. Sie ist keine der zumeist banalen Radiomusiken und auch anders als der harte Vorspann oder der ironisierende, mitunter scheppernde und dissonierende Prolog.

Weiche Holzbläser beginnen, der Gesamtcharakter ist eher dem Wohlklang anverwandt als der entstellenden, verzerrenden Verfremdung, wie es bei Vorspann und Prolog der Fall war. Auch die Form ist eine andere, sie ist geschlossener, eher die eines Konzertsatzes, als die einer Reihung wie beim Prolog. Die *Ausfahrt*-Szene endet mit einem Soldatenchor auf dem Zug. Sie singen, während sie zusammen mit Kriegsgerät transportiert werden, ein „Juhejuhehe-ahaha“. Das Lied hat keinen Text. Schwaen und der Regisseur stellten sich an dieser Stelle *Schwarzbraun ist die Haselnuss* vor. Dies war ein im Dritten Reich beliebtes Lied, gerade auch als Soldatenlied. Man erkundigte sich wegen der Rechte, die Volksliedversion war frei.²⁴ Letztendlich nahm Schwaen mit einem Männerchor einen nur an das Lied angelehnten Gesang auf.

„Mit dem Männerchor des Berliner Rundfunkchores zur DEFA. Aufnahme der Zug-Szene. Der Chor sang den Refrain von ‚Schwarzbraun ist die Haselnuß‘. Wir machten das Lied immer böser, fast bellend. Es gefiel uns so gut, es scheint, daß gar keine Musik mehr dazu nötig ist.“²⁵

Einen einschneidenden Eindruck hinterlässt auch die letzte Musik des Gefangenen und auch - abgesehen von der schrillen Originalaufnahme des *Deutschlandliedes* - die letzte des ganzen Films - *Der Mord*. Sie wird eröffnet von einer kurzen, leisen Einleitung des Fagotts, die matt und schwerfällig im vom rhythmischen Grundmotiv der Viertel mit zwei Achteln untermalt wird. Das Gefangenen-Thema (vgl. Abb. 3.22) wandert aus der Klarinette und den strahlenden Blechbläsern nun ins schwermütige

²³Es ist allerdings etwas langsamer aufgenommen worden. Die Tonlage bleibt erhalten.

²⁴Vgl. BARCH: DDR 117. Vorl. BA (I) 0112 / 0112a, Schriftwechsel.

²⁵SCHWAEN, KURT: Tagebuch, a. a. O., 23.02.1961.

Fagott. Schon die veränderte Klangfarbe ist hier Programm, der Gefangene liegt bewusstlos am Boden, als die Melodie ertönt. Die tonale Veränderung der Kantilene besteht zuerst darin, dass mit dem ersten Ton der heroische Quart-Beginn des Ursprungsthemas entfernt wird. Die Linie beginnt nun mit dem darauffolgenden Oktavsprung. Dieser nimmt außerdem mehr Raum ein, weil er anstatt auf zwei Viertel nun auf zwei Halbe verteilt wird. Dadurch wird das Thema sofort entschleunigt, was die „Entkräftung“ im Vergleich zum Ursprungsthema unterstreicht. Die Melodie erklingt verändert, matt und nur noch wie eine Erinnerung an ein Leben, einen Kampfgeist, der nun zum Gefangenen nicht mehr gehört.

Das Thema endet mit einer Wendung, die modulierenden Charakter hat und überleitet zu den schallenden, im Forte über die Fagottmelodie abrupt herfallenden, mächtigen Blechbläsern. Deren Linie wird charakterisiert vom vorwärtstreibenden, rhythmischen Motiv der punktierten Viertel mit Achtel und einer insgesamt aufstrebenden Melodie. Im Bild sehen wir die Handlanger Naujocks', die den Gefangenen packen und zum Ort der Erschießung schleifen. Der Rhythmus begradigt sich ab der Hälfte auf glatte Viertel, die stark akzentuiert werden und dadurch die Gewalt der Situation noch stärker hervorbringen.



Abbildung 3.9.: Der bewusstlose Gefangene vor dem Sender

Zu einer Großaufnahme seines Gesichts treten die Geigen mit einem rhythmisch gleichförmigen, da nur aus Vierteln bestehenden, sich melodisch drehenden Motiv in den Vordergrund. Die hellen Blechbläser gesellen sich zu den Geigen und die stark akzentuierte Viertelbewegung steigt zweimal sekundweise eine unvollständige cis-Moll-Skala ab - hart, unerbittlich und ohne Puls, erkennbare leichte und schwere Zählzeiten, denn alle Viertel haben das gleiche Gewicht.

Das sich drehende Geigenmotiv ist, in den Intervallen leicht verändert aber mit der gleichen Melodieführung, danach in der Flöte, Oboe und Klarinette zu hören. Der helle Flötenklang war im Prolog Naujocks zugeordnet. Jetzt sehen wir dazu den Gefangenen in der Totalen regungslos auf der Rampe liegen. Naujocks befindet sich noch nicht im Bild, aber er ertönt gewissermaßen. Das Lamento in den tiefen Bläsern kündigt gleichzeitig vom drohenden Schicksal.

Es folgt noch einmal das Thema, das anfangs im Fagott war, das veränderte Gefangenen-Thema. Ein letztes Mal meldet sich der Gefangene musikalisch zu Wort, diesmal

wieder mit stärkerem Klang, in Trompete und Posaune. Jetzt ist es umgekehrt, wir hören den Gefangen, sehen aber Naujocks, bzw. seine Hände, die die Waffe laden. Durch dieses Mittel sind die Protagonisten, Mörder und Ermordeter, jetzt, da sie schließlich gemeinsam auftreten, über lange Zeit gleichzeitig präsent - der eine in der Musik, der andere im Bild.

Die Musik verdichtet sich in eine aufstrebende chromatische Achtelbewegung - unisono und mit einem Crescendo - und gipfelt in offenem Höhepunkt auf Gis(As), der Dominante zu cis-Moll (Des-Dur), deren Auflösung zu cis-Moll man als erlösendes Moment hören möchte, die aber nicht erklingt. Die Spannung ist groß und es ist ein paar Sekunden ganz still. Dann wird angelegt und geschossen. Die bittere Erlösung kommt durch den Schuss, musikalisch erscheint sie nicht.²⁶

Interessant ist, dass Naujocks bis zum zweiten Schuss gesichtslos bleibt. Es sind nur die Hände und die Waffe, die wir sehen - die Maschinerie, nicht die Person. Es ist vor allem der Gefangene, der in dieser Sequenz zu sehen ist. Nach dem ersten Schuss bäumt dieser sich auf und Naujocks, nun erkennbar im Bild, schießt erneut. Darauf ertönt nun dieser „erste Schrei des Krieges“, der des Gefangenen. Die Mörder verlassen die Szenerie und die Rede Hitlers vom 1. September 1939 beginnt, Heilrufe, dann die wirklich letzte Musik des Films, das Deutschlandlied in einer Originalaufnahme aus der Nazizeit (vgl. Kapitel 3.2.3, S. 28). Bildgestaltung und musikalische Gestaltung stehen in dieser Passage im starken Kontrast. Zu der ausgeprägten Aktion in der Musik im Gegensatz steht das Bild. Es sind in den 44 Sekunden der Musik nur vier Einstellungen, statisch, ohne Schwenks oder Zoom. In der Musik passiert dagegen so viel, sie weist über das Bild hinaus, vertont Dinge, die wir nicht sehen, gibt dem stummen Gefangenen eine Stimme.

Die nicht verwendeten Musikstücke sollen hier nicht ausführlich behandelt werden, da in der Endfassung des Films nicht vorhanden und deshalb in ihrer dramaturgischen Dimension nicht fassbar. Nur soviel - sie bedienen sich des bekannten musikalischen Materials der Ausfahrt, das Gefangenen-Thema und das rhythmische Grundmotiv der Begleitung sind auch hier zentral.

²⁶Der tonale Rahmen ist etwas unklar. Notiert ist der Schluss in Des-Dur, die Melodie endet auf As. Vorher ist aber nur die Einleitung und der Streicherapparat durchgängig mit klaren tonartbestimmenden Vorzeichen (Des-Dur) versehen worden. Wir hören in diesem Stück eben auch das Moll auf der gleichen Stufe, enharmonisch verwechselt also cis-Moll, bei den absteigenden Geigen und Bläsern beispielsweise. Der chromatische Aufstieg am Schluss erschwert die klare Zuordnung. Der Molleindruck ist insgesamt stark, vor allem am Schluss hört man eher eine Auflösung nach Moll. Insgesamt ist zu beobachten, dass die harten Passagen direkt im Notentext die Vorzeichen von cis-Moll erhalten und die abgewandelte Gefangenemelodie die Des-Dur-Vorzeichen. Am Schluss trifft es sich, es ist notiert in Des-Dur und es strebt am Ende nach cis-Moll.

3.2.3. Schlager, Volkslied, Kunstlied, Oper - autonome Musik als Ausdruck des Alltags

Der Begriff autonome Musik bezeichnet in der Musikwissenschaft eine eigenständige, „in sich selbst begründete, nicht an Zwecke gebundene Musik, die den Anspruch erhebt..., um ihrer selbst willen als in sich geschlossenes Kunstwerk rezipiert zu werden.“²⁷ Dabei wird sie traditionell von funktionaler Musik abgegrenzt, wobei die Grenze mitunter schwer zu ziehen ist. In einem Fall wie diesem, bei einer Filmmusik, die Musik mit einem Entstehungszusammenhang außerhalb des Films benutzt, wird aus einer eigentlich autonomen Musik ein funktionale. Musik im Film kann nicht-diegetisch, also aus dem Off als Fremdton und diegetisch als Bildton des Films auftreten.²⁸ Bei *Gleiwitz* wurde konsequent die autonome Musik in diegetischer Form und die Musik der Partitur in extradiegetischer Form verwendet.²⁹ Die in diesem Zusammenhang betrachteten Lieder werden im weiteren Verlauf als „Realmusiken“ bezeichnet werden. Dabei meint dieser Begriff diejenige Musik, welche sich im Gegensatz zu den in der Partitur notierten Nummern und den Orgelimprovisationen innerhalb der Realität des Films abspielt, ihren Entstehungsort innerhalb der filmischen Geschehnisse hat. Außerdem schwingt in diesem Begriff auch noch eine semantische Komponente mit, die Lieder stehen für eine alltägliche Realität, die den Rahmen für das stark davon isolierte Geschehen bildet. Diese Realität wird sich mit Beendigung des Vorhabens massiv verändern, da dann ein Krieg beginnen wird. Ein Tagebucheintrag Schwaens aus der Entstehungszeit des Films verrät Folgendes:

„Schwierigkeiten bei der Verwendung rechtlich geschützter Musik, die im ‚Rundfunk‘-Teil gebraucht wird (Nazischnulzen; sollen wir dafür noch Tantiemen zahlen?)“³⁰

Die Titel werden also einfach gebraucht, weil etwas im Sender laufen muss. Das klingt zunächst so, als wäre es relativ unerheblich, welche Titel ausgewählt werden. Einige Tage später heißt es:

²⁷Brockhaus Riemann Musiklexikon. Band Digitale Bibliothek Band 38, Berlin: Directmedia, 2000.

²⁸Dabei ist nicht unbedingt vonnöten, dass wir die Quelle im Bild sehen können. Wir ordnen die Musik aufgrund des Klanges automatisch in die jeweilige auditive Schicht ein. Mit dieser Erwartungshaltung wird auch bei der musikalischen Gestaltung gespielt, beispielsweise, wenn eine Musik erst im Off ist, und dann aus einem Radio innerhalb der Szene kommt.

²⁹Diesbezügliche Grenzfälle innerhalb der Musik, die im Sender läuft, werden in diesem Kapitel zur Sprache kommen.

³⁰SCHWAEN, KURT: Tagebuch, a. a. O., 04.03.1961.

„Die alten Musiknummern sind nicht frei, auch nicht die Schallplatten (das hätte man früher erfahren können). Ich empfehle, von freien Titeln Arrangements im Stil von 39 zu besorgen und aufzunehmen.“³¹

Die Entscheidung für bestimmte Titel hängt hier also nicht nur von künstlerischen Überlegungen, sondern auch von ganz einfachen, organisatorischen Dingen ab. Aus dem gesammelten Schriftwechsel der Entstehung des Films geht hervor, dass man sich ausführlich Gedanken über die verwendeten Lieder gemacht hat. Es gab viele Vorschläge von denen einige aus rechtlichen Gründen nicht verwendet werden konnten.³² Als Ersatz für das Lied *Rheinische Lieder* wurde sogar ein stark daran angelehntes, neues Lied geschrieben. Der Text ist phonetisch und auch inhaltlich ähnlich und die Musik ist nur leicht abgewandelt. Letztendlich sind es mehrheitlich keine „Nazischnulzen“ geworden, sondern Lieder aus aller Welt und verschiedenen Zeiten. Insgesamt werden sieben verschiedene Titel verwendet. Es handelt sich um die an *Rheinische Lieder* angelehnte Neukomposition, des Weiteren *Aloha'Oe*, *La Paloma*, *Blutrote Rosen*, *Die Uhr*, *Donaumelodien* (aus dem gleichnamigen Film von 1936) und *Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen* aus Lortzings komischer Oper *Zar und Zimmermann*. Es wurden von Ihnen extra neue Aufnahmen gemacht.

Die Musiken werden in der Mehrheit im direkten, meist auch visuell nahen Zusammenhang mit dem Sender verwendet. Eine Ausnahme stellt die Sequenz der Zugfahrt dar, in der uns das erste Mal Realmusik begegnet. Naujocks ist auf dem Weg nach Gleiwitz und sitzt im Speisewagen. Der Schlager wird langsam „eingefadet“. Strukturell könnte die Verwendung des Schlagers hier die Funktion des Hinweisens, Vorausdeutens auf den Sender haben. Dieser ist bisher nicht zu sehen gewesen, er wurde nur angesprochen bei der Befehlserteilung. Nun bewegt sich Naujocks auf den Sender zu - er fährt nach Gleiwitz. Bedenkt man das Geschehen im Zug ist allerdings noch eine andere dramaturgische Funktion vorstellbar. Die Stimmung im Zug ist großartig, es wird gespeist, getrunken, geflirtet und geschunkelt. Dazu passt der Charakter der Musik, es ist ein Schlager im 4/4-Takt, ein beschwingter Marsch mit strahlendem Gesang und fröhlichem Text. „Weiß blüht der Flieder...“ heißt es immer zu Beginn des Refrains.

Ruhig speisend und darüber sinnierend, wie er die „Säue satt machen wird...“, sitzt Naujocks dazwischen und ist nicht Teil dieser Fröhlichkeit. Das Geschehen im Zug und die dazu passende Musik stehen im starken Kontrast zu Naujocks und dessen Gedanken. Die Menschen im Zug wissen noch nicht, was ihnen bevorsteht. Die Musik hat hier nicht nur die Aufgabe der Verdeutlichung der Feierstimmung,

³¹SCHWAEN, KURT, a. a. O., 14.03.1961.

³²Vgl. BARCH: Vorl. BA (I) 0112 / 0112a, a. a. O.

sondern sie wird zum ironischen Kommentar zu Naujocks Gedanken und den damit verbundenen bevorstehenden Ereignissen.

Diese kommentierende Funktion, die Darstellung des unbeschwerten Alltags im Gegensatz zur Maschinerie der Verschwörung, erfüllen die Musiken in unterschiedlich starkem Maße. Hier in der Zugfahrtsequenz ist der Kontrast besonders spürbar.

Ähnliches läßt sich bei der Szene im Kino in Gleiwitz feststellen. Naujocks sitzt am Abend des geplanten Überfalls darauf wartend im Kino und schaut den Film *Dona-umelodien*³³, einer der seichten Musikfilme, die unter der NS-Herrschaft produziert wurden.³⁴ Dort im Film und für die Zuschauer im Saal ist die Welt noch in Ordnung. Innerhalb der Sequenz, die fast nur aus dem den Film schauenden Naujocks und den Gegenschüssen auf die Leinwand besteht und dabei immerhin beinahe zwei Minuten andauert, führt uns die Kamera für einige Sekunden ins Foyer des Kinos. Wir sehen die Plakate mit den Ankündigungen „ab morgen“ oder „nächste Woche“. Auch dies steht dem entgegen, was der Zuschauer weiß - ab morgen ist Krieg. Der Alltag wird sich ändern, auch wenn die Kinofilme der Zeit den Menschen eine weiterhin heile Welt vorgaukeln wollen. Als Naujocks herausgerufen wird, bleibt die Tür offen, ein Mann dreht sich um und ruft „Tür zu“. Er hat nur den Filmgenuss im Kopf, er kann nicht ahnen, dass soeben der Anführer des fingierten, die Kriegserklärung rechtfertigenden Überfalls, zum Telefon gerufen wird, um den Startbefehl für die Operation entgegenzunehmen. Bedenkenswert ist der Vergleich mit dem ersten Kinobesuch. Es ist zwar ein völlig anderes Programm, ein romantischer, kitschiger Musikfilm, aber das Gesicht von Naujocks ist kaum anders als beim Betrachten der Wochenschau. Hier zeigt sich die Kälte und die Unmenschlichkeit der Personen in *Gleiwitz*, das Marionettenhafte.

Der Sender wird etabliert in Verbindung mit dem Traditional *Aloha'Oe*. Wir sehen ihn erst von außen, dann gehen die Einstellungen immer dichter heran, bis wir uns im Sender befinden. So funktioniert auch die Musik, die immer lauter wird, sie verhält sich also analog zum Bild als rein diegetische Musik. Das Lied wird dann als filmische Struktur stiftendes Element benutzt, indem zuerst eine Totale über Gleiwitz (mit deutlich leiser werdender Musik) zu sehen ist und danach Naujocks in seinem Quartier beim Ankleiden. Er hört den Sender im Radio. Als er das Zimmer verläßt, verstummt auch die Musik. Durch diesen Umgang mit der musikalischen Komponente wird eine Verbindung geschaffen zwischen dem zentralen Ort des Films,

³³Deutschland/Ungarn 1936, Regie: Willy Reiber, Drehbuch: Peter Francke Musik: Béla Dolecskó, Willy Engel-Berger, Wolfgang von Garmelshausen. Es spielt das Budapester Symphonie Orchester. Quelle: Internetressource: <http://www.imdb.com/title/tt0129887>

³⁴Vgl. BARCH: Vorl. BA (I) 0112 / 0112a, a. a. O., Schriftverkehr. Ursprünglich sollte hier der Film *Truxa* verwendet werden. Man dachte an etwas mit Hans Albers, also einen typisch deutschen Film. Es gab aber auch hier wieder Probleme bei der Beschaffung des Films bzw. den Benutzungsrechten.

dem Sender und der zentralen Person, Naujocks, welcher sich kurz darauf aufmachen wird, den Sender persönlich zu erkunden. *Aloha'Oe* wurde 1878 geschrieben von der letzten Regentin des Königreichs Hawaii vor der Annektierung durch die USA 1893, Königin Lili'uokalani. Sie wurde dazu inspiriert auf einem Ausritt am Strand, als sie eine Abschiedsszene zwischen einem Colonel und einer jungen Dame beobachtete. Die Melodie des Refrains ist der des damals bereits bestehenden Liedes *There's Music In The Air* (G.F. Root, 1854) nachempfunden. Die Abschiedsthematik ist im Text verarbeitet worden. Das Lied wird im Film allerdings ohne Text als fast reines Instrumental eingesetzt. Möchte man abseits von der willkürlichen Verwendung des Liedes als normale Radiomusik eine dramaturgische Funktion unterstellen, so könnte diese aber gerade in der Abschiedsthematik liegen. Der Sender wird zum ersten Mal gezeigt - der Zuschauer weiß, dass dieser aber bald Schauplatz eines folgenschweren Überfalls werden wird. Im Kontrast zum ersten Erscheinen des Senders erklingt ein Abschiedslied - das begrüßt ihn nicht, es sagt bereits jetzt „Leb wohl!“

Während der Techniker im Sender den 1000 Hz-Ton feststellt, hören wir kurzzeitig *Die Uhr* von Johann Gabriel Seidl in der Vertonung von Johann Carl Gottfried Löwe (op. 123, Nr. 3). Das Lied steigt ein mit der zweiten Strophe „Ich wollte, sie wäre rascher gegangen an manchem Tag.“ Dazu sitzt der Techniker untätig im Sender und wird aufgeschreckt vom plötzlichen Fremdtone in der Übertragung. Der behäbige, schreitende Rhythmus steht am Anfang im Einklang mit dem Bild des eher gelangweilten Technikers. Während er die Ursache des Tons prüft, wird die Musik immer wieder kurz durch diesen gestört. Die Zwischenschnitte zum Verstärkerarm, in dem der Ton produziert wird und mit dem der Techniker nun telefoniert, sind nicht mit der Musik unterlegt. Sie beschränkt sich also ganz auf ihre Quelle, den Sender und hat wohl an dieser Stelle auch keine weitere Funktion, als notwendige Musik für diesen bereitzustellen.

Der nächste Titel im Sender ist, wie schon *Aloha'Oe* vorher, ein Stück Musik, das fern von Deutschland entstanden ist und mit dem Klang ferner Länder von der Sehnsucht erzählt - *La Paloma*. *La Paloma* ist das Lied des Jahrhunderts. Das befanden die Zuschauer der Gala anlässlich des 100. Geburtstag der GEMA. Die Wahl fand während der Ausstrahlung der Sendung in der ARD am 13.09.2003 statt. Es ist ein universelles Lied geworden, es ist international, hat unterschiedliche Bedeutungen in den verschiedenen Winkeln dieser Welt und ist in unzähligen Sprachen und Versionen interpretiert worden. Auf Sansibar heißt es, man habe es dort auf der Insel gefunden, es erklingt bei Hochzeiten. In Rumänien wird es zu Beerdigungen gespielt. In Mexiko hat es den Rang einer inoffiziellen, revolutionären Nationalhymne im Protest gegen die umstrittenen Präsidentschaftswahlen 2006. Für die Deutschen ist es ein

Seemannslied, Hans Albers sang es in *Große Freiheit Nr. 7*, nach ihm Freddy Quinn, Roy Black, Curd Jürgens und viele andere. Dieses Lied hat unzählige Gesichter, es ist ein globales Volkslied. Dabei sind sein Komponist und sein Entstehungszeitraum und -ort recht gut bestimmbar. Der spanische Komponist Sebastian de Yradier verfasste das Lied auf einer mehrjährigen Reise durch die Karibik Mitte des 19. Jahrhunderts. Er wollte sich auf dieser Reise von der karibischen Musik inspirieren lassen. Besonders die kubanische Habanera hatte es ihm angetan. So wurde auch *La Paloma* eine Habanera, im 2/4- Takt erhaben schwingend. Der Originaltext hat nichts mit Seefahrt zu tun, es ist ein sehnsuchtsvolles Liebeslied. Das Thema Sehnsucht ist wahrscheinlich das verbindende Element der meisten Textversionen. Es ist wohl der Musik immanent, liegt in der melancholischen, immer wieder aufstrebenden und fallenden Melodie.

Weshalb wurde es Teil der musikalischen Gestaltung? Zuerst einmal gehörte es natürlich zum musikalischen Alltag der Zeit. Andererseits kündigt es von der weiten Welt, verbindet in seiner Universalität die Menschen des Globus. Es steht dem Anspruch der Nationalsozialisten entgegen, die Welt als Herrenrasse zu beherrschen.

Der Film *Große Freiheit Nr. 7* war 1944 eine Provokation für die NS-Führung, vor allem für die Kriegsmarine. Betrunkene Matrosen, melancholische Stimmung, leichte Mädchen - all dies wurde als Gefährdung der Volksmoral angesehen, dabei musste diese doch gerade in der Zeit gehoben werden. Ein Durchhaltefilm war dies nicht, ganz im Gegenteil. Im Text von *La Paloma* heißt es hier, man solle auf Gott vertrauen - statt auf Hitler. Und Albers singt weiter vom Kreuz des Südens als „Gruß des Friedens“, dass Schiffe zu Grunde gehen und dass jedem von uns früher oder später die Stunde schlägt. Das waren nicht die Töne, die zu den Durchhalteparolen der letzten Kriegsmonate passten. Der Film wurde jedenfalls nach anfänglicher Tolerierung Anfang 1945 im Deutschen Reich doch noch verboten. Die Uraufführung fand in Prag statt, wohin auch der Großteil der Dreharbeiten verlegt worden war, da Hamburg und Berlin 1943/44 unter den Bombenangriffen der Briten zu leiden hatten. *Große Freiheit Nr. 7* und das *La Paloma* des Hans Albers wurden erst nach dem Krieg zum großen Hit. Möglicherweise wurde die Diskussion um die Provokation, die Kritik am NS-Regime durch den Film und das Lied mit bedacht bei der Auswahl für *Der Fall Gleiwitz*. Abgesehen von der Albers-Version war *La Paloma* in Deutschland aber auch schon vorher sehr bekannt, es gehörte zum musikalischen Alltag der Spielzeit des Films, die ja vor 1944 angesiedelt ist.

Eine andere, sehr bittere Verwendung fand das Lied durch die SS im Konzentrationslager Auschwitz. Der Swing-Gitarrist Coco Schumann (*1924) wurde 1943 in das Ghetto Theresienstadt deportiert. Da dieses als Vorzeigeghetto für die Außenwelt dienen sollte, fanden dort viele Musikveranstaltungen statt. Schumann spielte

dort mit seiner Band, den *Ghettoswingers*. 1944, kurz vor Kriegsende, wurde er nach Auschwitz gebracht. Dort rettete ihm die Tatsache, dass er Musiker war, das Leben. Die SS hatte eine Verwendung für ihn. Unter anderem diese, zu spielen, während Menschen in die Gaskammern gingen.

„Ich spielte La Paloma, als die Kinder ins Gas marschierten.“³⁵

Trotz oder auch gerade wegen dieser Erinnerungen spielt er es heute immer noch regelmäßig auf Konzerten.

„Was können Lieder dafür, dass die Nazis sie missbraucht haben?“³⁶

Mit der Entscheidung für *La Paloma* als Teil der Filmmusik fiel also eine Entscheidung für einen Titel, der nicht nur als romantisches, sehnsuchtsvolles Liebes- oder Seemannslied gesehen wurde, sondern der auch positiv wie negativ stark mit der Zeit des Nationalsozialismus assoziiert wurde wegen seiner Verwendung in diesen Jahren. Dass die Instrumentalversion gewählt wurde, unterstreicht die Universalität des Liedes. Es gibt keinen Text, der in Beziehung gesetzt werden kann mit der Handlung. Das Lied funktioniert allein durch seine musikalische Dimension und seine Bekanntheit als sinnstiftendes Zitat.

Während des ersten Besuches des Senders erklingt neben *La Paloma* auch *Blutrote Rosen* von Hermann Hünemeyer (Musik) und Alfred Krönkemeier (Text), ein Schlager, ein Slowfox aus dem Jahr 1929. Schwaen forderte die Verwendungsrechte und den Klavierauszug beim Komponisten selbst an, der dieser Bitte auch nachkam.³⁷ Naujocks kommt als Entörungsdienst getarnt, um den Sender auszuspionieren. Ein Mitarbeiter öffnet ihm das Tor und er betritt den Innenraum. Die Musik wird lauter. Während er sich im Gebäude befindet, ist die Musik konstant im Hintergrund zu hören. Sie bleibt aus, als er in den Hof geht, es ist also rein diegetische Musik, sie läuft einfach im Sender. Dabei steht sie durch ihre Unbekümmertheit natürlicherweise im Kontrast zu den Geschehnissen.

Heute rankt sich um dieses Lied ebenfalls eine besondere Geschichte im Zusammenhang mit den Nationalsozialisten. Aus den Memoiren der Sekretärin Hitlers, Traudl Junge, erfuhr die Öffentlichkeit, dass es von Eva Braun zum letzten Geburtstag Hitlers auf dem Grammophon gespielt wurde mit der Aufforderung zum Tanz. Auch

³⁵FATLIN, DR. SIGRID: Website des "La Paloma Project". (URL: <http://www.lapalomaproject.com/>) – Zugriff am 19.03.2010, Coco Schumann ist einer der Protagonisten des Dokumentarfilms *La Paloma*.

³⁶SCHNEIDER, MATTHIAS: Coco Schumann - "Rex Casino". 27.01.2009 (URL: <http://www.arte.tv/de/Alle-CDs/2412516.html>) – Zugriff am 19.03.2010.

³⁷Vgl. BARCH: Vorl. BA (I) 0112 / 0112a, a. a. O.

der deutsche Film *Der Untergang* von 2003, der die Geschehnisse im Führerbunker kurz vor Hitlers Tod zum Inhalt hat, benutzt dieses Lied. Tatsächlich handelt es sich aber wahrscheinlich um eine Verwechslung. Traudl Junge zitiert in ihrem Buch den Text folgendermaßen: „Blutrote Rosen erzählen dir vom Glück...“³⁸ Der Schluss der Textzeile gehört allerdings zu einem anderen Lied mit dem Titel „Blutrote Rosen“ von Paul Lekykie, ebenfalls ein Tanzschlager der Zeit. Das Buch von Traudl Junge erschien erst im Jahr 2002, sie hatte das Manuskript zwar bereits 1947 verfasst, es bestand aber kein Interesse daran so kurz nach dem Ende des Hitler-Regimes. Deshalb ist nicht davon auszugehen, dass der Mythos vom Lied *Blutrote Rosen* als Führerbunkermusik den Machern des Films bekannt war.

Die Sequenz des Überfalls, bei der die Radiomusik eine wichtige Rolle spielt, soll im Folgenden betrachtet werden. Unmittelbar vor dem Überfall, nachdem wir gesehen haben, dass Naujocks und seine Männer losgefahren sind, erklingt wiederum kurz *Blutrote Rosen*. Dass das Lied zweimal verwendet wurde, ist vielleicht dadurch zu begründen, dass man nicht genug Titel zur Verfügung hatte und diesen noch einmal verwendet hat, als man am Schluss noch eine kurze Musik brauchte. Grund zur Annahme, dass sie an dieser Stelle eine besondere Bedeutung hat, besteht wegen des kurzen und relativ willkürlichen Einsatzes nicht.

Noch im Sender und dann während der Autofahrt ist die „Weltpolitische Umschau“ zu hören, die bereits auf die Kriegserklärung vorbereitet durch ihre hetzerische Rede. Die Verwendung des kurzen Stückes Musik hat noch einmal kurz die noch bestehende Normalität verdeutlicht, bevor die hetzerische „Umschau“ beginnt. Bei der Rede wird das Mittel der Verdichtung benutzt, um das dramatische Moment zu steigern. Es ist keine kontinuierliche Rede, sondern ein Zusammenschnitt, die Parolen überlagern sich immer mehr, fallen sich quasi gegenseitig ins Wort.

Der Radioton ist fast immer zu hören, auch wenn das Bild sich nicht im Sender befindet, sondern auf der Straße, bei der Wagenkolonne. Er setzt kurz aus, als die Männer beim Sender aussteigen. Beim Start des Überfalls, mit dem Öffnen des Tores und der Stürmung des Geländes, setzt der Ton wieder sehr wirkungsvoll ein, lauter werdend, passend zur größer werdenden Nähe zum Ziel der Operation. Ab jetzt wird der Radioton - nun fast ausschließlich in Gestalt von Musik - während des ganzen Überfalls erhalten bleiben - bis zu dem Moment, als das Mikrofon eingesteckt wird, um den Aufruf zu senden. Da endet die Musik abrupt.

Dass das Radioprogramm ständig zu hören ist in dieser Sequenz, ist ein starkes dramaturgisches Mittel. Es verbindet die Gestapomänner von dem Moment ihres Aufbruchs an mit dem physischen Ziel ihrer Mission, dem Sender. Es wird ein Band

³⁸Vgl. JUNGE, TRAUDL: Bis zur letzten Stunde. Hitlers Sekretärin erzählt ihr Leben. Berlin: List, 2003, S.177.

geknüpft, dass in die Zukunft weist, auf den Überfall. Der Zuschauer erfährt außerdem gleichzeitig, was bei Hitlers Schergen und was beim Sender passiert, zumindest was das Programm angeht. Über den Ton aus dem Off werden die Schauplätze nicht nur physisch, sondern auch inhaltlich miteinander verbunden. Wir sehen, was dem Sender droht, dass die hetzerische Rede bald in die Tat umgesetzt werden wird und erfahren gleichzeitig, dass dort noch Normalität und Ahnungslosigkeit herrschen, ebenso wie bei den Zuhörern. Die Straßen sind leer, wir sehen nur die Wagenkolonne der Gestapo, das verstärkt den Eindruck, dass der Großteil der Bevölkerung daheim vor den Radioapparaten sitzt und gleich Zeuge der so einschneidenden Ereignisse werden wird.

Nachdem die Gestapomänner im Haus verschwunden sind, ertönen die letzten Worte der Rede und es heißt, nun komme „Musik zum Feierabend“ - wie ein zynischer Kommentar zum Geschehen. Es erklingt die Romanze *Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen* aus Lortzings Oper *Zar und Zimmermann*. Der Text der Arie erzählt von Abschied. Die Musik setzt hier an einer wirkungsvollen Stelle ein - die Erstürmung ist gelungen, der Rest der Operation „Konserven“ beginnt. Naujocks rennt aus dem Gebäude, er entfernt sich davon in Richtung Tor. Dazu erklingt die süßliche Streichereinleitung der Arie, die interessanterweise nicht leiser wird, wie man es durch das Entfernen vom Gebäude erwarten würde, sondern lauter. Die Musik wird also wiederum ganz bewußt aus dem Off eingesetzt, nicht als zufällige Musik im Bild, sie wird während des Überfalls bis zu ihrer schlagartigen Verstummung immer deutlich wahrnehmbar bleiben, wenn auch die Lautstärke schwankt. Dabei steht der romantische Habitus im Gegensatz zu dem, was passiert. Als das Tor geöffnet wird und das Auto mit dem Gefangenen hineinfährt, setzt der beseelte Gesang ein mit den Worten „Lebet wohl, ihr flandrischen Mädchen.“ Es ist ein Abschied, der eingeleitet wird, vom Leben für den Gefangenen, vom Frieden zunächst für alle Anderen. Interessant ist, dass der Text hier verändert wurde an einer sehr exponierten und vom Zuschauer deutlich wahrgenommenen Stelle. Aus dem einen Mädchen des Originals wurden alle flandrischen Mädchen. Die Adressaten sind alle draußen vor den Radiogeräten, die die letzten Stunden in Frieden vor sich haben.

Was ist das Besondere an der Verwendung von Musik in dieser Szene? Ein Gedankenspiel möge das verdeutlichen: Was wäre gewesen, hätte man hier die Hetzrede weiterlaufen lassen und nur kurz oder gar keine Musik gespielt und direkt den Aufruf hinterher? Welchen Eindruck hätte die Szene dann auf den Zuschauer gemacht? Die romantische Musik kontrastiert im Gegensatz zur Hetzrede besonders stark mit dem Geschehen und macht das Perfide, die kalte technische Durchführung des Ganzen umso deutlicher. Analog zu dieser Vorgehensweise verhält sich später das Bild zum Inhalt in dem Moment, als Naujocks ganz langsam, beinahe genüsslich

aber mit der üblichen Kälte und Ungerührtheit im Blick, die Blumenvase mit seinem Gewehr vom Tresen schiebt, bis sie unten zerschellt. Außerdem lenkt Sprache eher ab, wohingegen die Musik auf subtile Art ein Gefühl vermitteln kann, vor allem, wenn sie so stark im Kontrast zum Geschehen steht. Zusätzlich ist die Abschiedsthematik sicher ein wichtiger Punkt für die Auswahl des Titels an dieser dramaturgisch prägnanten Stelle. Kontrastierende Musik ist an dieser Stelle im Vergleich eindeutig das dramatisch wirksamere auditive Element. In dem Moment des Aufrufs, als es ernst wird, die Entwicklung auch in die Öffentlichkeit gebracht wird, wird die Musik jäh abgebrochen - auf dem strahlenden „Leb wohl“ des Tenors. Es ist wiederum eine Verdeutlichung des Abschieds von der Normalität, die mit allen verwendeten Liedern vertont wurde. Die letzte Realmusik untermalt auch den Abschluss des Films. Sie wurde eingangs in der Titelliste nicht erwähnt, da es sich hier um eine Originalaufnahme mit dokumentarischem Charakter handelt. Nachdem der Gefangene erschossen ist und Naujocks und seine Schergen sich entfernen, ist zunächst die Rede Hitlers mit der Kriegserklärung an Polen zu hören und dann das Deutschlandlied. Bezeichnenderweise wird hier die heute politisch nicht mehr korrekte, erste Strophe gesungen. Die Gestaltung der Dynamik illustriert eindrücklich die Schlusswirkung. Erst ist die Lautstärke mittel, dann - die Verschwörer entfernen sich weiter - wird es langsam leiser, bis fast nichts mehr zu hören ist. Als der Schriftzug „43 000 000 Tote“ eingeblendet wird, bäumt es sich noch einmal gellend auf, direkt bei der Textzeile „Deutschland, Deutschland über alles“.

Die hier verwendeten Musiktitel sind eigenständig, also autonom hinsichtlich ihrer Entstehungsgeschichte. Sie werden recht originalgetreu in den Film eingebunden. Durch die Verwendung innerhalb der dramaturgischen Struktur des Films erhalten allerdings auch sie eine spezifische, über sich hinaus auf etwas Anderes verweisende Funktion. Sie beziehen Position zum Inhalt und zum Bild. Die vorangegangenen Ausführungen zeigen, dass sie dabei in erster Linie kontrastierend funktionieren. Sie untermalen den Alltag des nationalsozialistischen Deutschlands. Dies aber nicht nur. Außerdem erscheinen sie immer zusammen mit den Verschwörern der Gestapo, und dies ganz bewußt, um sich dem entgegen zu setzen. Vor allem die Verwendung der Lortzing-Arie, die mit ihrem romantischen Charakter im starken Gegensatz zum Geschehen des Bildes steht, des Schlagers auf der Zugfahrt und des Musikfilms, dessen Lied einen großen Raum im Film erhält, kurz bevor der Marschbefehl Naujocks erreicht, zeigen den gezielten kontrapunktischen Einsatz der Realmusiken in *Der Fall Gleiwitz*.

3.3. Analyse zweier Szenen

Es gab in der Geschichte der Filmmusiktheorie verschiedene Ansätze, eine Filmmusikanalyse zu schematisieren. Da viele Elemente in ihrer Verknüpfung innerhalb eines chronologischen Vorgangs berücksichtigt werden müssen, hat sich eine tabellarische Übersicht über das Geschehen bewährt, um zunächst einen Überblick über das Zusammenspiel der Elemente bekommen. Die visuelle Ebene und die auditive Ebene müssen miteinander in Beziehung gesetzt werden. Sergej Eisenstein war einer der ersten Regisseure, der solches versucht hat. Er erstellte eine „audiovisuelle Partitur“.³⁹ Anselm C. Kreuzer setzt der umfangreichen Analyse der dramaturgischen Entwicklung und der strukturierenden Funktion in Textform eine Sequenzübersicht hinzu, die die Sequenznummer, die Zeit, den Ort, die Handlung die Musik und die Musikdauer gegenüberstellt.⁴⁰ Dabei fasst er bildgestalterische und Handlungsebene zusammen bzw. vernachlässigt die Beschreibung des Bildes bis auf einige prägnante Stellen. Jessica Merten etabliert den Begriff des Filmmusikprotokolls, in ihrem Modell werden visuelle Ebene (äußere Handlung, Kamera) und auditive Ebene (Text, Geräusch, Musik) bezogen auf Sequenznummer und Zeit gegenübergestellt.

An dieser Stelle sollen ebenfalls tabellarische Übersichten der analysierten Szenen als Grundlage der Ausführungen dienen. Dabei wird chronologisch vorgegangen. In der Horizontalen werden zunächst der Ort und die bildgestalterische Ebene dokumentiert. Dann folgt eine Beschreibung der sichtbaren Handlung und des (gedeuteten) Inhalts, gewissermaßen als Scharnier zwischen Bild und Tonebene. Diese beschließt nämlich die Übersicht, aufgeteilt in Musik und Geräusch/Rede/Stille, die anderen Dimensionen der auditiven Schicht⁴¹. Diese werden zusammengefasst, da bei den betrachteten Szenen die Tondimension fast ausschließlich von Musik eingenommen wird. Da die Partitur der im Folgenden analysierten Beispiele zur Verfügung steht, werden die entsprechenden Taktzahlen und wichtige Informationen aus dem Notentext angegeben. Der Fokus liegt auf der Entwicklung des Bildes und der Musik und deren Zusammenspiel innerhalb zweier geschlossener Szenen mit ebenso geschlossenen Musikstücken, deshalb wird auf eine Angabe der Zeit

³⁹MERTEN, JESSICA: Semantische Beschriftung im Film durch "autonome" Musik: Eine funktionale Analyse ausgewählter Themen: Univ., Diss. Band 1, Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Osnabrück: epOs Music, 2001, S.104f.

⁴⁰Vgl. KREUZER, ANSELM C.: Filmmusik: Geschichte und Analyse. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Wien: Lang, 2001, Studien zum Theater, Film und Fernsehen, Kapitel 5.

⁴¹Vgl. zum Begriff der auditiven Schichten LISSA, ZOFIA: Ästhetik der Filmmusik. Berlin: Henschelverl., 1965, S.112. Lissa stellt den von ihr angenommenen vier Sphären der visuellen Schicht (die der Ansichten, dargestellten Gegenstände, Handlung, dargestellten psychischen Elemente) die vier Sphären der auditiven Schicht gegenüber (Musik, Rede, Geräusch, Stille) gegenüber. Jede visuelle Schicht kann mit jeder auditiven Schicht kombiniert werden.

verzichtet. Auf der einen Seite soll der bildliche Ort und auf der anderen der Ort in der Partitur als Orientierung dienen. Die Protokolle der beiden betrachteten Szenen befinden sich aufgrund ihres Umfangs im Anhang (vgl. Kapitel A.d).

Hinsichtlich der Beschreibung des filmischen Bildes gibt es viele konventionelle Begriffe, wobei mitunter Inkonsistenzen in Definition und Abgrenzung der Begriffe untereinander zu beobachten sind. Deshalb soll nun abschließend noch auf die in der folgenden Analyse verwendeten Termini eingegangen werden. Bezüglich der Analyse der Bildebene wird, orientiert an der Einteilung Faulstichs⁴², von folgenden Kameraeinstellungsgrößen ausgegangen (Abstufung von fern nach nah):

Weite
Totale
Halbtotale
Halbnah
Nah
Groß
Detail

Perspektiven können sein: Normalsicht (wird im Filmmusikprotokoll nicht explizit erwähnt werden), Übersicht (Vogelperspektive) und Untersicht (Froschperspektive). Mögliche Einstellungen sind Einspieler (eine Person allein im Bild), subjektive Kamera (Sicht einer Person), Über-die-Schulter, Schuss-Gegenschuss (zwei Personen im Gespräch abwechselnd im Bild), Gegeneinstellung (Umkehrung der Sicht der vorangegangenen Einstellung).

Abgesehen von der reinen Schematisierung müssen Überlegungen dazu angestellt werden, hinsichtlich welcher Merkmale und Perspektiven das Funktionieren von Filmmusik innerhalb des audiovisuellen Zusammenspiels beleuchtet werden soll. Die Musik hat laut Kreuzer neben der dramaturgischen auch strukturierende Funktion (Leitmotivik und narratologische Betrachtung).⁴³ Es bleibt zu fragen, woraus die dramaturgische Funktion besteht, ob diese in konkretere Unterfunktionen aufgeteilt oder auch die strukturierende Funktion eventuell in diesen Begriff mit einbezogen werden sollte.

Dies tut Merten, sie bezeichnet als Gegenstand der Musikdramaturgie „...Regeln für die äußeren Bauform und die Gesetzmäßigkeiten für die innere Struktur der Musik und ihr Verhältnis zur Gesamtform des Films.“⁴⁴ Das beinhaltet auch die

⁴²FAULSTICH, WERNER: Einführung in die Filmanalyse. Tübingen: Narr, 1994, S.33.

⁴³Vgl. KREUZER, ANSELM C., a. a. O., Kapitel III.3/4.

⁴⁴MERTEN, JESSICA, a. a. O., S.45.

strukturierende Funktion. Unter dem Oberbegriff subsumiert sie alle Funktionen der Filmmusik. Sie führt die Funktion der unauffälligen Begleitung, physiologische und ästhetische, dramaturgisch-inhaltliche, psychologische und syntaktische Funktionen an.⁴⁵

Siegfried Kracauer unterscheidet sechs Funktionen von Filmmusik. Darunter sind die des Kommentars zur äußeren Handlung bzw. zum Inhalt und die des Kontrapunkts zum Bild.⁴⁶

Den Systematisierungen von Kracauer und Merten soll hier gefolgt werden, eine Abgrenzung der strukturellen Funktion von der dramaturgischen erscheint der Verfasserin nicht sinnvoll. Vielmehr soll hier eine Eingrenzung der beleuchteten Funktionen innerhalb der Musikdramaturgie vorgenommen werden. In Form einer Betrachtung dieser Funktionen wird dann die Analyse der Beispiele erfolgen. Diese wird zuerst eine ausführliche Untersuchung der Musiken beinhalten, da die Partitur zur Verfügung steht. Von dieser musikalischen Analyse ausgehend wird die Beziehung zum Bild, zur äußeren Handlung und zum Inhalt betrachtet. Es wird dabei die dramaturgisch-inhaltliche und die psychologische Funktion im Vordergrund stehen. Es soll untersucht werden, ob die Musik sich eventuell kontrapunktisch zum Bild verhält bzw. den Inhalt kommentiert (Kracauer) oder auch zum Inhalt kontrapunktierend (Eisler/Adorno, vgl. Kapitel 1) funktioniert. Die ästhetische und die syntaktische Funktion sollen darüber hinaus im Falle besonderer Prägnanz ebenfalls Beachtung finden.

3.3.1. Der Prolog

Der Prolog beginnt filmisch sowie musikalisch direkt nach dem Vorspann. Er hat eine Länge von 4'50 und ist durchgängig mit Musik versehen. Dieser Prolog hat die dramaturgische Funktion, den Zuschauer in die Geschehnisse einzuführen. Der spätere Attentäter Naujocks sitzt in einem Kino und sieht die Wochenschau - der Betrachter mit ihm. Er weiß so, in welcher Zeit das Geschehen situiert ist, er erfährt die Rahmenhandlung, die tagesaktuellen Ereignisse. Die Kommentare von Naujocks' innerer Stimme komplettieren den Informationsfluss. Am Ende der Szene wird Naujocks von einem Mann im Trenchcoat aus dem Saal geholt. Beide steigen mit einem SS-Mann in Uniform direkt vor dem Kino in ein Auto und fahren davon. Mit der darauffolgenden Szene, der Befehlsvergabe, kann nun direkt in medias res gegangen werden, da der Zuschauer innerhalb der ersten fünf Minuten alle notwendigen Infor-

⁴⁵Merten fasst verschiedene diesbezügliche Ansätze der Forschung zusammen.

⁴⁶Vgl. KRACAUER, SIEGFRIED: Theorie des Films - Die Errettung der äusseren Wirklichkeit. Frankfurt: Suhrkamp, 1964.

mationen bekommen hat, um die folgenden Vorkommnisse zu verstehen. Jetzt kann die minutiöse, chronologische Schilderung der Ereignisse beginnen.

Die Musik des Prologs besteht aus Variationen zum Volkslied⁴⁷ *Freut euch des Lebens* von Hans Georg Nägeli (1793) (vgl. Abb. 3.3⁴⁸). In der Partitur ist der Prolog in fünf Teilen notiert. Den ersten Teil bildet das Grundthema. In den folgenden vier Teilen werden insgesamt sieben Variationen verarbeitet. Die Variationen werden dreimal unterbrochen durch ein Leitthema, das Naujocks zugeordnet werden kann und das nicht dem musikalischen Material des Liedes entlehnt ist. Ein weiteres strukturelles Merkmal ist das „Signal“ der kleinen Trommel, welches mehrere Male als Übergang zwischen Abschnitten, sei es ganzen Teilen oder nur einzelnen Variationen, dient.

Der Zuschauer wird langsam in die Situation mit einbezogen. Zunächst ist eine Straßenlaterne in Großaufnahme zu sehen, danach wird etwas herausgezoomt und man erkennt eine Häuserfront mit einer Kirche. Die Glocken läuten. Es ist eine friedliche Stadtidylle, in der wir uns befinden. Dazu erklingt der *Prolog 1*, das Grundthema, die schwaensche Variante des Liedes (vgl. Abb. 3.10).

Das Originallied ist in der traditionellen Bogenform A-B-A überliefert. Der A-Teil ist eine achttaktige Periode mit offenem Vordersatz (zweitaktige Phrasen 1 und 2) und auf der Tonika schließendem Nachsatz (Wiederkehr Phrase 1, Phrase 3). Der ebenfalls achttaktige B-Teil besteht aus einem Vordersatz, der eine zweitaktige Phrase wiederholt und einem Nachsatz, der in der ersten Phrase Material aus dem Vordersatz modifiziert und in der zweiten Phrase offen auf der Dominante endet. Die Strukturmerkmale lassen also im B-Teil einen Satz erkennen. Die Taktart und die Dreier-Achtelgruppen im Wechsel mit den punktierten Vierteln geben dem Lied einen beschwingten, tänzerischen Charakter. Es deckt den Tonumfang von einer Oktave ab. Typisch für Volkslieder ist das Intervall der Quarte, meist am Anfang gesetzt. Die Quarte erscheint auch hier mehrmals, wenn auch erst am Ende des ersten Zweitakters. Ein weiteres typisches Merkmal ist die Dreiklangsbrechung, in diesem Fall die der Tonika, die am Ende der ersten drei Zweitakter des B-Teils erscheint.

Kurt Schwaens *Freut euch des Lebens* ist im 6/8-Takt notiert und erscheint als Grundthema in B-Dur - entsprechend der notierten Tonart. Die Struktur des Originals hat er übernommen. In der Partitur ist es in voller Länge, das heißt mit dem Ablauf A-B-A, notiert. Es findet sich der handschriftliche Vermerk, dass am Schluss eventuell

⁴⁷Der Begriff „Volkslied“ soll hier, so wie meist üblich, nicht nur Lieder mit unbekanntem Verfasser meinen, sondern auch solche, die in den Volksmund übergegangen sind. Dies ist der Fall bei *Freut euch des Lebens*.

⁴⁸Vgl. Allgemeines Deutsches Kommersbuch. 81. Auflage. Lahr: Moritz Schauenburg, 1858, S.438.

	musik. Abschnitt	Taktzahl	Taktart	Vorzeichen	klingende Tonart (Melodiestimme)
Prolog 1, Allegretto	Grundthema	1-26	6/8	bb	B-Dur
Prolog 2, Allegro agitato	Trommel, Variation 1	2-16		bbb	Es-Dur
	Naujocks	17-21			Fis-Dur-Sphäre
	Variation 1	24-33			Es-Dur
	Naujocks	17-21 (statt 36-39)			Fis-Dur-Sphäre
	Variation 2	40-55	4/4		B-Dur
Prolog 3, Allegro	Trommel	1-3	6/8	keine	
	Variation 3	3-10			A-Dur-Sphäre
	Naujocks 2, Trommel	11-16			Fis-Dur-Sphäre
	Variation 4, (Grundthema)	17-32		bbb	Es-Dur
	Trommel	36-37			
Prolog 4, Allegro	Trommel	1-2	4/4	keine	
	Reprise Variation 2	3-6 (5-6 wiederholt)			B-Dur
poco meno mosso	Variation 5	11-24	6/8		Es-Dur
	Flöten, Trommel	25-31			
Prolog 5, Allegretto	Variation 6	1-6	4/4	bbb	Es-Dur
	Trommel, „Klingelzeichen“	7-11	2/4, 4/4		
	Variation 6	8-16			Es-Dur
	Variation 7, (Grundthema)	17-24			B-Dur
	„Klingelzeichen“	25-28			

Tabelle 3.1.: Struktur des Prologs

The image shows a musical score for 'Grundthema, Prolog 1'. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-8) is marked 'A' and includes parts for '1 Celesta' (Vordersatz A1, A2) and '5 Klarinette' (Nachsatz A1, A3). The second system (measures 9-12) is marked 'B' and includes parts for 'Vordersatz B1, B1' and 'Nachsatz B2, B3'. The third system (measures 13-17) is marked 'A'' and includes parts for '17 Celesta' (Nachsatz A1) and 'Klarinette' (A3). The score is in 6/8 time and D minor.

Abbildung 3.10.: Grundthema, *Prolog 1*. Transkription der Partitur

gekürzt werden kann. Dies ist auch geschehen, die Reprise des A-Teils besteht nur aus dem Nachsatz. Insofern ist der Aufbau des Grundthemas A-B-A'. In Abbildung 3.10 sind weiterhin aus Gründen der besseren Übersicht innerhalb der Analyse die Zweitakter benannt worden, da in den Variationen die Phrasen als kleinste Einheiten verwendet werden. So ergibt sich für den A-Teil die Struktur A1-A2-A1-A3 (A' dementsprechend A1-A3) und für den B-Teil B1-B1-B2-B3.

Die Besetzung ist bei *Prolog 1* noch klein. Es spielen lediglich Soloinstrumente - Celesta, Piccoloflöte, Fagott und Klavier. Die Melodie wird abwechselnd von der Celesta, Klarinette und Flöte übernommen. Die Klangfarbe ist durch die Celesta und die Klarinette und die insgesamt kleine Besetzung sehr weich und wirkt anheimelnd. Interessant ist an dieser Stelle die Begleitung im Klavier. Sie ist nicht traditionell volkstümlich, wie es vielleicht bei der Etablierung des Grundthemas zu erwarten wäre. Das Klavier hat im Bass zunächst das Pendeln zwischen Grundton und der darunter liegenden Dominante. Zu diesem konventionellen Bass tritt allerdings in der rechten Hand ein d-Moll-Klang in der 2. Umkehrung. Dieser wird während des ganzen A-Teils auf und ab gerückt - auf den weißen Tasten hin- und hergeschoben. Bei Phrase A2 wird auch der Bass dissonanter, er steigt von der Dominante F im Takt davor chromatisch auf Ges und beschreibt dann einen Tritonus abwärts. Nach zwei Takten erscheint wieder der Basssprung B-F bei der Reprise von Phrase A1 und danach ein Pendeln zwischen Es und C. Auch im B-Teil dissoniert die Begleitung

zur Oberstimme. In der linken Hand liegt zwar g-Moll, das als Parallele zu B-Dur zumindest etwas verwandt ist, der Bass setzt aber eine zwischen C und Es pendelnde Achtelbewegung hart dagegen. Außerdem sorgt der Fakt, dass der g-Moll-Akkord auch bei B₂ und B₃ nicht verlassen wird, für zusätzliche Reibung im weiteren Verlauf.

Bereits hier zeigt sich Dissonanz zwischen Melodiestimme und Begleitung als grundlegendes Prinzip, das sich im weiteren Verlauf des Stückes fortsetzt. Dabei arbeitet Schwaen mit Rückungen und chromatischen Reibungen. Schon im ersten Takt wird ein B gegen ein A und ein F gegen ein E gesetzt. Im B-Teil klingt konsequent das Es gegen das D im g-Moll-Akkord der rechten Hand. Man hört eine mögliche, funktional konventionelle Begleitung innerlich noch, sie ist der Oberstimme immanent. Aber die Begleitung ist bereits weit entfernt davon, ohne dabei vordergründig als extrem dissonant empfunden zu werden. Dadurch, dass kein Klang der konventionellen Harmonik gehorcht, durch die Rückungen und Reibungen und das Fehlen von Akkorden, die irgendwo hinstreben, entsteht ein schwebender Zustand, ein Gefühl des Nicht-Zusammen-Gehörens - etwas ist nicht in Ordnung.

Diese Musik tritt nun zu den Bildern der friedlichen Stadt. Die Melodiestimme allein vertont, was der Text des Liedes vorgibt, alles ist gut, freut euch. Aber der Gesamtcharakter liefert schon hier einen ironischen Kommentar dazu.

Auf diese ruhigen Bilder folgen sehr bewegte und dazu lautes Geräusch. Die Wochenschau mit Bombenflugzeugen und Flottenparaden wird nun eingeblendet. Wir hören den Krach und gleichzeitig die harte Stimme des Nachrichtensprechers. Dazu erklingt Variation 1 in der Musik, eingeleitet von der kleinen Trommel mit dem Überleitungs-Motiv (vgl. Abb. 3.11), das jeden neuen Teil der Partitur und auch einzelne Variationen einleitet. Dieses Trommel-Signal ist wieder das für die gesamte Musik des Films grundlegende rhythmische Motiv der Begleitung (vgl. Abb. 3.7) - in doppelter Geschwindigkeit.



Abbildung 3.11.: Das Überleitungs-motiv der Trommel. Transkription der Partitur

Die Besetzung ist stark angewachsen, es ist volles Orchester im Einsatz. Das Tempo hat etwas angezogen, aus dem Allegretto wird ein Allegro agitato. Das treibende Motiv der Trommel ist auch in anderen Stimmen unisono als Begleitung vorhanden, die Melodiestimme strahlt darüber, zunächst in Oboe, Klarinette und Trompete. Dann

kehrt sich die Situation um und die Instrumente, die vorher in der Begleitung waren, vor allem Posaunen und Bässe, antworten der Melodiestimme (vgl. Abb. 3.12). Es wechselt helle mit dunkler Klangfarbe, hohe mit tiefer Lage. Beide Parteien bleiben allerdings bezüglich der Dynamik im Forte, weshalb keine im Kräfteverhältnis vollends überwiegt und insgesamt der Eindruck eines druckvollen, sehr lauten Klanges stetig erhalten bleibt.

The image displays a musical score for Variation 1, Prolog 2, consisting of four systems of staves. The first system (measures 1-4) features Oboe, Es-Klar., and Trompete in the upper staves, and Posaune and Kontrabass in the lower staves. The second system (measures 5-8) continues with the same instrumentation. The third system (measures 9-12) introduces (Piccolo), Es-Klar., and Trompete in the upper staves, and Fagott and Kontrabass in the lower staves. The fourth system (measures 13-16) features B-Klar. in the upper staves and Fagott and Kontrabass in the lower staves. The score is written in 6/8 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Abbildung 3.12.: Variation 1, Prolog 2. Transkription der Partitur

Die jeweils zweiten Phrasen von A (A₂ und A₃) werden ersetzt durch eine andere Figur (vgl. Takte 3-4 in Abb. 3.12). Es erscheint also zunächst nur A₁. A₃ wird vorerst nicht auftreten, A₂ ist allerdings nach 4 Takten gleich zweimal zu hören, die Phrase wird also gewissermaßen ausgelagert und nach hinten verschoben (vgl. Takte 5-8 3.12). Dass A₃ hier nicht erscheint hat den Effekt, dass die Periode offen bleibt. Dies gehorcht dem größeren Bogen, da gleich im Anschluss das Naujocks-Thema erklingt und danach Variation 1 noch einmal wiederkehrt, diesmal schließend mit A₃ und noch einmal gefolgt vom Naujocks-Thema.

Die Fortsetzung von Variation 1 vertont Bilder einer Militärparade, es wird in erster Linie das schwere Kriegsgerät gezeigt.

Die tonalen Beziehungen sind wieder ähnlich wie schon bei *Prolog 1*, die Melodie Stimme erscheint zunächst original und im vorgegeben tonalen Es-Dur-Rahmen. Schon nach zwei Takten allerdings verlässt auch sie diesen, die originale Linie wird unterbrochen und das Thema demontiert. Es erklingt massiv das leiterfremde H und auch in den anderen Stimmen ergeben sich Reibungen. Insgesamt ist der dissonante Charakter stärker ausgeprägt als im *Prolog 1*. Außerdem ist der weiche Eindruck des Grundthemas einem harten, durch die starke Präsenz des Trommel-Motivs in den Begleitstimmen sehr rhythmusbetonten Eindruck gewichen.

Auf diese Weise, durch die Lautstärke, den zackigen Rhythmus und die strahlenden Bläser, folgt die Musik in Variation 1 dem Bild, sie funktioniert illustrierend. Das Hin-und-Her der unterschiedlichen Register lässt an eine Vertonung eines Kampfes zwischen zwei Seiten denken. Durch die vielen Reibungen hat sie allerdings auch wieder eine kontrastierende Wirkung. Durch diesen Kommentar ist sie keine die Kriegsbilder heroisierende Musik, sie betont die Gefährlichkeit und Übermacht der Maschinerie und die Schrecken des Krieges.

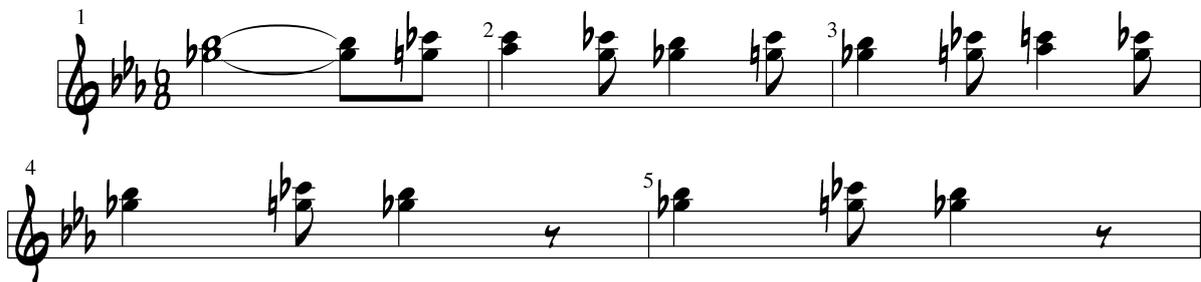


Abbildung 3.13.: Naujocks-Thema 1, *Prolog 2*. Transkription der Partitur

Das Naujocks-Thema, das erscheint, wenn der Protagonist im Bild ist, steht musikalisch im starken Kontrast dazu. Es bedient sich nicht offensichtlich des Materials des Grundthemas (vgl. Abb. 3.13). Auch wenn der zugrunde liegende Rhythmus der Viertel-Achtel-Viertel-Achtel-Bewegung ebenfalls kurz im Grundthema anklingt, wirkt das Naujocks-Thema sehr eigenständig. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Besetzung, die im Vergleich zu den einrahmenden Variationen 1 und 2 extrem ausgedünnt ist. Es sind nur die Piccoloflöten mit spärlicher Begleitung des Klaviers und eines Glissandos in den ersten Geigen an dieser Stelle eingesetzt. Interessant ist, dass in diesem Motiv die Flöten stur im Abstand der großen Terz die Melodie homophon beschreiben, die sich auch deshalb vom Rahmen abhebt, da sie in eine Fis-Dur-Sphäre gesetzt ist. Schwaan rückt demnach den Es-Dur-Rahmen um eine große Sekunde nach Fis-Dur. Die Begleitung dissoniert dazu mit fis-Moll und cis-

Moll-Akkorden im Wechsel. Das gleichzeitige Erscheinen von Fis-Dur und fis-Moll erzeugt bereits eine besonders starke Schwebung und Reibung, die auch wieder auf chromatischen Verhältnissen (v.a. Dur-/Moll-Terz) beruht. Hinzu kommt die Begleitung - die Verbindung von fis- und cis-Moll, sorgt auch dafür, dass das Gefühl eines festen tonalen Rahmens nicht aufkommen kann.

In Bezug auf die Bild- und Inhaltsbezogenheit funktioniert dieses Motiv rein oberflächlich betrachtet derart, dass wir vom vollen Orchester, das für die Außenwelt, das Geschehen in der Wochenschau steht, zur ganz kleinen Besetzung, die den einzelnen innerhalb dieser Welt vertont, wechseln. Denken wir diesen Gedanken weiter, so könnte man annehmen, Variation 1 und 2 stehen für die Kriegsmaschinerie und Hitlers Gefolge und die Flöten für das einzelne Rädchen im System - Naujocks. Und noch eine weitere Besonderheit ist zu beobachten.



Abbildung 3.14.: Naujocks sieht die Wochenschau.

Das Motiv wirkt beschwingt, fast fröhlich, was im Kontrast steht zu dem, was Naujocks ausstrahlt, die Kälte und den subtilen Ausdruck der Vorfreude anhand der Bomber und Flottenparaden auf seinem Gesicht. Seine innere Stimme verrät dann auch, wes Geistes Kind er ist und dass er tatsächlich zufrieden ist, ob der bevorstehenden Ereignisse. Insofern illustriert das Motiv diese Freude. Allerdings auf eine zynisch kommentierende Weise, die in Verbindung mit dem Bild ein Gefühl des Unbehagens beim Zuschauer erzeugt. Durch seine übertrieben beschwingte Art entsteht außerdem eine Divergenz zu den umrahmenden Bildern der Kriegsmaschinerie und in dem auch hier wieder dissonierenden Verhältnis zur Begleitung zusätzlich eine Wirkung der Spannung.

Variation 2 bringt neue Verhältnisse, das Metrum wird zum 4/4, die Melodie des B-Teils in den Trompeten und Holzbläsern erscheint in B-Dur aber weiterhin in Es-Dur notiert (vgl. Abb. 3.15). Der 4/4 verstärkt den Marschcharakter und entfernt das schwingende, tänzerische Element. Eine große Einleitung, die sich chromatisch aufschwingt, um dann zur Dominante F zu fallen, kündigt den darauffolgenden Tutti-Marsch an. Es scheppert im vollen Forte. Die Kontrabässe und die untere Posaune pendeln „brav“ zwischen F und Tonikaton B, passend zur Melodiestimme. Die restlichen Begleiter streuen allerdings einiges an tonartfremdem Material ein in Form von chromatisch absteigenden Läufen, in der Vertikalen beginnend mit

dem großen G-Dur-Septakkord. Dieser ist in sich schon ein spannungsreicher Klang, innerhalb des B-Dur-Rahmens und chromatisch nach unten rückend um so mehr. Die Begleitung setzt sich während der gesamten Variation in ähnlicher Weise fort, nicht mehr mit diesen extremen Rückungen aber mit den schon vorher beobachteten Reibungen innerhalb der Akkorde.

Abbildung 3.15.: Variation 2, Prolog 2. Transkription der Partitur

Das Bild zu Variation 2 ist zunächst nicht ganz passend. Zum lauten, zackigen Marsch ist Hitler mit kleinen Kindern zu sehen. Etwas später treten Bilder einer Massenveranstaltung kurz dazu, aber der am stärksten zurückbleibende Eindruck ist der der Bilder von Adolf Hitler in privater Manier mit Kindern. Insofern stellt die Musik an dieser Stelle einen starken dramaturgischen Kontrapunkt zum Bild dar. Sie vertont, was in dem Moment nicht sichtbar ist, den Militarismus abseits der Szene. Passend ist sie dann bei den Einblendungen der Massendemonstration und der Schlagwerker der Marschkapelle, die sogar synchron zur extradiegetischen Musik auf ihren Instrumenten spielen. Interessant ist auch in Bezug auf den übersteigerten Habitus des groß eingeleiteten Marsches, dass Hitler ausführlich innerhalb der vertonten Szene gezeigt wird. Der Größenwahn und die Dissonanzen der Musik können so direkt zugeordnet werden zu seiner Person.

Mit Variation 2 ist der Originalablauf des Liedes insoweit nachvollzogen, dass nun alle Teile in variiertem Form zu hören waren. Mit dem Schluss der Variation 2 ist auch der Prolog 2 beendet. Prolog 2 besteht also aus dem Lied in „natürlichem“ Grundablauf - aber mit abgewandelten Einzelteilen - der zweimal durch den Einschub des Naujocks-Themas unterbrochen wird.

Es folgt Prolog 3, dreitaktig vom Trommel-Motiv eingeleitet. Das Metrum ist wieder der 6/8-Takt, das Tempo geht etwas zurück von Allegro agitato ins Allegro. Er besteht aus den Variationen 3 und 4, die ein leicht abgewandeltes Naujocks-Thema umschließen (vgl. Abb. 3.17).

Variation 3 hat den Ablauf A1-A1-A2-A2-A1-A2-A2. Die zweitaktigen Phrasen werden fast immer unmittelbar wiederholt und der variierte Teil A endet auf A2, also offen (vgl. Abb. 3.16). Dies entspricht dem Vorgehen in *Prolog 1*, da hier wie dort das Naujocks-Thema folgt.

Die gesamte Passage ist ohne Vorzeichen notiert, einschließlich des Naujocks-Themas. Die Melodie erklingt am ehesten im A-Dur-Tonraum. Der gesamte Abschnitt wird dominiert von den Blechbläsern. „Signal“-Trompeten und -Hörner intonieren die Phrase A1 zunächst traditionell im Terzabstand innerhalb der A-Dur-Skala. Im zweiten Takt wird dann allerdings wieder Reibung erzeugt, da nicht der passende Klang cis-e erscheint sondern c-e, was dann auch chromatisch nach oben gerückt wird auf der zweiten punktierten Viertel. Die Antwort in Form der nicht variierten Phrase A2 kommt vom tieferen Register, die Trompeten gehen mit den Posaunen zusammen. Die Melodie erscheint dann rein in A-Dur, ohne leiterfremde Töne.

Die Frage-Antwort-Struktur ist ähnlich der in Variation 1, die Gruppen wechseln sich ab, es folgt wieder A1 in Trompete und Horn und dann zweimal A2, diesmal in allen Blechbläsern gemeinsam. Dabei wird auch wieder wechselseitig die Begleitung übernommen. Diese orientiert sich aber nicht an Variation 1 sondern an Variation 2, es werden chromatische Läufe abwärts gespielt.

Abbildung 3.16.: Variation 3, *Prolog 3*. Transkription der Partitur

Auch die Bild-Musik-Beziehung ist wie die von Variation 1, wir sehen Kriegsbilder, eine Seeschlacht und hören dazu einen „Kampf“ in der Musik. Die Musik ist an dieser Stelle besonders illustrativ, die Läufe abwärts vertonen das Fallen der Bomben, der Blechbläserklang hat eine Konnotation zum Militär. Der kontrapunktierende Charakter ist hier im Vergleich zu Variation 1 geringer, da die Musik insgesamt weniger dissonant klingt, vor allem in den A2-Phrasen.

Das nun eingeschobene Naujocks-Thema ist insofern abgewandelt, dass nicht mehr ausschließlich der Abstand einer Terz besteht. Die untere Stimme bricht etwas nach unten aus (vgl. Abb. 3.17), die Stimmen entfernen sich so voneinander und gehen dann wieder zusammen. Insgesamt bewegt sie sich wieder im Fis-Dur-Raum, die Begleitung ist noch spärlicher als beide Male zuvor, sie besteht nur aus kurzen, akzentuierten Streichereinwürfen, die wiederum einen spannungsvollen Klang mit Mollterz dagegensetzen.



Abbildung 3.17.: Naujocks-Thema 2, *Prolog 3*. Transkription der Partitur

Variation 4 wird eingeleitet von einem kurzen Trommel-Signal und ist ein Ländler. Die Trompete spielt *con sordino* die Melodie, welche fast genau im Ablauf des Grundthemas (ohne A') in Es-Dur gesetzt ist. Dazu kommt eine wiederum chromatisch rückende, dissonierende Akkordeonbegleitung. Die Besetzung ist nun wieder sehr klein, im Gegensatz zu den vollbesetzten vorherigen Variationen. Dazu sehen wir Bilder von Göring in der Schorfheide bei „bunten Lagerspielen“ mit den Forstmännern. Mädchen in Trachten tanzen (im Takt der Off-Musik), reges Treiben insgesamt. Die Musik illustriert einerseits durch den volkstümlichen, tänzerischen Charakter sehr passend das Bild. Der Kontrapunkt, der kontrastierende Kommentar liegt auch hier wieder in der Begleitung.

In *Prolog 4* erklingt nach einem kurzen Trommel-Signal zunächst eine kurze Reprise der Variation 2, wieder in B-Dur. Dazu sehen wir den Vorführraum, in den ein SS-Mann eintritt und den Vorführer begrüßt. Mehr erfahren wir zunächst nicht über diese Entwicklung. Die Reprise von Variation 2 stellt einen strukturellen und inhaltlichen Bezug zwischen den jetzigen Bildelementen und denen, die zu sehen waren, als Variation 2 zuerst erklang, her. Da war Hitler mit den Kindern und auch einigen SS-Leuten und die Massenveranstaltung im Bild. Das Regime in Form des Uniformierten betritt nun in persona die Szene und es erklingt die entsprechende Musik, quasi als Erinnerung.

Danach folgt Variation 5 mit dezimierter Besetzung (Klavier, Flöte, Es-Klarinette, Trompete, Posaune). Es wandert die Melodie in Es-Dur in Bruchstücken durch mehrere Solo-Instrumente (vgl. Abb 3.18), sequenziert in Oktaven (bzw. Klarinette und Trompete in der selben Lage). Die zweitaktigen Phrasen A1, A2 und wieder A1 erscheinen jeweils viermal hintereinander. Sie erklingen im doppelten Tempo und passen so in einen Takt. Außerdem ist der Rhythmus abgewandelt, gewissermaßen verschoben.

Die Beschleunigung und die rhythmische Verschiebung vertonen in erster Linie das Geschehen im Bild. Es ist ein Rennen auf dem Nürburgring zu sehen - so wie die Wagen einzeln durch das Bild fahren, so wird auch das Thema vereinzelt. Die rollende Aufwärtsbewegung in Achteln im Klavier imitiert Motorengeräusch. Hier ist die Musik stark illustrierend, ein Kontrast zum Bildgeschehen oder ein Blick auf das große Ganze außerhalb wird nicht umgesetzt.

Abbildung 3.18.: Variation 5, Prolog 4. Transkription der Partitur

Eine chromatische Pendelbewegung der Flöten in Achteln und ein Trommel-Signal bilden den Übergang zu Prolog 5, dem Schlussteil, der sich aus den Variationen 6 und 7 sowie dem Klingelzeichen zusammensetzt. Er ist im 4/4-Takt und mit drei „b“ notiert.

Hier fällt zunächst die akzentuierte Begleitung in Vierteln im Klavier auf, die an schwere Schritte erinnert. Die Linie steigt wiederholt den ersten Tetrachord der c-Moll-Skala entlang auf, was zunächst einen c-Moll Rahmen vermuten lässt. Die Melodie erklingt aber darüber in Es-Dur. Insofern schwebt Variation 6 unbestimmt zwischen Es-Dur und der Parallele c-Moll (vgl. Abb. 3.19).

Abbildung 3.19.: Variation 6, Prolog 5. Transkription der Partitur

Das Material des Vordersatzes von A des Grundthemas ist so variiert, dass es immer wieder abgestoppt, gebremst wird. Lange Noten wechseln sich mit kurzen, akzentuierten Werten und Pausen ab. Außerdem sind die Achtel in einen triolischen Zusammenhang gesetzt. Dies in Verbindung mit dem 4/4 bewirkt, dass das Thema gewissermaßen aus dem Takt gerät. Die Viertel der Begleitung erhalten den metrischen Zusammenhang, ohne sie wäre dieser verloren. Durch die herannahenden Schritte und das entrückte Thema in hoher Lage wird die Erwartungshaltung beim Zuschauer erzeugt, es müsse gleich etwas Spannendes passieren.

Und das tut es auch, es wird in die eigentliche Handlung des Films eingestiegen. Schon beim Spannung erzeugenden Übergang zu Prolog 5, den pendelnden Flöten und der Trommel, sahen wir den SS-Mann, der im Vorführraum aufmerksam hinter in den Kinosaal schaut. Was beobachtet er wohl? Die Flöte spielt das Thema. Die Tür des Kinosaals öffnet sich und ein Mann tritt ein. Er sucht jemanden. Die Melodiestimme wechselt von der Flöte in die Klarinette. Dazu ein Ortswechsel - der

Uniformierte schaut weiter gespannt in den Saal. Ein Schnitt zeigt uns wieder den Saal, der Mann hat Naujocks entdeckt und spricht ihn an, holt ihn aus der Reihe. Es erklingt dazu das *Klingelzeichen* (vgl. Abb. 3.4), das bereits leitmotivisch vorausdeutet auf die Befehlsvergabe, bei der es immer erscheinen wird, wenn Obergruppenführer Müller den Knopf drückt. Naujocks wird aus dem Publikum geholt, die Klingel ertönt. Während die beiden Männer den Saal verlassen und der SS-Mann sich aufmacht, zu ihnen zu stoßen, erklingt jeweils noch einmal A1 in der Flöte und A2 in der Klarinette.

Während der Uniformierte sich vom Vorführer verabschiedet und den Raum verlässt, erklingt schon Variation 7, die fast genauso gestaltet ist, wie *Prolog 1*. Es ist gewissermaßen eine nur leicht abgewandelte Reprise des Grundthemas. Es erscheint der A-Teil in der Celesta, Violine und der B-Klarinette in B-Dur (notiert in Es). Die Begleitung funktioniert harmonisch genauso, wie in *Prolog 1*, wird aber rhythmisch verdichtet. Der Unterschied besteht ist in erster Linie darin, dass das Grundthema begradigt wird. Es erscheint tonal zwar so wie am Anfang, ist aber im 4/4, es schwingt nicht mehr.

Abbildung 3.20.: Variation 7, *Prolog 5*. Transkription der Partitur

Es ist ein Stück Rückkehr zur Normalität, der Vorführer wechselt die Rolle, der Film kann losgehen. Naujocks und die Männer betreten die Außenwelt, die Stadt, die nun wieder so vertont wird wie am Anfang, allerdings mit weniger schwingendem Charakter - etwas ist anders. Die Männer steigen ein und fahren ab, dazu spricht ein letztes Mal die kleine Trommel und das gefährlich anmutende *Klingelzeichen* ist erneut zu hören. Es ruft bereits den ersten Schergen zu Müller, obwohl wir uns noch nicht in dieser Szene befinden, schafft so eine Verbindung zu dem, was dramaturgisch gleich folgen wird.

In diesem Prolog ist das Kontrastierende bereits innerhalb der Musik das signifikante Prinzip. Die Begleitung reibt sich durchgängig an der Oberstimme, Rückungen, leiterfremde Töne, spannungsvolle Intervalle wie Septime und Tritonus sowie Chromatik bestimmen das tonale Gewebe. Wolfgang Thiel bemerkt dazu, es sei ein „...musik-

immanenter Kontrast zwischen der einfach gebauten Melodie und ihrer raffinierten harmonischen und instrumentatorischen ‚Verpackung‘.⁴⁹ Ein weiterer Kontrast zeigt sich auf der inhaltlichen Ebene. Der optimistischen Aussage des Liedtextes und dem 6/8-Takt, der zum Schunkeln einlädt, werden Kriegsbilder und Militärparaden dagegengesetzt und Naujocks' innere Stimme, die mit Genugtuung den Krieg prophezeit, tritt in unmittelbarer Nachbarschaft auf. Strukturell sind außerdem im Prolog die kleine Trommel als ständig wiederkehrendes, überleitendes Element, das *Klingelzeichen*, das durch sein Erscheinen das Folgende bereits vorausnimmt und Inhalt stiftet und das häufige Auftreten der rhythmischen Hauptfigur in der Begleitung hervorzuheben.

3.3.2. Die Ausfahrtszene

Die Szene der Fahrt des Gefangenen durch Deutschland funktioniert musikalisch auf eine andere Weise als der Prolog. Im Gegensatz zu der Reihung von Variationen ist dies ein eher geschlossener musikalischer Satz, in dem zwei unterschiedliche Hauptthemen verarbeitet werden.

Die *Ausfahrt* ist in der Partitur in zwei Abschnitte geteilt. Der erste Teil steht in f-Moll und im 3/4 Takt und bringt das erste Thema, das den Film durchziehende Gefangenen-Thema. Der zweite Teil ist grundsätzlich im 4/4-Takt notiert und mit unterschiedlichen Vorzeichen, mit zwei Kreuzen, vier B und zuletzt mit vier Kreuzen. Dieser Teil bringt das zweite Thema, das in Anlehnung an die Bildkomponente des Films im Folgenden als „Fahrthema“ bezeichnet wird. Das Ende des zweiten Teils wird von einer Art Coda eingenommen, die sich rein äußerlich durch wechselnde Vorzeichen und Taktart und auch bezüglich des musikalischen Materials deutlich vom vorherigen Geschehen absetzt.⁵⁰

Betrachtet man den äußeren Ablauf, so erinnert dieser an den eines Sonatenhauptsatzes. Es gibt zumindest auf den ersten Blick deutliche strukturelle Parallelen, allerdings auch deutliche Unterschiede. So fehlt z.B. eine Durchführung, die Themen werden zwar gegeneinander gesetzt, sie erscheinen aber nur jeweils zweimal in Gänze für sich und werden nicht wirklich miteinander verarbeitet oder verlassen ihren tonalen Rahmen, was Hauptmerkmale eines Sonatenhauptsatzes sind. Die Anlehnung an einen geschlossenen Konzertsatz ist aber durchaus spürbar, letztlich hat Schwaen

⁴⁹THIEL, WOLFGANG: Die Filmmusik Kurt Schwaens. In: Kurt Schwaen zum 90. Geburtstag, 2000, S.75.

⁵⁰Vgl. bezüglich der folgenden Analyse die Hörbeispiele *Ausfahrt* und *Ausfahrt Originalaufnahme* bzw. den Filmausschnitt *Ausfahrt*. Interessant ist an dem Vergleich der beiden Hörbeispiele, dass die Musik im Film schneller läuft, so dass alles einen halben Ton höher klingt. Dies ist auch beim Prolog der Fall, vergleicht man die notierte Lage mit der klingenden. Eventuell hat man die Musik etwas schneller laufen lassen, damit sie besser zum Bild passt.

	musik. Abschnitt	Takt	Taktart	Vorzeichen	klingende Tonart
I., Andante deciso	Einleitung	1-13	3/4	bbbb	f-Moll/cis-Moll/ unbestimmt f-Moll
	1. Thema (Gefangenen-Thema)	14-20			
	Überleitung	20-29	4/4		Des-Dur
II., L'istesso tempo	Einleitung	30-43			f-Moll unbestimmt
	Einleitung	1-3	4/4	##	fis-Moll
	2. Thema (Fahrthema)	4-11			fis-Moll
	Einschub (Repr. Einl. v. II)	12-22			cis-Moll(A-Dur) f-Moll, Mod. n. fis-Moll
	Reprise 2. Thema	23-28			fis-Moll
	Überleitung	29-32			unbestimmt
	Reprise 1. Thema	33-43		bbbb	Des-Dur
	Coda	44-53 54-58	3/4 4/4	####	cis-Moll (A-Dur)cis-Moll, Des-Dur

Tabelle 3.2.: Aufbau der *Ausfahrt*

dann diese Musik später auch weiterverarbeitet im Kopfsatz seines Klavierkonzerts Nr. 1, in dem die Verarbeitung der Themen deutlich mehr Raum einnimmt (vgl. Kapitel 3.2.2).

Die *Ausfahrt* beginnt mit einer relativ langen Einleitung, die zunächst in f-Moll steht und sich dann etwas wegbewegt von diesem Bezugsrahmen - in Takt 5 erscheint zunächst cis-Moll. Ab Takt 7 wird dieser Zusammenhang aber schon langsam wieder verlassen, es beginnt eine linear angelegte Passage ohne feste Tonart, in der sich die Oboe und die B-Klarinette fast fugenartig umspielen. In Takt 14 befinden wir uns wieder in f-Moll, die ersten Geigen spielen einen kraftvollen Achtellauf die f-Moll-Skala abwärts. Nach diesem Aufbäumen im Forte geht die Intensität wieder etwas zurück und die Trompete tritt als Soloinstrument aus dem Orchester heraus, um in wellenförmig geführten Achtelketten in die ab Takt 20 etablierte Tonart Des-Dur zu überführen. Dort erscheint dann das erste Thema, das Thema des Gefangenen.

Diese Einleitung folgt in ihrer Struktur und Dynamik dem filmischen Geschehen hinsichtlich der Bildgestaltung, des Schnittes und auch hinsichtlich der inhaltlichen Komponente. So passieren musikalische Wechsel hier noch ganz augenfällig zusammen mit Schnitten. Der Gefangene ist zunächst in Großaufnahme zu sehen, wahrscheinlich in einem Auto. Die Unbestimmtheit des tonalen Zusammenhangs geht konform mit der Ungewissheit der Situation, der Gefangene hat

die Augen verbunden, hat keine Ahnung, wo er ist und wo man ihn hinbringt. Die Kamera ruht lange auf seinen Händen. Er ist in Handschellen gelegt worden, seine Hände sind verschränkt, er ist angespannt und versucht, sich zu orientieren. Genau auf den Schnitt in die Totale, in der wir nun das fahrende Auto auf der Autobahn sehen, erklingt der vorantreibende Achtellauf abwärts und vertont die Bewegung im Bild und mit seinem kraftvollen Charakter auch die Dramatik der Situation. Es ist keine lustige, beschwingte Vertonung einer Fahrt. Der Oktavsprung am Anfang des Laufs hat etwas von einem Aufschrei. Während des Fortspinnens der Trompete, der Überleitung, sehen wir weiter den Blick aus dem Auto und kurz die Hände des Gefangenen.



Abbildung 3.21.: Der Gefangene im Auto

Das 10 Takte umfassende Gefangenen-Thema hat die Struktur eines Satzes, der viertaktige Vordersatz besteht aus einem Zweitakter und einer Wiederholung desselben. Die Begleitung bleibt dazu auf einem klaren Des-Dur. Der Nachsatz imitiert den

Abbildung 3.22.: Das Gefangenen-Theme. Transkription der Partitur (oktaviert und in C-Lage, nicht transponiert notiert)

Vordersatz, die Rhythmik bleibt, die Melodie wird abgewandelt und höher gesetzt (vgl. Abb. 3.22). Die letzten vier Takte des Nachsatzes tragen die Melodie weiter nach oben fort, dehnen sie aus, dabei hat sie ihren Höhepunkt auf Fes. Enharmonisch verwechselt ist das E, die Terz von cis-Moll, der entsprechenden Molltonart zu Des-Dur. Dies stellt die Besonderheit des Themas dar. Es changiert zwischen den Tongeschlechtern. Schon im zweiten und vierten Takt erklingt die Mollterz und sie stellt sogar den Höhepunkt der Melodielinie dar. Die Dur-Terz F erklingt nur zweimal, zuerst im zweiten Takt des Nachsatzes gemeinsam mit dem Dur-Leitton C, dieser Takt befindet sich eindeutig im Dur-Rahmen. Außerdem erscheint sie im letzten Takt des Themas, da kehrt die Melodie anscheinend zu ihrem Ursprung Des-Dur zurück, die Begleitung setzt die Folge As-F allerdings in ein f-Moll, geht mit diesem Gegenklang zu Des-Dur bereits wieder in die Grundtonart, die zunächst die folgende Überleitung bestimmen wird.

Die Begleitung rückt während des Nachsatzes zunächst in die Dominante Ges-Dur (in Takt 5 der Transkription), dann in die dazugehörige, enharmonisch verwechselte Molltonart fis-Moll (Takt 8) und danach in deren Dur-Parallele A (Takt 9), was in diesem Zusammenhang ebenso als cis-Moll mit neapolitanischer Sexte verstanden werden kann.

Der heroische Charakter, den Schwaan dem Gefangenen in seiner Musik verleihen wollte (vgl. 3.2.2), ist durch die mehrmals auftauchende Quarte (Signalintervall), die vielen gleichmäßigen Viertel und insgesamt geraden Notenwerte (Bestimmtheit, Voranschreiten) und die tendenziell aufstrebende Melodie vertont.

Während des ersten Auftretens des Gefangenen-Themas in der *Ausfahrt* ist der Gefangene nicht im Bild. Es wird die Straße aus dem Auto heraus gezeigt. Es ist eine subjektive Kamera, aber nicht seine Sicht, er hat die Augen verbunden. Da keine andere nennenswerte Person während der Szene auftritt, deren Perspektive das sein könnte, wird diese Sicht zu der des Zuschauers, er wird dadurch stark in die Szene

hineingezogen. Der Gefangene ist zwar nicht zu sehen, aber durch sein „Erscheinen“ innerhalb der Musik bleibt er präsent, wird der Kontakt zu ihm gehalten. Bis hierher ist dem Zuschauer das Thema noch nicht als das Thema des Gefangenen bekannt, diese Zuordnung passiert erst beim zweiten Auftreten des Themas innerhalb der *Ausfahrt*. Insofern ist es hier noch eine Vorausdeutung.

Die Überleitung sorgt nach einem kurzen Aufbegehren der Geigen, Blechbläser und der Trommel mit f-Moll in der Begleitung zunächst wieder für Verhältnisse mit weniger festem tonalen Zusammenhang. Es klingen chromatisch pendelnde Achtelketten in den Geigen und Bratschen und darum herum nur spärlich gesetzte Noten in einzelnen Stimmen. Die Trompete beschließt die Überleitung und damit auch den ersten Teil mit einer spannungsreichen Linie: Des-As-Es-Des-As - Quarte ab, Tritonus auf, Sekundfall, Quarte ab. Dagegen pendeln die Streicher zwischen E und Dis, was zusätzlich Reibung erzeugt.

Jetzt sehen wir wieder den Gefangenen und seine Hände im Wechsel. Die Hände sind lockerer. Er ist müde, der Kopf sinkt ihm auf die Brust, er schreckt auf und seine Hände verkrampfen sich wieder mehr. Das chromatische Pendeln der Streicher in Verbindung mit den Einwüfen der Oboe und den getupften Bässen und die tonale Freiheit erzeugen einen spannungsreichen, schwebenden Zustand der Unbestimmtheit. Die Musik hat erzählenden Charakter. Sie vertont seine Innenwelt, vertont das drohende Einschlafen und das Wiedererwachen in der prekären Situation, deren erneute Erkenntnis in seinen Händen sichtbar wird. In den letzten drei Takten des Teils I geht der Blick wieder auf die Straße und verbindet auf der Bildebene die beiden Teile, da die Kamera bleibt, während die Musik zu Teil II wechselt.

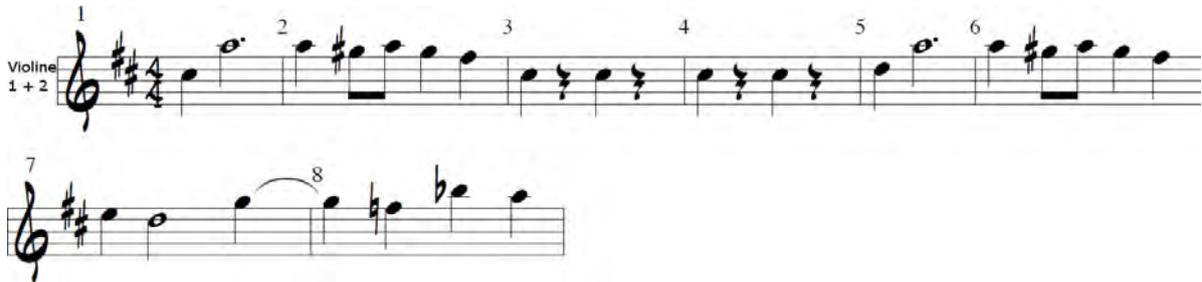


Abbildung 3.23.: Einleitungsmotiv, Teil II der *Ausfahrt*. Transkription der Partitur

Teil II beginnt mit einem fis-Moll in den Holzbläsern, das Pendeln der B-Klarinette imitiert die Streicher am Ende des ersten Teils, übernimmt so dessen Bewegungsenergie und schafft eine Verbindung zwischen beiden Teilen. Die kurze Einleitung wird komplettiert durch einen zweitaktigen musikalischen Gedanken in der Es-Klarinette mit Signalcharakter (Quarte auf, Quinte auf). Tonal ist dieses Motiv angelehnt an das Gefangenen-Thema, die ersten vier Töne sind - die Transposition berücksichtigt - bei Beiden gleich, das Klarinettenmotiv dreht nur die ersten beiden Töne um. So wird aus der Linie Quarte ab, Oktave auf, kleine Sekunde ab die Folge Quarte auf, Quinte

auf, kleine Sekunde ab (vgl. Abb. 3.23).

Daran schließt unmittelbar das zweite Thema, das Fahrthema, an. Es erklingt ebenfalls in fis-Moll. Das zweite, achttaktige Thema besteht aus Vordersatz und Nachsatz, jeweils viertaktig. Dabei kehrt der erste Zweitakter des Vordersatz im ersten Zweitakter des Nachsatzes wieder. Am Schluss bricht die Melodie etwas nach oben und aus dem fis-Moll-Rahmen aus (vgl. Abb. 3.24).



Es folgt eine kurze Überleitung in der B-Klarinette, die stark geprägt ist durch das Intervall der Quinte. In den Kontrabässen tritt eine Art Lamentobass dazu, der tonale Rahmen ist offen, vor allem in zwei Richtungen. Es erklingt die Quinte Des(Cis)-As(Gis), aber keine Terz. Es könnte also sowohl cis-Moll als auch Des-Dur das Ziel der Entwicklung sein. Der Tonraum des folgenden, wiederkehrenden Gefangenen-Themas wird so vorausgedeutet. Dieses erscheint nämlich wie beim ersten Mal in Des-Dur. Der Charakter ist nun ein anderer, es ist nicht der weiche Klang der einzelnen Klarinette, sondern der strahlende, härtere Zusammenklang der Blechbläser gemeinsam mit dem rhythmischen Hauptmotiv der Begleitung (vgl. Abb. 3.7) in der kleinen Trommel, der das Thema jetzt bestimmt.

Hier ist nun das Gesicht des Gefangenen sehr groß im Bild. Es trägt einen besonders harten Ausdruck. Dieser ist nicht genau bestimmbar, er könnte Entschlossenheit, Kampfeswille aber auch Erkenntnis und Akzeptanz der aussichtslosen Lage bedeuten. Die Deutung liegt in der Musik, sie ist die Stimme des stummen Gefangenen. Durch die akzentuierte, laute, strahlende Musik wird der Gesichtsausdruck zu einem kämpferischen, einem des Widerstands (vgl. Kapitel 3.2.2 S. 13). Nach einem kurzen Zwischenschnitt der Gegen-einstellung der Umgebung sind am Schluss des Themas wieder das Gesicht und lange die fest verschränkten Hände zu sehen.



Abbildung 3.25.: Das Gefangenen-Thema erklingt zum zweiten Mal.

Es schließt die Coda an, die sich in vielerlei Hinsicht vom bisherigen Geschehen absetzt. Das Metrum und die Tonart ändern sich. Dynamisch befinden wir uns im Forte, die Pauke tritt hinzu und verstärkt den kraftvollen Klang, der bereits durch den Streicherapparat, Posaune und Fagott entsteht. Dabei sind alle Stimmen zunächst rhythmisch unisono, spielen gleichstark akzentuierte Viertel. Nach zwei Takten treten die restlichen Blechbläser dazu und trennen sich rhythmisch wieder von den Streichern. Diese spielen Ostinato-Achtel und in den Blechbläsern stehen akzentuierte punktierte Viertel, die im 3/4-Takt Synkopen erzeugen. Melodisch bewegen sie sich wellenförmig und chromatisch zwischen Dis und Cis.

In Takt 50 kommen Flöten und Oboen dazu, die sich gemeinsam mit der Trompete und den Geigen in immer wieder sequenzierten Achtelgruppen bis zum dreigestrichenen Gis in die Höhe schwingen. Ab Takt 55 wird es wieder ein 4/4, was eine

verdichtende, intensivierende Wirkung hat. In den Schlusstakten hören wir bis auf die Posaune mit Vierteln in allen Stimmen unisono das rhythmische Hauptmotiv und Ostinati auf einem Ton.

Die harmonische Gestaltung der Coda folgt wieder dem bereits bekannten Muster - der cis-Moll-Akkord erscheint im Wechsel mit dem cis-Moll-Akkord mit kleiner Sexte statt Quinte, umgedeutet A-Dur. Die Bässe wechseln nur noch zwischen den Tönen A und Cis. Zunächst erscheint A (T.44-49), dann Cis (T.50-53), dann wieder A (T.54-55) und in den drei Unisono-Schlusstakten ist Cis wieder im Bass. Darüber klingt keine Terz mehr in cis-Moll, sondern stattdessen eine große Sekunde. Der letzte Ton bringt eine Durterz in der Trompete, es klingt ein F, so dass der Schlussklang anstatt eines cis-Moll-Akkords ein Des-Dur ist.⁵²

Da die Basstöne so betont wechseln, ist der Eindruck eines bleibenden Moll-Rahmens nicht mehr so stark wie beispielsweise bei der Begleitung des Fahrthemas, wo die Sexte in der Melodie erscheint. Die Sechste erklingt im Bass und hat so mehr die Wirkung eines Grundtons, insofern könnte man hier eher von A-Dur als Gegenklang bzw. Untermediante zu cis-Moll ausgehen als von einem neapolitanischen Sextakkord. In jedem Fall bewirkt dieses Pendeln zwischen den zwei Akkorden eine Steigerung der Spannung, es gibt keine harmonische Fortschreitung sondern immer nur ein Hin-und-Her, dass nirgendwo hinstrebt.

Am Anfang der Coda sehen wir, wie das Auto in die Ausfahrt einbiegt, es passiert also auch im Bild und bezüglich der Handlung Neues. Die Schnittfrequenz steigt, die Bewegung beim Blick nach außen ebenso, da dieser nach oben in die vorbeirauschenden Bäume geht. Auch die Unruhe beim Gefangenen steigt, er merkt, dass sich etwas verändert hat, bewegt den Kopf hin und her und versucht, mehr wahrzunehmen. Ins Bild und die Handlung, ebenso wie in die Innenwelt des Gefangenen, gerät also Bewegung. So vertont die Musik auch hier die Bild- und Handlungsebene und ist Ausdrucksmöglichkeit des stummen Gefangenen gegenüber dem Zuschauer. Beim Schlussschlag der Musik hält das Auto und der Gefangene fällt nach vorn. Schon kurz vorher geht der Off-Ton, das heißt die Musik, auf interessante Weise in den Bildton über. Das Geräusch einer schnaufenden Lok schiebt sich langsam in den Vordergrund und die bewegte Musik vermischt sich damit, ist klanglicher Ausdruck der Lok. Nachdem die Musik geendet hat, bleibt die Lok und entfernt sich langsam wieder, als der Zug vorüber rollt. Der Gefangene sitzt im Auto und horcht gespannt auf das Schnaufen der Lok.

Die folgende Passage verwendet den Männerchor, der inspiriert von *Schwarzbraun ist die Haselnuss* nur aus „Juhejuhehe-ahaha“ besteht und zum Schluss hin immer

⁵²Dies ist interessanterweise nicht in der Partitur notiert, dort wechselt die Trompete nicht den Ton.

mehr zum bösen, zackigen, gebellten „HaHaHa“ ohne Melodie wird. Wir sehen den Zug, der mit Kriegsgerät und singenden Soldaten beladen ist und diese an die zukünftige Front schafft. Der Gefangene in Großaufnahme lauscht, sein Kopf bewegt sich langsam von links nach rechts, er folgt dem Klang. Man sieht bittere Erkenntnis in seinem Gesicht und die nun getrennten und zur Faust geballten Hände.

Dann, der Gesang geht weiter, rückt die Kamera mit zwei Schnitten und danach einer langen Einstellung, die weiter hineinzoomt, ganz dicht an den Zug heran, so dass dessen Bild zu abstrakten Formen wird, die vorbeirauschen. Währenddessen wird das Lied immer mehr zum unangenehmen Geräusch. Hier wird die Musik zum tragenden Element, der Gefangene sieht nicht, er hört den Krieg kommen, die Botschaft, der Inhalt wird für ihn allein über die Musik transportiert.



Abbildung 3.26.: Der Gefangene hört den Soldatenchor

An der Komposition der Ausfahrt besonders hervorzuheben ist das Changieren zwischen Tonarten und das Spielen mit enharmonischen Verwechslungen dabei. Außerdem ist die Verwendung des Neapolitanischen Sextakkords (mit nicht-subdominantischer Funktion) des jeweils vorher gehörten Moll-Akkords besonders auffällig⁵³. Der Klang an sich trägt auch noch im 20. Jahrhundert, jenseits barocker Deutung, einen gewissen Affekt der Klage und des Schmerzes in sich. Das steht im Kontrast zum heroischen und kraftvollen Charakter des Gefangenen-Themas und der Musik insgesamt. Entgegen der ausweglosen Situation, die ein wenig anklingen mag im Neapolitaner, wird dem Gefangenen auf diese Weise Kraft und Lebenswille verliehen. Auch hier ist wieder als rhythmisches Grundelement die Hauptfigur Viertel-Achtel-Achtel in der Begleitung stark präsent. Die Musik hat - neben wenigen rein illustrierenden Momenten - in erster Linie auf den Inhalt bezogen die Funktion, für den Gefangenen zu sprechen, zu vertonen, was nicht sichtbar ist.

⁵³Auch wenn nach rein funktionalen Gesichtspunkten nicht genau zu entscheiden ist, ob mitunter nicht auch die Umkehrung, der jeweilige Dur-Akkord gemeint sein könnte.

4. Fazit

Die Arbeit an *Der Fall Gleiwitz* stellt im fimmusikalischen Werk Kurt Schwaens einen Höhepunkt und auch gleichzeitig einen Wendepunkt dar. Ein Höhepunkt ist sie deshalb, weil er hier eine besonders ausgeklügelte musikalische Dramaturgie entwirft in einer Art, wie sie bei keinem seiner anderen Filme zu beobachten ist. Sie folgt in ihrer Anlage und Struktur den inhaltlichen Vorgaben der filmischen Dramaturgie. Dabei kommentiert sie und bezieht Stellung zum Inhalt, ist nie bloß einfache Untermalung. Mitunter illustriert sie auch oder vertont Bewegung, das ist allerdings verhältnismäßig selten der Fall. Im Gegensatz zu seiner ersten Arbeit, dem *Graumännchen*, wo er noch sehr illustrierend und leitmotivisch arbeitet, stellt sich die Musik zu *Gleiwitz* ganz anders dar.

Günther Rücker erinnert sich in seiner Laudatio zu Schwaens 85. Geburtstag derart an den Prolog:

„Du hast das deutsche Schunkellied ... in dein Reißnagelklavier gehämmert. Diese Musik gab damals und gibt heute dem Herzen der Zuschauer harte kalte Schläge in Herz und Gemüt. Sie war wie der Strich des George Grosz“¹

Dadurch, dass sie aus den kalten, geradlinigen und distanzierten Bildern ausbricht, durch den kontrastierenden Stil, vertont sie das, was nicht sichtbar ist. Über die Gestapo-Musik bekommen die marionettenhaften Figuren und die Geschichte Profil. Die Bildgestaltung des Films kommentiert das Geschehen nicht, sie hat eine Distanz, die die Musik nicht einhält. Die Entlarvung des Systems, der Maschinerie hinter dem Gezeigten, passiert in ihrem Kommentar.

Der Gefangene spricht ausschließlich durch die Musik. Besonders in der Ausfahrt funktioniert diese gestisch, sie vertont eine Haltung, den Widerstand für den der Gefangene steht, und weist so über sich und das Bildgeschehen hinaus. In der eigentlich aussichtslosen Lage tritt die Musik als dramaturgischer Kontrapunkt auf, indem sie Kraft und Lebenswillen in sich trägt.²

Georg Maas schreibt über Eislers Musik zu *Kuhle Wampe*: „Auffällig an der im Film

¹RÜCKER, GÜNTHER: Mein lieber Lieber. In: Festschrift Kurt Schwaen zum 85. Geburtstag, 1995, S.37.

²THIEL, WOLFGANG, a. a. O., S.75.

zu hörenden Musik ist, - dass sie auffällig ist.“³ Sie rücke an keiner Stelle in den Hintergrund oder werde unterschwellig wahrgenommen. Das ist eine Aussage, die sich auch auf Schwaens *Gleiwitz*-Musik übertragen lässt. Selbst die Orgel-Improvisationen, die sich langsam zum Bild dazuschieben, es zunächst illustrierend, dann prägnant kommentierend, sind auffällig. Ein Grund für das Auffallen der Musiken ist neben der Kompositionsweise auch der quantitative Aspekt. Sieht man von den Rundfunkmusiken ab, die natürlicherweise aufgrund ihres dramaturgischen Einsatzes eher unterschwellig wahrgenommen werden, ist Musik recht sparsam eingesetzt. Wo sie besonders prägnant auftritt tut sie dies außerdem meist in längerer und geschlossener Form, wie beim Prolog oder der Ausfahrtszene.

Schwaen orientiert sich nicht vordergründig und ausschließlich an den Ideen Eislers/Adornos. Er stellt seine Musik grundsätzlich in den Dienst des Films. Wo es geht und sinnvoll ist, arbeitet er mit den Prinzipien einer kontrastierenden, gestischen und relativ eigenständigen Filmmusik. Im Unterschied zu den Forderungen der Autoren zeigen sich bei ihm allerdings auch illustrierende Passagen. Zusätzlich benutzt er durchaus Themen und Motive, die sich, wenn auch nicht traditionell wie Leitmotive verhalten, so doch als roter Faden durch den Film ziehen. Besonders das Gefangenen-Thema und die rhythmische Hauptfigur der Begleitung sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Außerdem fußt die Musik trotz der Verfremdungen und Reibungen grundsätzlich auf recht traditionellen Klängen und Zusammenhängen. Ausschließlich Neue Musik wurde von ihm nicht verwendet.

Die Theorien Eislers/Adornos vollständig in die Tat umzusetzen, wäre in diesem Fall allein schon deshalb nicht möglich gewesen, weil der Film fast fertig war, als Schwaen den Auftrag bekam. Es bedarf im Idealfall einer Konstellation, wie sie beim Produktionskollektiv des Films *Kuhle Wampe* gegeben war, in der der Komponist von Anfang an in die Konzeption des Films miteinbezogen wird.

Einen Wendepunkt markiert dieser Film deshalb, weil Schwaen danach keine derartig prägnante Filmmusik mehr gemacht hat. Die folgenden Arbeiten bestanden nur noch aus kleinen Projekten und Filmen, die bereits bestehende Stücke verwendeten. Nach *Gleiwitz* war Schwaen - nicht zum ersten Mal - enttäuscht vom Genre Filmmusik, so sehr, dass er sich ihm nie wieder mit demselben Elan gewidmet hat. Der Grund dafür war einerseits, dass die Musik auch hier wieder gestrichen oder zurückgedreht wurde, wie schon so oft zuvor. Außerdem gefiel ihm prinzipiell der Gedanke nicht, dass Filmmusik von den Zuschauern nicht richtig wahrgenommen wird. Sie ist eben keine autonome Musik. Schwaen, der Praktiker, der sich oft in den Dienst der Sache

³MAAS, GEORG: Hanns Eislers Musik zu dem Film "Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?". In: Beiträge zur Populärmusikforschung, 15/16 1995 (URL: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5342/>) – Zugriff am 17.02.2010, S.144.

stellte, zeigt sich hier als Botschafter seiner Musik, von der er möchte, dass sie gehört wird und nicht nur nebenbei wahrgenommen. Darin liegt wohl auch ein Stück weit begründet, dass es so viele Musiken in Schwaens Werk gibt, die von Kindern und Laien erarbeitet und aufgeführt werden können. Die Musik wird dann nicht nur aufmerksam gehört, sie wird sogar durchdrungen bei der Erarbeitung, wodurch der Komponist und seine Ideen nicht nur von interessierten Rezipienten wahrgenommen, sondern auf unmittelbare Weise auch von den Ausführenden erlebt werden.

Abbildungsverzeichnis

3.1	Kurt Schwaen mit Günther Rücker im Sommer 2007 (Foto: Kurt-Schwaen-Archiv)	7
3.2	Übersicht der Musikstücke nach inhaltlichem Bezug	9
3.3	<i>Freut euch des Lebens</i> in einem Liederbuch aus der Mitte des 19. Jahrhunderts	10
3.4	Das <i>Klingelzeichen</i> . Ausschnitt aus der Partitur	11
3.5	Naujocks' Spaziergang mit Müller	12
3.6	Der Gefangene wird sediert.	13
3.7	Das rhythmische Grundmotiv der Begleitung in der Filmmusik von <i>Der Fall Gleiwitz</i>	13
3.8	Der <i>Vorspann</i> . Ausschnitt aus der Partitur	15
3.9	Der bewusstlose Gefangene vor dem Sender	18
3.10	Grundthema, <i>Prolog 1</i> . Transkription der Partitur	34
3.11	Das Überleitungsmotiv der Trommel. Transkription der Partitur	35
3.12	Variation 1, <i>Prolog 2</i> . Transkription der Partitur	36
3.13	Naujocks-Thema 1, <i>Prolog 2</i> . Transkription der Partitur	37
3.14	Naujocks sieht die Wochenschau.	38
3.15	Variation 2, <i>Prolog 2</i> . Transkription der Partitur	39
3.16	Variation 3, <i>Prolog 3</i> . Transkription der Partitur	40
3.17	Naujocks-Thema 2, <i>Prolog 3</i> . Transkription der Partitur	41
3.18	Variation 5, <i>Prolog 4</i> . Transkription der Partitur	42
3.19	Variation 6, <i>Prolog 5</i> . Transkription der Partitur	42
3.20	Variation 7, <i>Prolog 5</i> . Transkription der Partitur	43
3.21	Der Gefangene im Auto	46
3.22	Das Gefangenen-Thema. Transkription der Partitur (oktaviert und in C-Lage, nicht transponiert notiert)	47
3.23	Einleitungsmotiv, Teil II der <i>Ausfahrt</i> . Transkription der Partitur	48
3.24	Das Fahrthema. Transkription der Partitur	49
3.25	Das Gefangenen-Thema erklingt zum zweiten Mal.	50
3.26	Der Gefangene hört den Soldatenchor	52
A.1	Sequenzübersicht	xi
A.2	Protokoll des Prologs	xii
A.3	Protokoll der <i>Ausfahrt</i>	xv

A. Anhang

A.a. Filmografie (chronologisch)

- **Die Geschenke des Graumännchens (1957)**

Silhouettenfilm

Szenarium: Walter Butthoff

Musik: Kurt Schwaen

Produktion: DEFA-Studio für Trickfilme

35 mm, s/w, 460 m, 17 min

UA: 7. Februar 1957

- **Sie nannten ihn Amigo (1958)**

Regie: Heiner Carow

Regie-Assistenz: Hanna Georgi

Drehbuch: Wera Küchenmeister; Claus Küchenmeister, Heiner Carow

Dramaturgie: Eleonore Schmidt-Schwarze

Kamera: Helmut Bergmann

Kamera-Assistenz: Peter Süring

Licht: Hans Helmstädt

Bauten: Willy Schiller

Bau-Ausführung: Emil Vogel

Außenrequisite: Heinz Geliert

Kostüme: Dorit Gründel

Maske: Hans Wosnick

Schnitt: Ilse Peters

Ton: Werner Klein

Musik: Kurt Schwaen

Darsteller: Ernst-Georg Schwill (Amigo), Erich Franz (Vater Sinewski), Fred Düren (Pepp), Angelika Hurwicz (Marta Meister), Wilhelm Koch-Hooge (Walter Meister), Emil Riemer (Strohhut-Emil), Claus Küchenmeister (Irrer Häftling), Gerhard Freudel (KZ-Kommandant), Dietmar Simon (Axel Sinewski), Bernd Trewendt (Horst Meister) u.a.

Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme Potsdam-Babelsberg,

Produktionsleitung: Paul Ramacher,

Aufnahmeleitung: Gerhard Freudel; Heinz Bullerjahn

1721 m, 63 min, 35mm, 1:1,33, s/w, Ton

UA: 22. Januar 1959, Berlin, Kino "Babylon" und "Vorwärts" Karlshorst

- **Der verlorene Ball, 1959**

Regie: Kurt Weiler

Drehbuch: Claus Küchenmeister; Wera Küchenmeister

Dramaturg: Margot Seichle

Kamera: Götz Neumann

Bauten: Hans Poppe

Kostüme: Marianne Schmidt

Schnitt: Ursula Zweig

Musik: Kurt Schwaen

Darsteller: Erika Dunkelmann (Kindergärtnerin), Stefan Schappo (der Kleinste),
Uschi Wenzke (Mädchen mit dem Ball) u.a.

Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme Potsdam-Babelsberg

700 m, 26 min, 35mm, 1:1.33, fa

Uraufführung: 20. September 1959

- **Das Leben beginnt (1960)**

Regie: Heiner Carow

Regie-Assistenz: Ingrid Meyer

Drehbuch: Jeanne Stern; Kurt Stern

Dramaturgie: Konrad Schwalbe

Kamera: Götz Neumann

Kamera-Assistenz: Peter Süring

Bauten: Willy Schiller

Bau-Ausführung: Alfred Drosdek

Requisite: Ferdinand Schwarzer

Kostüme: Rosemarie Wandelt

Maske: Gerda Behrendt; Lothar Hiller; Sonja Urbanek

Schnitt: Ilse Peters

Ton: Max Sandler; Werner Klein

Musik: Kurt Schwaen

Darsteller: Doris Abeßer (Erika Schenk), Erik Veldre (Rolf Gruber), Wilhelm
Koch-Hooge (Dr. Schenk), Raimund Schelcher (Direktor Gruber), Manja Behrens
(Frau Brenner), Adolf Peter Hoffmann (Willi Brenner), Rolf Ludwig (Benno
Brenner), Hans Lucke (Lehrer Lietzow), Marga Legal (Frau Gruber), Gertrud
Brendler (Frau Zaulek), Horst Kube (Bauleiter Reiling), Hartmut Reck (Werner),
Gisela May (Chefärztin), Inge Keller (Leiterin des Kindergartens), Ruth Maria
Kubitschek (Geheimrätin) u.a.

Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme Potsdam-Babelsberg

Produktionsleitung: Erich Albrecht,

Aufnahmeleitung: Günter Propp; Manfred Peetz

3254 m, 119 min, 35mm, s/w

UA: 8. April 1960, Berlin Kino Babylon

- **Die Achatmurmel (1960)**

Regie: Bärbl Bergmann

Drehbuch: Edith Gorrish

Dramaturgie: Margot Beichler

Kamera: Erich Gusko

Bauten: Hans Poppe
Kostüme: Marianne Schmidt
Schnitt: Thea Lange
Musik: Kurt Schwaen
Darsteller: Irene Goldberger (Mutter von Andreas), Margit Grubmüller (Junge Verkäuferin), Waltraut Kramm (Junge Lehrerin), Dieter Perlwitz (Volkspolizist), Edwin Matt (Angler), Helmut Schimkus (Andreas), Nora Rinow (Renate), Harry Klohn (Bert), Gudrun Bortoletto (Monika), Manfred Werner (Jürgen), Gudrun Salzsieder (Bärbi) u.a.
Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme Potsdam-Babelsberg
Produktionsleitung: Anni von Zieten
965 m, 35 min, 35mm, 1:1,33
UA: 22. April 1960

• **Der Fall Gleiwitz (1961)**

Regie: Gerhard Klein
Regie-Assistenz: Erwin Stranka; Ilse Goydke
Drehbuch: Günther Rücker; Wolfgang Kohlhaase
Dramaturgie: Klaus Wischniewski
Kamera: Jan Cufik
Kameraführung: Jan Nemecek
Kamera-Assistenz: Milos Sauer; Roland Dressei
Licht: Hans-Herbert Ikker
Bauten: Gerhard Helwig
Bau-Ausführung: Hermann Asmus
Requisite: Herbert Rother
Kostüme: Gerhard Kaddatz
Maske: Klaus Becker; Eva Nendel
Schnitt: Evelyn Carow
Ton: Peter Sonntag; Karl Tramburg
Musik: Kurt Schwaen
Darsteller: Hannjo Hasse (Helmut Naujoks), Herwart Grosse (Gestapo-
chef Müller) Hilmar Thate (KZ-Häftling), Georg Leopold (Volksdeutscher Wyczonek),
Wolfgang Kalweit (Volksdeutscher Kraweit), Rolf Ripperger (Volksdeutscher
Bieratzki), Christoph Beyertt (Volksdeutscher Sitte), Rudolf Woschik (Volks-
deutscher Tutzauer), Manfred Günther (Volksdeutscher Kühnei), Rolf Ludwig
(SS-Arzt), Friedrich Richter (Jüdischer Professor), Paul-Dolf Neis (SD-Chef Gleiwitz),
Heinz Schröder (SD-Chef Oppeln) u.a.
Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme Potsdam-Babelsberg
Produktionsleitung: Erich Albrecht
Aufnahmeleitung Manfred Peetz
1908 m, 70 min, 35mm, slw
Uraufführung: 24. August 1961, Berlin, Kino "Babylon"

• **Fetzers Flucht (1962)**

Regie: Günter Stahnke
Buch: Günter Kunert
Kamera: Werner Bergmann

Musik: Kurt Schwaen
Szenenbild: Erich Kulicke
Schnitt: Thea Richter
Darsteller: Ekkehard Schall (Harry Fetzer), Rudolf Ulrich (Agent), Johannes Maus (Helfer), Christine Gloger (Gesa), Horst Kube (Junger Schiffer), Gerry Wolff (Alter Schiffer), Erik S. Klein (Prediger), Axel Triebel (Totengräber), Albert Zahn (2. Totengräber), Fred Düren (Wächter), Astrid Much (Bardame), Anna Kolowarzi (Tänzerin), Marianne Wünscher (Sängerin) u.a. Rundfunkchor Leipzig (Leitung Dietrich Knothe), DEFA-Sinfonieorchester (Leitung Karl-Ernst Sasse)
Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme im Auftrag des Deutschen Fernsehfunks,
Produktionsleitung: Siegfried Kabitzke, Künstlerische Arbeitsgruppe ‚Solidarität‘
s/w, 35 mm, 1501 m
Erstsendung: 13. Dezember 1962 Deutscher Fernsehfunke

• **Christine und die Störche (1962)**

Regie: Jiri Jahn
Drehbuch: Fred Rodrian; Jiri Jahn nach dem Kinderbuch "Schwalbenchristine" von Fred Rodrian
Dramaturgie: Margot Beichler
Kamera: Wolfgang Pietsch; Günter Eisinger
Bauten: Helfried Winzer
Kostüme Martin Dörre
Schnitt: Helga Emmrich
Musik: Kurt Schwaen
Darsteller: Monika Zähr (Christine), Ingolf Thümmeler (Bobby), Knut Mühldorfer (Benno), Rolf-Peter Zielinski (Dieter), Rolf Savall (Nauke), Otmar Richter (Willi), Josef Hejnal (Pilot), Jochen Diestelmann (Flugzeugkommandant)u.a.
Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme Potsdam-Babelsberg
Produktionsleitung: Alexander Lösche
1687 m, 62 min, 35mm, slw
UA: 8. April 1962

• **Vom König Midas (1963)**

Regie: Günter Stahnke
Drehbuch: Günter Kunert, Günter Stahnke
Kamera: Lothar Gerber
Bauten: Herbert Nitzschke
Kostüme: Ingeborg Wilfert
Schnitt: Helga Emmrich
Musik: Kurt Schwaen, Kinderchor des Deutschlandsenders (Leitung Manfred Roost)
Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme Potsdam-Babelsberg,
Produktionsleitung: Rudolf Kobosil, Künstlerische Arbeitsgruppe "Solidarität"
Darsteller: (Kinder) Dietrich Heilmann (Midas), Günter Pudak/Manfred Hennecke (zwei Schleppenträger), Frank Dubral /Olaf Raasch (zwei Diener), Norbert

Görze (Ochsendiener), Pitt Sussenius (Arzt), Hartmut Sehrend, Stephan Meyer,
Lutz Sakowski u.a.
35 mm, Fa, 1409 m
UA: 17.05.1963

- **Bernarda Albas Haus (1964)**

18. - 22.02.1964

Fernsehfilm

nach einem Drama von Federico Garcia Lorca

Regie: Franz-Peter Wirth

Besetzung: Oboe e-h, Klarinette, Bassklarinette, Gitarre, Cembalo, Schlagzeug,
Männerchor

Sendung: 29.3.64, 20 Uhr

- **Frühling 21 (1967)**

4. und 7.4.1967

Fernsehfilm

Solo, Männerchor, Akkordeon und Pauke; 4 Musiknummern

- **Wera und Claus Küchenmeister (1973)**

Dokumentarfilm des Fernsehfunks

29.11.72

ca. 1.5 h Klaviermusik, 2 Sololieder

Sendung: 25.01.73

A.b. Die Filmmusiken Kurt Schwaens. Tabellarische Übersicht

Die folgenden Angaben zur Besetzung sind Ergebnisse der Untersuchungen der Verfasserin bzw. stammen aus *Einige Bemerkungen über meine Musik zu Filmen*, Tagebuchnotizen (2), den Partituren zu *Vom König Midas*(3) und *Der Fall Gleiwitz*(4) sowie dem aktuellen Kurt-Schwaen-Verzeichnis (5).

Filmtitel	Besetzung	Bemerkungen
Die Geschenke des Graumännchens	Bläser, Klavier, Schlagzeug, Harfe	durchgängig Musik
Sie nannten ihn Amigo	kl. Orch., Kinderstimme, Chor	enthält bekanntestes Lied von Schwaen: <i>Wer möchte nicht im Leben bleiben</i> , gesungen von einem Mädchen des Kinderchors des Deutschlandsenders
Der verlorene Ball	Streicher, Holzbläser, Schlagwerk	Kleinteiligkeit; einige der Musikstücke stellt Schwaen später in überarbeiteter Form zur Suite <i>Im Pionierpark</i> zusammen
Das Leben beginnt	volles Orchester	Schwaen betont, dass viel Musik gebraucht wurde
Die Achatmurmeln	4 Holzbläser, Celesta, Akkordeon, Kontrabass	Teile wurden in der <i>Musik zur Jugendweihe</i> für Akkordeonorchester weiterverarbeitet
Der Fall Gleiwitz	volles Orchester, Celesta, Akk.; kleine Besetzung (2 Klaviere, Trompete, Klarinette, Schlagzeug), Hammondorgel, Männerchor	Schwaen experimentiert mit der Abspielgeschwindigkeit von Tonbandaufnahmen und verwendet Improvisationen auf der Hammondorgel.
Fetzers Flucht	volles Orch., ASax, Git., Klav., Cembalo	Schwaen selbst betrachtet diese nicht als Filmmusik, da es musikalisch lediglich um die geringfügig erweiterte Funkoper handelt.
Christine und die Störche	volles Orch. Klav., Harfe, Cel., Jonika	Die Musik tritt über lange Passagen und oft in Verbindung mit dem Erzähler auf.

Vom König Midas	Flöte (kl.), Schalmei, Oboe, 2 Klarinetten (b), 2 Fagotte, Horn (f), Trompete (b), Schlagwerk, Klavier, Celesta, Streichorchester (3)	durchgängig Musik; lange Einleitung, bevor die ursprüngliche Kantate erklingt, da sie im Film aufgeführt wird
Bernarda Albas Haus	Oboe (e-h), Klarinette (b), Bassklarinette, Gitarre, Cembalo, Schlagzeug, Männerchor	-
Frühling 21	Sologesang, Männerchor, Akkordeon und Pauke	Lied der Taska (1): Gesang und Akkordeon; Lied des Jungen: Gesang (unbegleitet); Lied der Taska (2): Gesang (unbegleitet); Lied der Matrosen: einstimmiger Männerchor, Akkordeon, Pauke
Wera und Claus Küchenmeister	ca. 1.5 min Klaviermusik	außerdem: <i>Wer möchte nicht im Leben bleiben</i> (Ausschnitt) und <i>Wie kommt's, daß du so traurig bist</i>

A.c. Sequenzübersicht von *Der Fall Gleiwitz*

Zeit	Sequenznr.	Ort	Handlung	Musik
0'00	0			Vorspann
1'27	1	Stadt, außen Kino, innen	Eine Abendstimmung in der ruhigen Stadt, die Glocken läuten. Naujocks sitzt im Kino und sieht die Wochenschau. Es sind Bilder von Bombenflugzeugen, einer Seeschlacht und Militärparaden aber auch ein Fest in der Schorfheide und ein Rennen auf dem Nürburgring zu sehen. Ein Gestapo-Mann und ein SS-Mann holen Naujocks aus dem Kino, setzen mit ihm in ein Auto und fahren davon.	Prolog
6'15	2	Büro Müller, innen	Vier Männer erhalten Befehle, der letzte von ihnen ist Naujocks, der die Leitung der Operation, des Überfalls auf den Sender Gleiwitz bekommt.	4 x Klingelzeichen (immer, wenn Müller per Klingel den nächsten Mann reinholt)
8'30	3	KZ Sachsenhausen, außen/innen	Der Gefangene wundert sich darüber, dass er neue Kleider bekommt. Er wird dann entsprechend Müllers Befehl abtransportiert.	
11'22	4	Fechtschule Bernau, außen/innen	Die Gruppe derer, die den Sender überfallen sollen wird vervollständigt. Es werden Männer in der Fechtschule rekrutiert.	
13'34	5	Zitadelle Spandau, innen	Es werden polnische Uniformen geholt.	
13'54	6	Zug, innen	Naujocks ist auf dem Weg nach Gleiwitz. Er sitzt im Speisewagen eines Zuges. Die Stimmung ist gut, die Leute flirten, schunkeln, lachen. Naujocks bleibt davon unbeeindruckt, wir hören seine innere Stimme, die Hasstraden gegen die Regimegegner und andere Nationen loslässt.	Weiß blüht der Flieder... (nach Rheinische Lieder)
16'04	7	Sender Gleiwitz, außen/innen Blick über Gleiwitz, außen Einsatzzentrale, innen	Wir sehen den Sender von außen und das Treiben im Gebäude. Alles ist ruhig. Das Panorama von Gleiwitz. Naujocks zieht sich eine Uniform eines Mitarbeiters vom Entörungsdienst an. Er hört Musik im Radio, den Sender Gleiwitz. Er verlässt sein Quartier und geht nach unten in ein Büro, um im Verstärkeramt anzurufen.	Alpha 'Oe

18'33	8	Verstärkeramt und Sender im Wechsel, innen	<p>Der Mann im Amt telefoniert mit Naujocks?, Er bestätigt: "Jawohl." und trifft dann einige Vorbereitungen.</p> <p>Der Angestellte im Sender stelle einen 1000 Hz-Ton fest und ruft im Verstärkeramt an. Der Mann im Amt geht ran, gibt vor, nachzusehen, woher der Ton kommt</p> <p>Tatsächlich wartet er am Telefon und zündet sich in Ruhe eine Zigarette an. Dann sagt er, bei ihm sei alles in Ordnung. Nach diesem Gespräch wählt er erneut.</p> <p>Einer von Naujocks Männern telefoniert. "Verstanden". Er teilt mit, dass die Störung nun im Sender sei. Naujocks studiert Pläne vom Sender, bereitet sich auf seine Inspektion vor.</p>	<p><i>Die Uhr</i></p>
20'32	9	Einsatzzentrale, innen	<p>Der Techniker öffnet Naujocks das Tor. Dieser interessiert sich nicht für das, was Techniker im Sender von ihm will, er will wissen, wo das Notmikrofon angeschlossen wird. Er schaut sich den ganzen Komplex an unter dem Vorwand, das Überlandkabel ansehen zu wollen. Er macht sich einen Abdruck des Schlüssels zur Hintertür. Dann geht er zurück in die Schaltzentrale, telefoniert und meint zum Techniker: "Die haben den Fehler schon." Er verlässt den Sender.</p>	<p><i>La Paloma</i></p> <p><i>Blutrote Rosen</i></p>
22'25	10	Sender, außen/innen/außen	<p>Der Gefangene wird in einem Auto mit verbundenen Augen durch Deutschland gefahren. Man bringt ihn nach Oppeln, in die Nähe von Gleiwitz.</p> <p>Das Auto hält an einem Bahnübergang. Ein Zug rollt vorüber, auf dem schweres Kriegsgeschütz und Soldaten zu sehen sind. Die Soldaten singen.</p>	<p><i>Ausfahrt</i></p> <p><i>Landserlied, angelehnt an Schwarzbraun ist die Haselnuss</i></p>
26'55	11	Auto, innen und Umgebung, außen (Autobahn, Bahnübergang) im Wechsel	<p>Der Gefangene wird in einem Auto mit verbundenen Augen durch Deutschland gefahren. Man bringt ihn nach Oppeln, in die Nähe von Gleiwitz.</p> <p>Das Auto hält an einem Bahnübergang. Ein Zug rollt vorüber, auf dem schweres Kriegsgeschütz und Soldaten zu sehen sind. Die Soldaten singen.</p>	<p><i>Ausfahrt</i></p> <p><i>Landserlied, angelehnt an Schwarzbraun ist die Haselnuss</i></p>

Zeit	Sequenznr.	Ort	Handlung	Musik
30'29	12	Einsatzzentrale, innen	Die Männer sitzen am Abend beim Bier zusammen. Naujocks hält eine Agitationsrede. Während er hetzt wird langsam seine Rede leiser und ein Orgelchoral erklingt. Es folgen Bilder aus Naujocks Leben, sein Psychogramm. Dieses endet mit dem Marschbefehl Müllers, der bereits am Anfang zu sehen war. Zurück im Gemeinschaftsraum klopft es an der Tür. Naujocks wird nach zu Müller nach Oppeln gerufen.	Orgelimprovisation
35'49	13	Schloss in Oppeln, außen	Müller sitzt mit auf der Terrasse des Oppelner Schlosses und plaudert beim Kaffeetrinken mit dem Schlossbesitzer und dessen Frau, bis ihm von Naujocks' Eintreffen berichtet wird.	
37'25	14	Park des Anwesens, außen	Müller und Naujocks spazieren durch den Park. Dabei lässt sich Müller über den Stand der Dinge informieren und gibt letzte Anweisungen die Durchführung des Überfalls betreffend.	Orgelimprovisation
41'37	15	Zellentrakt in Oppeln, innen	Müller inspiziert den Raum für die Injektion und bespricht mit dem Arzt die Wirkungsweise des Mittels, dass den Gefangenen und den anderen Männer, die als angebliche polnische Angreifer zurückgelassen werden, gespritzt wird. Die polnischen Pistolen in ein Auto geladen. Der Gefangene bekommt Verpflegung, will aber nicht essen. Er starrt das sehr reichhaltige Essen misstrauisch an.	Der Gefangene isst nicht
45'36	16	Einsatzzentrale, innen	Naujocks Schergen vertreiben sich die Zeit mit Schießübungen und Würfelspielen. Naujocks ist in seinem Zimmer und kleidet sich an.	
47'58	17	Kino, innen	Naujocks schaut einen Musikfilm. Sein Gesicht ist ausdruckslos, er wirkt gelangweilt. Er wird aus dem Saal ans Telefon geholt. Er telefoniert mit Heydrich und bekommt den Marschbefehl.	Donaumelodien

50'18	18	Zellentrakt, innen	Der Gefangene soll eine Injektion erhalten. Er ahnt, dass etwas Schlimmes passieren wird. Er wehrt sich und wird niedergeschlagen. In einer langen Einstellung sieht man in Detailaufnahme, wie ihm die Spritze gesetzt wird. Er wird bewusstlos und die Männer lassen von ihm ab.	Orgelimprovisation
52'08	19	Einsatzzentrale, innen außen	Naujocks und seine Männer laufen die Treppe hinunter und sammeln sich für eine letzte Besprechung. Sie müssen eine Schweige-Erklärung unterschreiben. Sie verlassen das Haus, steigen in die Autos und fahren davon	
53'55	20	Sender und Fahrtbilder im Wechsel Sender, außen/innen	Die Männer fahren zum Sender und nehmen auf dem Weg den Gefangenen in Empfang. Wir hören den Sender kontinuierlich und sehen ihn im Wechsel mit der Autokolonne. Beim Sender angekommen, steigen sie über den Zaun, öffnen von innen und fahren hinein. Sie überwältigen die Angestellten im Sender und treiben sie im Keller zusammen. Sie verwüsten den Sender - ohne Aufregung sondern kalt, berechnend. Der Aufruf wird verlesen. Dann wird draußen der Gefangene positioniert. Wir sehen sein Gesicht im Detail, er blutet. Naujocks lädt seine Waffe und schießt. Der Gefangene bäumt sich noch einmal auf und Naujocks schießt erneut. Der Gefangene schreit, das Bild dreht sich, das Geräusch eines Bombeneinschlags mischt sich in den Schrei. Die Verschwörer entfernen sich langsam. "43 000 000 Tote" wird eingeblendet. Abblende	<i>Blutrote Rosen</i> <i>Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen</i> <i>Der Mord</i> <i>Deutschlandlied (Originalaufn.)</i>

Legende:

-  Musiken der Partitur (notiert, rein instrumental, extradiegetisch)
-  Realmusiken des Senders und Soldatenchor (diegetisch)
-  Orgelimprovisationen (nicht notiert, extradiegetisch)

Abbildung A.1.: Sequenzübersicht

A.d. Filmmusikprotokolle der Beispielszenen

Abbildung A.2.: Protokoll des Prologs

Ort	Bild	Handlung	Rede/Geräusch	musik. Abschnitt	Musik	Teil/Takt	Metrum/Tonart
Stadt	Schwarz, dann: Groß: Straßenszene		Glockenläuten Naujocks (Off): "Dieser Frieden dauert nun 20 Jahre. Er wird nicht mehr lange dauern."	Grundthema	kl. Besetzung: Klavier, Celesta, Klar., Das Lied erklingt fast vollständig (A' nur der Nachsatz v. A) bis Takt 26. Melodie: Celesta, Klarinette; dissonierende Akkordbegleitung 1-2: Vorspiel 3-10: A	Prolog 1: 1-9	6/8 B-Dur
Stadt	Totale: Mietshäuser und eine Kirche				11-18: B (Flöte + Klar.) 19/20, 25/26: A2 (Celesta, Klar.)	10-20 25-26	
zunächst unbestimmt, dann Situierung im Kino	Kampfflieger, Flottenparade, Hitler, Zoom-Out, Bild der Wochenschau ist auf Kinoleinwand zu sehen	Wir sehen Wochenschaubilder.	Flugzeugmotoren Wochenschau: "Höhepunkt der großen Land-, Luft- und Seemanöver bildete die Abnahme der Flottenparade durch den Führer."	Variation 1	Tutti 2-3: Einl. kl. Trommel dann Variation Vordersatz-Material v. A: 4-11: A1, Einschub, A1, Einschub; abwechselnd mittleres Blech und tiefes Blech + Piccolo 12-16: 2x A2, hohe Streicher+ Flöten, dann Klarinette Begleitung: Viertel- Achtel-Achtel-Viertel	Prolog 2: 2-16	Es-Dur
Kinosaal	Groß, leichte Untersicht, Gegeneinstellung: Naujocks im Publikum	Nun erkennen wir, durch wessen Augen wir auf die Leinwand gesehen haben. Es ist ein uns noch unbekannter Mann (Naujocks).	Naujocks (Off): "Wir haben die besten Waffen"	Naujocks- Thema	Naujocks-Thema in den Flöten	17-21	Fis-Dur- Sphäre
Kinosaal	Groß: Leinwand	Wochenschau: Militärparade	Motoren der Autos und Panzer	Variation 1	Tutti verkürzte Reprise der Takte 2-16, diesmal geschlossen, mit Ende des Nachsatzes (2 Takte Einl., A1, Einschub, A3)	24-33	
Kinosaal	Groß, leichte Untersicht, Gegeneinstellung: Naujocks	Naujocks Gesicht ist kalt und fast ausdruckslos, nur ein ganz leichtes, zufriedenes, spöttisches Lächeln ist zu sehen.	Naujocks (Off): "Wir haben den Führer und hinter dem Führer steht die Nation."	Naujocksthema	Reprise Takte 17-21: Naujocks-Thema in den Flöten	17-21 (statt 36-39 mit Wdh.)	Fis-Dur- Sphäre
Kinosaal	Groß: Leinwand Nah, kurze Gegeneinstellung: Naujocks Groß: Leinwand	Wochenschau: Hitler mit Kindern, Parade, Massendemonstration. Zwischendurch ist Naujocks kurz im Bild.	-	Variation 2	40-41: Einleitung : 42-43: , 44-47: Var. B; Tutti, scheppernder, schneller Marsch (Blechbläser und Becken dominieren) 48-49: Piccolo: Thema (A2)	40-49	4/4, B-Dur klingt

Kinosaal	Nah, Gegeneinstellung: Naujocks	Naujocks mit unveränderten Gesichtsausdruck im Publikum.	Wochenschau: "Luft und Seemanöver auch in Italien..."	Überleitung	... Einleitung kl. Trommel/ Klav./ Blechbl..	54-55 Prolog 3: 1-3	6/8 frei notiert bis Takt 16
Kinosaal	Groß: Leinwand	Wochenschau: Seemanöver	"... Italienische Bombenflugzeuge bewiesen mit exakten Abwürfen auf Zielschiffe die Stärke und Einsatzbereitschaft des verbündeten Italien." Bombenexplosionen	Variation 3	Var. Thema (A): :A1: : :A2: (Blechbläser, dissonanter "Signalklang", Terzabstand, Rückung) Begleitung: Streicher, Posaunen, Fagotti: schnelle Läufe chromatisch abwärts	3-10	Melodie in A-Dur- Sphäre
Kinosaal	Nah, Gegeneinstellung: Naujocks	Naujocks schaut wie gehabt zu.	–	Naujocksthema	Naujocksthema, dann ein Übergang auf der kl. Trommel	11-16(verkürzt)	Fis-Dur- Sphäre
Kinosaal	Groß: Leinwand	Wochenschau: im Takt der Musik tanzende Mädchen in Trachten, Göring beim Schießen mit Bogen und Gewehr und beim der Menge Zuprosten	"In der Schorfheide empfang der Reichsforstmeister, Generalfeldmarschall Göring, die deutschen Forstmänner, wobei zu Ehren der Gäste bunte Lagerspiele stattfanden."	Variation 4 (Grundthema)	Ländler mit dissonierender Akkordeonbegleitung; Thema erklingt in der Solo-Trompete original (A1,B) Thema F-Dur (gleicher Effekt wie am Anfang B und es wird zu h und e dagegengesetzt) Begleitung Es-Dur gegen D-Dur	17-32	6/8 Es-Dur
Kinosaal	Nah, Gegeneinstellung: Naujocks	Naujocks Gesicht ist unverändert.	–	Überleitung	Einleitung kleine Trommel	36-37(verkürzt)	
Kinosaal	Groß: Leinwand	Wochenschau: Zuschauerempore Nürnberggring	"Vor 250000 ..."		Einleitung kleine Trommel und Klavier (Staccato-Einwürfe)	Prolog 4: 1-2	4/4 B-Dur
Vorführraum	Halbtotale auf die Eingangstür des Raums, Projektoren im Vordergrund	Ein SS-Mann betritt den Raum , der Vorführer und er begrüßen sich mit dem Hitlergruß.	"...Zuschauern wurde auf dem Nürnberggring der große Preis von Deutschland ausgetragen."		Einleitung kl. Trommel kurze Reprise Variation 2	3-4 5-6	B-Dur
Kinosaal	Nah, Gegeneinstellung: Naujocks	Kurz ist Naujocks zu sehen, sein Gesicht ist etwas aufmerksam, die Augen folgen den schnellen Wagen.	Motorengeräusche		...	5 (Wdh.)	

Kinosaal	Groß: Leinwand	Wochenschau: Autorennen auf dem Nürnbergring, Siegerehrung	Motorengeräusche "Wieder einmal zeigten die deutschen Wagen, dass sie den anderen Fabrikaten weit überlegen sind. NSKK-Staffelführer Rudolf Caracciola auf Mercedes-Benz, gewann den großen Preis von Deutschland und den Preis des Führers. NSKK-Truppenführer	Variation 5	... aufsteigendes Klaviertremolo Thema erscheint brückstückhaft in verschiedenen Soloinstrumenten (4xA1, 4xA2, 4xA1)	6 (Wdh.) 11-12 13-24 6/8 Es-Dur
Vorführraum	Schwenk von Nah, Vorführer und Projektor auf Nah, SS-Mann	Der Vorführer schaltet die Wochenschau aus und geht zum anderen Projektor. Der SS-Mann schaut durchs Guckfenster in den Zuschauerraum	"...Auto-Union wurde Zweiter."	Überleitung	25-28: Übergang Flöten: pendeinde Triolen (kl. Sek.) 29-31: Übergang kl. Trommel und Klavier	25-28 29-31
Kinosaal	Halbtotale, Obersicht, Gegeneinstellung: Kinosaal	Das Licht geht an, ein Mann im Trenchcoat betritt den Saal und geht suchend die Reihen ab.	-	Variation 6	1-2: Einleitung kl. Trommel /Klavier :3-4: : A1 (Piccoloflöte) ab hier akzentuierte, perkussive Begleitung ("schwere Schritte") in Klavier und tiefen Streichern	Prolog 5: 1-4 4/4 Es-Dur
Vorführraum	Nah, SS-Mann	Der SS-Mann beobachtet weiter das Geschehen im Zuschauerraum.	-	Einschub Variation 6	A2 in Klarinette	5-6
Kinosaal	Halbtotale, Obersicht: Kinosaal	Der Mann im Trenchcoat findet Naujocks und spricht ihn an. Naujocks verlässt seinen Platz und geht mit dem Mann aus dem Saal.	-	Überleitung Variation 7 (Grundthema)	Überleitung kl. Trommel "Klingelzeichen" (perkussive Streicher/ kl. Trommel) Piccolo: Var. Thema (A1)	7 8-11 12-13 2/4 4/4
Vorführraum	Groß, Gegeneinstellung: SS-Mann Mitschwenk in die Halbtotale des Raums: Weggang SS-Mann	Der SS-Mann verlässt seinen Spähposten und geht, sich vom Vorführer verabschiedend, aus dem Raum.	-	Schluss: "Klingelzeichen"	Klar.: Thema (A2) Übergang kl. Trommel/ Streicher /Klav.. Celesta: leicht abgewandeltes. Grundthema (A1), Violine: Thema (A2) (Begleitung wieder weicher)	14-15 16 17-20 T. 16: Modulation n. B-Dur
Straße	Halbtotale, Obersicht: Straße vor Kino vom Kinodach aus	Der Mann im Trenchcoat, der SS-Mann und Naujocks verlassen das Kino, steigen in ein wartendes Auto und fahren aus dem Bild.	Das Autotür-, Straßenbahn- und das Wegfahrgeräusch mischt sich leise zur Musik.		Celesta: Thema (A1), Klar.: Thema (A3) Übergang kl. Trommel (cresc.) "Klingelzeichen" (akzentuierte Begleitung)	21-24 25 26-28

Abbildung A.3.: Protokoll der *Ausfahrt*

Ort	Bild	Handlung	Geräusch	musik. Abschnitt	Musik	Takt	Metrum/Tonart
nicht genau definiert, Fahrer und Lichtbewegungen lassen ein Fahrzeug vermuten	Einspieler (nur der Gefangene; Er, seine Wahrnehmung bleibt bis zum Ende der Szene im Fokus) Groß: Gesicht Gefangener; langsamere Schwenk auf die gefalteten Hände Groß: Gesicht, Zoom-In	Der Gefangene hat verbundene Augen, ist aufmerksam und angespannt, versucht, sich zu orientieren.	–	Teil I: Einleitung	langsame Einleitung Holzbläser, Trompete), sparsame (Rezitativ) Begleitung der Streicher, 9-13 tonal frei schwebend, lineare Struktur, Klarinette und Oboe umspielen einander	1-13	3/4 f-Moll/ cis-Moll/ unbestimmt
Autobahn	Totale Autobahn, ein Auto, dass auf die Kamera zufährt.	Es scheint, dass dies die Außensicht auf den Aufenthaltsort des Gefangenen ist. Er wird im Auto transportiert.	–		Forteesatz, Lauf f-Moll abwärts in Geigen und Trompete,	14-19	f-Moll
Auto innen	Groß: Hände	Die Hände des Gefangenen sind verkrampft verschränkt.	–		17-19: Überleitung/Modulation nach Des-Dur in Trompete	19-20	
Umgebung: Landschaft/Straße	Weite: subjektive Kamera aus dem Auto, zur Seite, Untersicht nach oben, nach vorn, wieder zur Seite Groß: Hände Groß: Gesicht Groß: Hände	Wir sehen Bäume, eine Brücke mit Fahrradfahrern, die Straße, einen Fluss. Die schauende Person ist unbestimmt. Der Gefangene kann es nicht sein, er hat die Augen verbunden.	–	1. Thema (Gefangenthema)	Hauptthema wird etabliert: Klarinette: Streicherbegleitung vorantreibend (Viertel zwei Achte, Viertel)	20-29	4/4 Des-Dur
Auto innen	Groß: Hände Groß: Gesicht Groß: Hände	Die Hände sind etwas gelöst, der Gefangene senkt den Kopf, er scheint einzuschlafen. Er schreckt aus dem Halbschlaf auf und die Hände verkrampfen sich wieder.	–	Überleitung	lange Überleitung: 30: Flötenaufgang 31-32: Forte; Geigen (gebrochener f-Moll-Akkord) und rhythmisches Grundbegleitmotiv in den Holzbläsern 33-40: lange Notenwerte in Sekundbewegungen in Oboe, Streicher: Begleitung, schnelle, sekundweise pendelnde Bewegung und "Schritte" (Viertel, Viertelpause) im Bass	30-40	f-Moll/ unbestimmt
Umgebung: Straße	Weite: subjektive Kamera aus dem fahrenden Auto nach vorn	Der Blick ruht ausschließlich auf der Straße vor uns.	–	Einleitung 2. Thema (Fahrthema)	Trompete antwortet Quarte abwärts, Tritonus aufwärts, Quarte abwärts - Zitat v. Anfang des Gefangenenmotivs, Begleitung wie 33-40 :2-3 : Klarinette: abgewandeltes Zitat Gefangenthema - Folge Quarte ab-Oktave auf wird zu Quarte auf-Quinte auf; 8-taktiges Geigen Thema ("Fahrthema") in den Geigen: 4-7: 1. Phrase; vorantreibende Drehbewegung in Viertel im Bass hier fis-Moll	40-43 Teil II: 1-8	4/4 fis-Moll
Auto innen	Groß: Gesicht	Der Gefangene ist wieder aufmerksam, er wirkt irritiert, als versuche er weiterhin, sich zu orientieren.	–		8-11: 2. Phrase, (Abwandlung der 1.: Tritonus statt kl. Sexte am Anfang, Schlusstakt), Begleitung fis-Moll6 (Neapolitaner) bzw. A-Dur	Takte: 9-10	

Umgebung: Landschaft	Weite: starre, subjektive Kamera aus dem fahrenden Auto zur Seite	Wir sehen einen willkürlichen Blick aus dem Seitenfenster des Autos.	-	Einschub (Repr. Einl. v. II)	Klarinette 12-15: abgewandeltes Motiv aus Takt 2-3 (Anfang kl. Terz statt Quartsprung) in cis-Moll, dann Wdh. auf cis-Moll6(Neapolitaner)-Begleitung 16-21: Achtelgruppe der 2. Phrase d. Motivs wird fortgesponnen (f-Moll in Begleitung), ab T. 18: unbegleitete Kadenz in Achtelketten, Modulation nach fis-Moll	Takte: 11-22	cis-Moll/ f-Moll/ Mod. Nach fis-Moll
Auto innen	Groß: Gesicht	Er erscheint angespannt	-	Reprise 2. Thema	22-28: Reprise "Fahrtthema" aus Takt 4-11 (Schlusstakt abgewandelte Melodie - höher gesetzt)	23-24	fis-Moll
Umgebung: Landschaft	Weite: starre, subjektive Kamera aus dem fahrenden Auto zur Seite	Es ist immer noch der Blick aus dem Seitenfenster, ein paar Häuserdächer, ein Fluss.	-	Überleitung	29-32: Klarinette, Vorausdeutung des Tonraums des folgenden Gefangenthemas in cis-Moll (keine Terz...), Begleitung Ganzton (bis auf 1. Schritt, Halbton)-Lamento im Bass	25-32	unbestimmt
Auto innen	Detail: Gesicht	Jetzt ist ein starrer, harter Ausdruck auf seinem Gesicht. Entschlossenheit und Wehrhaftigkeit oder Angst, Erkenntnis und Akzeptanz der prekären Lage?	-	Reprise 1. Thema	33-43: unisono in Trompete und Posaune, Forte, Tutti, rhythmisches Haupt-Begleitmotiv (Viertel-Achtel-Achtel) wieder da in allen Streichern und im Horn Überleitung Flöte (Takt 43)	32-35	Des-Dur
Umgebung	Totale: Untersicht nach oben,	Das Auto durchfährt eine Brücke, auf der winkende Kinder stehen	-		...	35-37	
Auto innen	Detail: Gesicht Groß: Hände	Er bewegt leicht den Kopf. Er wirkt beunruhigt. Seine Hände verkrallen sich ineinander.	-	Coda	... 44-45 - "Coda", v.a.. neues Material, rhythmusbetont: gleichmäßig akzentuierte, schwere Viertel- keine betonte Zählzeit, unisono in Streichern, Schlagwerk, Pauke, Posaune, Fagott Begleitung: Tonwiederholung A in Vierteln [tiefe Begleitungstimme wechselt ab hier bis zum Schluss nur noch zwischen Ostinati auf zwei Tönen: A und cis (von den anderen Stimmen zu cis-Moll6-(Neapol.) und cis-Moll ergänzt)]	37-44	ab T.44: 3/4 (Keine Vorschläge)
Autobahn	Totale: Vogelperspektive Autobahnausfahrt	Das Auto verlässt die Autobahn.	-		46-49: schwere, gleichmäßig akzentuierte punktierte Viertel (Blechbläser) - Synkopen im Dreivierteltakt, rhythmische Unbestimmtheit erzeugen und bremsende Wirkung - wirkt wie Vierertakt, dazu kontrastierend die gleichmäßigen Viertel in der Streicherbegleitung	45-47	
innen	Nah: Gesicht	Er bewegt den Kopf suchend zur Seite, ist nervös, da die Veränderung der Straße bemerkt.	-			48-49	

Umgebung	Totale: Blick nach oben	Die Bäume über dem Auto fliegen vorbei.	-	50-52	cis-Moll
innen	Groß: Gesicht	Er versucht, etwas wahrzunehmen, sich zu orientieren.	-	52-53	
Umgebung	Totale: Blick nach oben	Die Bäume über dem Auto fliegen vorbei. Langsam mischt sich das Geräusch einer schnaufenden Lok in den Ton hinein.	Fade-In: schnaufen de Lok	54-55: 56-58:	4/4 (Keine Vorschläge) Des-Dur letzter Schlag
Auto außen	Detail: Auto	Das Auto rollt ins Bild und hält.	schnaufen de Lok	57-58	
Auto innen	Groß: Gesicht	Der Gefangene fällt kurz nach vorn, da das Auto hält. Er horcht auf das Schnaufen der Lok.	Fade-Out: schnaufen de Lok		
Umgebung/Bahnübergang	Halbtotale: Auto vor Bahnübergang	Wir sehen, wie ein Zug mit Kriegsgerät und Soldaten darauf vorbeirollt. Die Soldaten singen fast bellend "Juhuhe-ahaha".	fahrender Zug		Das Lied ist angelehnt an "Schwarzbraun ist die Haselnuss" in der Volksliedversion und erscheint hier ohne Text.
Auto innen	Groß: Gesicht Groß: Hände Groß: Gesicht	Er bewegt den Kopf langsam von links zur Mitte, folgt dem Klang des Zuges und der singenden Männer. Er horcht aufmerksam, in seinem Gesicht spiegelt sich Erkenntnis. Seine Hände sind nun getrennt und zur Faust geballt. Sein Ausdruck ist nun hart, es ist die Gewissheit dessen, was bald passieren wird.	fahrender Zug		...
Umgebung/Bahnübergang	Nah: Auto mit Zug im Hintergrund, Groß: Schienen und Räder Groß: vorbeifahrender Zug Halbtotale: Auto vor Bahnübergang	Wieder der Zug, erst erkennbar, dann wird er unkenntlich, da er schnell an der nahegeückten, starren Kamera vorbeirast. Der Gesang der Männer wird gellender. Als der Zug vorbei ist, öffnet sich die Schranke und das Auto fährt weiter. Das Juhuhaha der Männer entfernt sich langsam.	fahrender Zug, dann Motoreng eräusch des Autos		Das Lied wird immer mehr zum zackigen "hahaha" ohne Melodie.

A.e. Literaturverzeichnis und Primärquellen

Allgemeines Deutsches Kommersbuch. 81. Auflage. Lahr: Moritz Schauenburg, 1858.

Partitur der Filmmusik zu *Der Fall Gleiwitz*. Fotokopie. 1961, KSV XVI 227.

Brockhaus Riemann Musiklexikon. Band Digitale Bibliothek Band 38, Berlin: Direct-media, 2000.

Kurt Schwaen - Eine weite Reise. cesar film produktion, 2001.

Der Fall Gleiwitz (DVD). Icestorm Entertainment und DEFA [Orig.-Prod.], 2005 (1961).

Dokumentation und Recherche zum DEFA-Film "Vom König Midas". Ein Materialbuch. Berlin: Kurt-Schwaen-Archiv, 2009.

Adorno, Theodor W. und Eisler, Hanns: Komposition für den Film. Textkrit. Ausgabe von Eberhardt Klemm. Band Bd 4, Gesammelte Werke / Hanns Eisler. Begründet von Nathan Notowicz. Hrsg. von Stephanie Eisler u. Manfred Grabs im Auftrag der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Hanns-Eisler-Archiv-Serie 3, (Schriften). Leipzig: Dt. Verl. für Musik, 1977.

BArch: DDR 117. Vorl. BA (I) 0112 / 0112a.

BArch: DDR 117. Vorl. BA (I) 1877.

Brecht, Bertolt: Schriften über Theater. Berlin: Henschelverl. Kunst u. Gesellschaft, 1977.

Fatlin, Dr. Sigrid: Website des "La Paloma Project". <URL: <http://www.lapalomaproject.com/>> – Zugriff am 19.03.2010.

Faulstich, Werner: Einführung in die Filmanalyse. Tübingen: Narr, 1994.

Junge, Traudl: Bis zur letzten Stunde. Hitlers Sekretärin erzählt ihr Leben. Berlin: List, 2003.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films - Die Errettung der äusseren Wirklichkeit. Frankfurt: Suhrkamp, 1964.

Kreuzer, Anselm C.: Filmmusik: Geschichte und Analyse. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Wien: Lang, 2001, Studien zum Theater, Film und Fernsehen.

Lissa, Zofia: Ästhetik der Filmmusik. Berlin: Henschelverl., 1965.

Maas, Georg: Hanns Eislers Musik zu dem Film "Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?". In: Beiträge zur Populärmusikforschung, 15/16 1995, 139–156 (URL: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5342/>) – Zugriff am 17.02.2010.

Merten, Jessica: Semantische Beschriftung im Film durch "autonome" Musik: Eine funktionale Analyse ausgewählter Themen: Univ., Diss. Band 1, Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Osnabrück: epOs Music, 2001.

Rücker, Günther: Mein lieber Lieber. In: Festschrift Kurt Schwaen zum 85. Geburtstag, 1995, S. 37–38.

Schneider, Matthias: Coco Schumann - "Rex Casino". 27.01.2009 (URL: <http://www.arte.tv/de/Alle-CDs/2412516.html>) – Zugriff am 19.03.2010.

Schwaen, Kurt: Tagebuch. 1939-2007.

Schwaen, Kurt: Einige Bemerkungen über meine Musik zu Filmen. 1964.

Schwaen, Kurt: anmerkungen zur filmmusik. Kurt-Schwaen-Archiv, 1971.

Schwaen, Kurt: Stufen und Intervalle. Erinnerungen und Miscellen. Berlin: Verlag Neue Musik, 1978.

Thiel, Wolfgang: Die Filmmusik Kurt Schwaens. In: Kurt Schwaen zum 90. Geburtstag, 2000, S. 67–77.