

Rezeption von Filmmusik

Eine empirische Untersuchung anhand der
Filme *Der Pianist* und *Vitus* unter besonderer
Berücksichtigung der musikalischen Symbolik

Dissertation
zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie

an der Fakultät für Geisteswissenschaften
der Universität Hamburg
im Promotionsfach Systematische Musikwissenschaft

vorgelegt von
Janine Abend

Hamburg, 2015

Vorsitzender der Prüfungskommission: Prof. Dr. Albrecht Schneider

Erstgutachter: Prof. Dr. Albrecht Schneider

Zweitgutachter: Prof. Dr. Rolf Bader

Datum der Disputation: 13.04.2016

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	VII
1 Rezeption von Filmmusik	1
1.1 Einführung	1
1.2 Definitionen und Theorien zu filmmusikalischen Funktionen und Wirkungen.....	7
1.3 Filmmusikrezeption und die Komponenten Wahrnehmung, Bewusstheit und Aufmerksamkeit	13
1.4 Filmmusikrezeption und der Aspekt der semiotischen Dimensionen.....	21
1.5 Forschungsstand.....	32
1.6 Die Studie	35
1.6.1 Die Wahl der qualitativen Methodik.....	39
1.6.2 Die Zielgruppen	49
1.6.3 Die Wahl der Filme	51
2 Der Film <i>Der Pianist</i> und seine Buchvorlage	55
2.1 Inhalt und Thematik des Films	55
2.2 Die Person Władysław Szpilman.....	59
2.3 Buchvorlage und Verfilmung.....	60
3 Musik, Geräusch und Stille im Film <i>Der Pianist</i>.....	67
3.1 Die Musik im Film	67
3.1.1 Diegetische Musik	68
3.1.1.1 Frédéric Chopin: Nocturne cis-Moll, Posthum	69
3.1.1.2 Frédéric Chopin: Ballade Nr. 1 in g-Moll, op. 23	73
3.1.1.3 Frédéric Chopin: Grande Polonaise brillante, op. 22 – Allegro molto	78
3.1.1.4 Johann Sebastian Bach: Suite Nr. 1 für Solo-Cello, BWV 1007 – Prélude ..	79
3.1.1.5 Ludwig van Beethoven: Sonate Nr. 14 in cis-Moll, op. 27 Nr. 2, „Sonata quasi una fantasia“ – Adagio sostenuto.....	80
3.1.1.6 Henryk Wars und Emanuel Szlechter: Umówiłem się z nią na dziewiątą ..	83
3.1.1.7 Klezmer: Tantz, tantz Yidelekh	86

3.1.1.8	Władisław Anczyk: Marsz Strzelcow	88
3.1.1.9	Die polnische Nationalhymne	89
3.1.2	Extradiegetische Musik	90
3.2	Geräusche im Film.....	98
3.3	Stille im Film.....	100
3.4	Musik, Geräusch und Stille innerhalb der Filmdramaturgie	101
4	Der Film <i>Vitus</i> und seine Entstehung	103
4.1	Inhalt und Thematik des Films	103
4.2	Entstehungsgeschichte und filmische Gestaltung	113
5	Die auditive Ebene im Film <i>Vitus</i>	123
5.1	Die Musik im Film.....	124
5.1.1	Das Hauptwerk des Films – Robert Schumann: Klavierkonzert a-Moll, op. 54	126
5.1.1.1	1. Satz: Allegro affettuoso.....	130
5.1.1.2	2. Satz: Intermezzo – Andantino grazioso.....	135
5.1.1.3	3. Satz: Allegro vivace	136
5.1.2	Musikeinsätze zur Darstellung von Vitus' Begabung, musikalischer Entwicklung und Abgrenzung	138
5.1.2.1	Geburtstagslied: Happy Birthday	138
5.1.2.2	Carl Czerny: Die Schule der Geläufigkeit, op. 299 – Etüde Nr. 6.....	138
5.1.2.3	Kinderlied: Hänschen klein; Robert Schumann: Album für die Jugend, op. 68 – Nr. 8: Wilder Reiter	141
5.1.2.4	Tina Turner: Nutbush City Limits	144
5.1.2.5	Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 6	148
5.1.2.6	Maurice Ravel: Miroirs – Nr. 4: Alborada del gracioso	155
5.1.2.7	Übeversuche nach Simulieren des Unfalls.....	157
5.1.2.8	Domenico Scarlatti: Sonate in e-Moll, K 263, und Sonate in C-Dur, K 159; Popmusik von Jens	158
5.1.2.9	Johann Sebastian Bach: Goldberg-Variationen, BWV 988.....	164

5.1.2.10	Charles Valentin Alkan: Zwölf Etüden in den Durtonarten – Erste Suite, op. 35 – Nr. 5: Allegro barbaro	170
5.1.2.11	Franz Liszt: Grandes Études de Paganini – Nr. 3: La Campanella	172
5.1.2.12	Wolfgang Amadeus Mozart: Rondo in a-Moll, KV 511.....	174
5.1.2.13	Wolfgang Amadeus Mozart: Requiem, KV 626 – Lacrimosa	177
5.1.2.14	Mario Beretta: Lichtstück Nr. 4	180
5.1.3	Weitere Musikeinsätze.....	182
5.1.4	Filmmusik von Mario Beretta	184
5.2	Geräusche im Film	199
5.3	Die auditive Ebene innerhalb der Filmdramaturgie	201
6	Gegenüberstellung der Filme <i>Der Pianist</i> und <i>Vitus</i>	203
6.1	Bedeutung von Musik für die filmische Handlung	203
6.2	Einsätze diegetischer und extradiegetischer Musik.....	205
7	Konzeption und Durchführung der Studie	209
7.1	Konzeption.....	209
7.2	Zusammensetzung der Probandengruppen.....	210
7.3	Der Fragenkatalog	218
7.4	Die gegebenen Rahmenbedingungen	223
7.5	Durchführung der Filmsichtungen und Befragungen.....	224
7.6	Auswertungsmethodik	226
8	Die Beziehung der Probanden zum Thema Filmmusik	231
9	Rezeptionsanalysen zum Film <i>Der Pianist</i>	243
9.1	Die Beziehung der Probanden zum Film und seinem Inhalt	243
9.2	Die Wahrnehmung von Musik und Geräusch im Film.....	255
9.2.1	Die Wahrnehmung und Bedeutsamkeit der diegetischen Musik	259
9.2.2	Die Wahrnehmung und der Einfluss der extradiegetischen Musik.....	285
9.2.3	Die Wahrnehmung von Geräuschen und Stille	291
9.3	Zusammenfassung.....	296
10	Rezeptionsanalysen zum Film <i>Vitus</i>	303

10.1	Die Beziehung der Probanden zum Film und seinem Inhalt.....	303
10.2	Die Wahrnehmung von Musik und Geräusch im Film	312
10.2.1	Die Wahrnehmung und Bedeutsamkeit der diegetischen Musik	316
10.2.2	Die Wahrnehmung und der Einfluss der extradiegetischen Musik	339
10.2.3	Die Wahrnehmung von Geräuschen.....	345
10.3	Zusammenfassung	347
11	Vergleichende Analysen.....	353
11.1	Gegenüberstellung der Filme aus Sicht der Probanden	353
11.2	Vergleiche der Rezeptionsanalysen beider Filme	355
11.3	Die Rolle von filmischen und musikalischen Gewohnheiten und allgemeinem Erfahrungshorizont bei der Filmmusikrezeption	357
12	Fazit und Ausblick.....	361
	Quellenverzeichnis.....	365
	Literatur	365
	Filmmaterial	376
	Tonträger	376
	Musikalien.....	376
	Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film <i>Der Pianist</i>	379
	Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film <i>Vitus</i>	397
	Zusammenfassung	423
	Abstract.....	425

Abbildungen

Abbildung 1: Strukturierung der Untersuchung.....	39
Abbildung 2: Beginn der Nocturne cis-Moll von Frédéric Chopin (Henle c 1980).....	70
Abbildung 3: Beginn der Ballade Nr. 1 von Frédéric Chopin (Fryderyk-Chopin-Institut/Polnischer Musikverlag c 1956).....	73
Abbildung 4: Beginn der Suite Nr. 1 von Johann Sebastian Bach (Bärenreiter 1988).....	80
Abbildung 5: Beginn der Sonate Nr. 14 von Ludwig van Beethoven (Schott c 1950)	81
Abbildung 6: Melodie des Liedes „Umówiłem się z nią na dziewiątą“ (eigene Transkription aus dem Film).....	84
Abbildung 7: Melodie „Tantz, tantz Yidelekh“ (Sapoznik & Sokolow 1987, S. 66).....	87
Abbildung 8: Polnische Nationalhymne (Wybicki & Oginski, Schott 2006).....	90
Abbildung 9: Beginn des musikalischen Hauptthemas (Ausgabe für Klarinette und Klavier, PWM Edition 2002)	92
Abbildung 10: Motiv in Sequenz 18 (eigene Transkription aus dem Film).....	95
Abbildung 11: Thema in Sequenz 21 (eigene Transkription aus dem Film)	95
Abbildung 12: Motiv in Sequenz 28 (eigene Transkription aus dem Film).....	96
Abbildung 13: Motiv in Sequenz 40 (eigene Transkription aus dem Film).....	97
Abbildung 14: Hauptthema im ersten Satz des Klavierkonzerts a-Moll von Robert Schumann, erstmals durch die Oboe ab Takt 4 eingeführt und in variierten Form immer wieder von verschiedenen Instrumenten aufgegriffen (eigene Transkription)	130
Abbildung 15: Beginn der Etüde Nr. 6 aus der „Schule der Geläufigkeit“ von Carl Czerny (Könemann c 1997).....	140
Abbildung 16: Beginn des „Wilden Reiters“ aus dem „Album für die Jugend“ von Robert Schumann (Henle 2007)	142
Abbildung 17: Beginn der „Ungarischen Rhapsodie Nr. 6“ von Franz Liszt (Editio Musica/Bärenreiter 1972).....	150
Abbildung 18: Ausschnitt aus dem „Presto“-Schlussteil der „Ungarischen Rhapsodie Nr. 6“ von Franz Liszt (Editio Musica/Bärenreiter 1972)	152
Abbildung 19: Ausschnitt aus dem „Andante“-Teil der „Ungarischen Rhapsodie Nr. 6“ von Franz Liszt (Editio Musica/Bärenreiter 1972).....	153
Abbildung 20: Ausschnitt aus dem „Allegro“-Teil der „Ungarischen Rhapsodie Nr. 6“ von Franz Liszt (Editio Musica/Bärenreiter 1972).....	154
Abbildung 21: Beginn der „Alborada del gracioso“ aus dem Zyklus „Miroirs“ von Maurice Ravel (Henle 2008)	156
Abbildung 22: Beginn der Etüde Nr. 1 aus der „Kunst der Fingerfertigkeit“ von Carl Czerny (Könemann c 1998).....	158
Abbildung 23: Beginn der Sonate in e-Moll von Domenico Scarlatti (Henle 1992)	159
Abbildung 24: Ausschnitt aus der Sonate in C-Dur von Domenico Scarlatti (Henle 1985)	160

Abbildung 25: Beginn der Aria aus den „Goldberg-Variationen“ von Johann Sebastian Bach (Peters c 1937).....	166
Abbildung 26: Ausschnitt aus der Variation 29 (Beginn des zweiten Teils) der „Goldberg-Variationen“ von Johann Sebastian Bach (Peters c 1937)	167
Abbildung 27: Ausschnitt aus der Etüde „Allegro barbaro“ von Charles Valentin Alkan (Braun o. J., Nr. 4789).....	171
Abbildung 28: Ausschnitt aus der Etüde „La Campanella“ der „Grandes Études de Paganini“ von Franz Liszt (Editio Musica/Bärenreiter 1971)	173
Abbildung 29: Beginn des Rondos a-Moll von Wolfgang Amadeus Mozart (Bärenreiter 1982).....	175
Abbildung 30: Ausschnitt aus dem „Lacrimosa“ des Requiems von Wolfgang Amadeus Mozart in der für den Film <i>Vitus</i> arrangierten Klavierfassung von Mario Beretta (in der Notenausgabe der „Filmmusik arrangiert für Klavier“ überschrieben mit „Vitus trauert um seinen Grossvater“, Hug & Co. 2011).....	179
Abbildung 31: Ausschnitt aus dem „Lichtstück Nr. 4“ von Mario Beretta (in der Notenausgabe der „Filmmusik arrangiert für Klavier“ überschrieben mit „Vitus alias Dr. Wolf“, Hug & Co. 2011).....	181
Abbildung 32: Thema in Sequenz 5 (eigene Transkription aus dem Film)	187
Abbildung 33: Thema in Sequenz 7 (eigene Transkription aus dem Film)	188
Abbildung 34: Beginn des Themas in Sequenz 10 (in der Notenausgabe der „Filmmusik arrangiert für Klavier“ überschrieben mit „Vitus‘ Traum vom Fliegen“, Hug & Co. 2011).....	190
Abbildung 35: Beginn des Themas „Trauriger Vitus“ (Fassung der „Filmmusik arrangiert für Klavier“, Hug & Co. 2011).....	191
Abbildung 36: Beginn des Themas in Sequenz 37 (in der Notenausgabe der „Filmmusik arrangiert für Klavier“ überschrieben mit „Börsenmusik“, Hug & Co. 2011).....	194
Abbildung 37: Thema in Sequenz 39 (eigene Transkription aus dem Film)	196
Abbildung 38: Horneinsätze in Sequenz 50 (eigene Transkription aus dem Film).....	198
Abbildung 39: Übersicht der Musikeinsätze im Film <i>Der Pianist</i>	206
Abbildung 40: Übersicht der Musikeinsätze im Film <i>Vitus</i>	206
Abbildung 41: Zusammensetzung der Probandengruppen	212

Vorwort

Mit der vorliegenden Untersuchung ist eine Dissertation entstanden, die ohne die vielfältige Unterstützung zahlreicher Personen in dieser Form nicht möglich gewesen wäre.

Mein Dank gilt daher meinem Doktorvater Prof. Dr. Albrecht Schneider, der mich in meinem Vorhaben stets bestärkt hat, immer wieder hilfreiche Anstöße gab und jederzeit für Fragen zur Verfügung stand. Herrn Prof. Dr. Rolf Bader möchte ich vor allem für wichtige Anregungen während der Konzeption danken.

Meinen Dank richte ich außerdem an die Probanden, die sich bereit erklärt haben, an dieser Untersuchung mitzuwirken, ebenso wie an die Experten Claus Bantzer, Jan Boltze, Robert Kellner und Mike Rumpf sowie den Filmkomponisten Mario Beretta, für den erheblichen Zeitaufwand, den sie alle auf sich genommen haben. Nur mit ihrem großen Interesse und ihrer Auskunftsfreude war diese Studie umsetzbar.

Wertvolle Korrekturhinweise, gute Ideen oder auch den Motivationsschub zur richtigen Zeit gaben mir insbesondere Friederike von Bernstorff, Johanna Flügge, Dr. Verena Grützun, Dr. Michael Haller, Wolfgang Heitmann, Dr. Heike Konow und Patricia Schmieder. Ebenso war mir Sören Heitmann in jeglicher Hinsicht fortwährend eine große Hilfe, hat er mir doch immer wieder mit seinem „Blick von außen“ neue Sichtweisen eröffnet und mich in allen Phasen der Arbeit ermutigt. Ihnen allen gilt mein ganz besonderer Dank.

Zu guter Letzt danke ich meinen Eltern von ganzem Herzen, da sie mich beständig in vielfacher Form unterstützt haben und es mir so ermöglicht haben, diese Arbeit überhaupt durchzuführen.

Wenn in der vorliegenden Dissertation Bezeichnungen wie Rezipienten oder Probanden verwendet werden, sind damit stets beide Geschlechter gemeint. Des einfacheren Ausdrucks und der Lesbarkeit halber wurde auf eine jeweilige Hinzufügung der Bezeichnungen Rezipientinnen bzw. Probandinnen verzichtet.

Alle im Laufe dieser Untersuchung erhobenen und ausgewerteten Interviews liegen als Transkriptionen in digitaler Form bei der Autorin vor.

1 Rezeption von Filmmusik

1.1 Einführung

„Der Film entsteht im Kopf des Zuschauers.“ – Diese Aussage dürfte mittlerweile zur Binsenweisheit geworden sein, denn sie wird in ganz verschiedenen Zusammenhängen, aufgegriffen, wenn es um das Medium Film geht. Geprägt hat den Leitsatz insbesondere Alexander Kluge (vgl. hierzu z. B. Reitz, Kluge & Reinke 1980, S. 14ff.), aber bereits zuvor wurde er in der Filmpraxis, beispielsweise von Alfred Hitchcock mit seiner Verfahrensweise zur Spannungserzeugung, unbedingt beherzigt. Damit wird vorausgesetzt, dass nicht die vom Film ausgehenden Gestaltungselemente allein die Aussage und Bedeutungsgehalte eines Films ausmachen, sondern dass erst der Zuschauer während der Rezeption das Wahrgenommene mit Bedeutungen füllt. Die filmische Erzählung funktioniert aufgrund des Zusammenwirkens etlicher Einzelbestandteile und erst aus ihren Verbindungen zueinander ergibt sich die entsprechende Filmaussage. Dabei stellt der Zuschauer Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen innerhalb der verfolgten Handlung her und bringt gleichermaßen stets eigene Erfahrungen und Erwartungen in die Rezeption mit ein. So kann eine von den Produzenten intendierte Wirkung durchaus in deren Sinne vom Rezipienten wahrgenommen werden und dennoch ergeben sich daraus für verschiedene Zuschauer gleichzeitig verschiedene Bedeutungen. Der Inhalt eines Films wird demnach nie ausschließlich genau in der Weise interpretiert werden, wie es der Intention des Regisseurs bei der Produktion entsprach.

Zudem wirkt der Film als audio-visuelles Medium generell über mehrere – visuelle sowie akustische – Ebenen, obwohl im Sprachgebrauch der Vorgang des „Filmkonsumierens“ impliziert, dass es sich dabei vorwiegend um einen visuellen Ablauf handelt. Man drückt dies gewöhnlich mit Begrifflichkeiten wie „Film schauen“ oder „Film sehen“ aus. Tatsächlich ist es jedoch immer auch die akustische Ebene, die das Medium Film ausmacht und die bei einer Filmrezeption ebenso eine Rolle spielt. Es steht außer Frage, dass die Einflussfaktoren, die einen Film als Ganzes ausmachen, zahlreich sind und dass die Filmmusik an sich davon lediglich einen kleinen Teil darstellt. Dennoch kann sie in vielerlei Funktionen einen Film in erheblichem Maße prägen. Ihre Qualitäten zur Emotionalisierung der Filmbilder sind dabei – wenn auch zweifellos von großer Bedeutung und meist als primärer Funktionsbereich genannt und genutzt – nur eine Seite. Filmmusik kann darüber hinaus etliches mehr leisten, etwa wenn sie dafür verantwortlich ist, dem im Bild Gesehenen eine ganz neue Bedeutung zu verleihen oder Bezüge zwischen anderen Filmelementen herzustellen.

Mit Blick auf die Tatsache, dass sich ein Filmeindruck bei der Rezeption aus verschiedenen Faktoren ergibt, stellt sich die Frage, wie man die Einflüsse einzelner filmischer Bestandteile, wie z. B. der Filmmusik, innerhalb des komplexen audiovisuellen Mediums messen kann. Natürlich gibt es zur Filmmusik, zu den Absichten ihres Einsatzes im Film und ebenso zu ihren tatsächlichen Wirkungen zahlreiche Aussagen, Theorien und Untersuchungen. Umfangreich geforscht wurde auf dem Gebiet der Filmmusik bisher jedoch vorwiegend in Form von Filmmusikanalysen oder in Bezug auf die Funktionen, welche die Musik im filmischen Kontext einnehmen *kann*. Die Perspektive des Zuschauers im Rezeptionsprozess und die daraus hervorgehenden tatsächlichen Wirkungen von Filmmusik auf den Rezipienten werden im Vergleich dazu noch immer wenig beachtet. Noch seltener sind dazu umfassende empirische Untersuchungen zu finden, die theoretische Überlegungen lebensnah am Rezipienten überprüfen; denn filmmusikalische Wirkungsforschung findet bislang hauptsächlich auf theoretischer Ebene statt – oder, wenn in empirischer Form, dann meist unter recht künstlich erzeugten Erhebungsbedingungen.

So wie es aus oben erwähntem Grund nicht der Wirklichkeit eines Rezeptionsprozesses entspricht, wenn ausschließlich die Intentionen der Produzenten oder mögliche Funktionen der eingesetzten Musik ergründet werden, so spiegelt es auch nicht die Lebenswirklichkeit eines Zuschauers wider, beispielsweise eine einzelne Szene durch den Rezipienten bewerten zu lassen. Natürlich ist eine derartige Erhebung bezüglich seiner Wahrnehmung in Bezug auf das filmische Ausgangsmaterial aussagekräftiger und zwischen verschiedenen Personen direkter vergleichbar. Allerdings kann in einem solchen Verfahren auch nur die Bewertung des Zuschauers mit Bezug auf dieses separierte Ausgangsmaterial erhoben werden und nicht im Hinblick auf den umfassenden Kontext des Films, in dem die einzelne Szene im Regelfall steht und aus dem heraus sich meist ein weiterer Bedeutungsgehalt ergibt. Und auch in der Lebenswirklichkeit des Zuschauers wird ein Film normalerweise als Ganzes betrachtet: Er interpretiert bzw. bewertet ihn aufgrund seines filmischen Gesamtzusammenhangs. Für die vorliegende Untersuchung steht daher die Frage im Mittelpunkt, inwiefern Bedeutungszusammenhänge aus dem Film, die auch und vor allem aus der darin eingesetzten Musik hervorgehen, vom Zuschauer überhaupt wahrgenommen und mit dem gezeigten Filmgeschehen verknüpft werden. Dabei geht es in erster Linie darum, was der Zuschauer im Rahmen möglichst natürlicher Rezeptionssituationen aus dem jeweiligen Film mitnimmt, wenn innerhalb der konkreten Filmbeispiele der Musik mehr Bedeutung zukommt als die bloße hintergründige Vermittlung von Stimmungen: nämlich, wenn die Musik eine zentrale Rolle für den Handlungsverlauf spielt und relevante Bedeutungszusammenhänge für den Filminhalt enthält.

Die vorliegende Untersuchung baut auf einer bereits durchgeführten unveröffentlichten Studie auf, die ich im Zuge meiner Magisterarbeit realisiert und im Jahr 2008 fertiggestellt habe (Titel: „Rezeption von Filmmusik bei jungen Erwachsenen. Eine qualitative Studie anhand des Filmes *Der Pianist*“). Dabei wurden an dem Filmbeispiel *Der Pianist* (2002) von Roman Polański die Wirkungen der im Film auftretenden, hauptsächlich handlungsimmanenten Musik auf die Zuschauer erörtert. Auch hier ging es nicht vordergründig um die Frage, was die Filmemacher mit dem Einsatz der jeweiligen Musik wahrscheinlich bezwecken wollten. Natürlich muss dieser Frage im Kontext von Filmmusikwirkungen ohne Zweifel ebenfalls nachgegangen werden, was mittels einer Analyse des Films und seiner Musik erfolgte, um so eine relativ objektive Vergleichsgrundlage zu erlangen. Allerdings bildete eine qualitative Befragung 18 junger Erwachsener den Kern der Untersuchung, wobei ganz deutlich der Rezipient selbst und seine Wahrnehmung im Mittelpunkt standen. Anhand der Befragung im direkten Anschluss an eine Sichtung des gesamten Films sollte untersucht werden, wie die Musik des Films vom jeweiligen Probanden wahrgenommen und verstanden wird, welche Rolle sie dabei für den Einzelnen spielt und welche Bedeutung ihr beigemessen wird.

Die Studie zeigte, dass die Probanden mit unterschiedlichen Perspektiven an die Filmrezeption herangingen. Für die meisten war die Musik der filmischen Handlung ein Mittel, die Sicht des Protagonisten besser annehmen zu können bzw. sie sahen mit der Musik die Gefühlswelt besser charakterisiert. Sie verstanden die Filmmusik – nicht nur die hintergründige, sondern ebenso die handlungsimmanente – vor allem auf emotionaler Ebene, während nur sehr wenige der 18 Probanden in der Lage waren, die Musik aus einem eher rationalen oder sogar analytischen Blickwinkel zu betrachten und deren Symbolik und Bedeutungszusammenhänge klar und differenziert zu erkennen. Aus der Studie geht somit hervor, dass der Zuschauer Bedeutungen oder Funktionen der Filmmusik generell eher intuitiv aufnimmt und sie dann in einen Gesamtzusammenhang mit der Filmhandlung stellt, ohne jedoch die einzelnen Bedeutungselemente der eingesetzten Musik in bestimmten Szenen bewusst und über ein eher oberflächliches Maß hinaus zu erkennen. Bei einem intellektuell recht anspruchsvollen Film wie *Der Pianist* findet eine angemessene – also nicht nur oberflächliche – Rezeption offenbar nur dann statt, wenn Variablen wie etwa eine entsprechende Vorbildung, musikhistorisches und filmästhetisches Verständnis oder die Fähigkeit, das Wahrgenommene detailliert miteinander in Beziehung zu setzen, durch den Zuschauer erfüllt werden können.

Da die gewonnenen Erkenntnisse aus der Magisterarbeit natürlich auf den Rahmen dieses Filmbeispiels und der 18 Probanden, die ausschließlich der Zielgruppe junger Erwachsener angehören, beschränkt ist, sollte für die darauf aufbauende Untersuchung an diesen Punkten angesetzt werden, um die ursprüngliche Fragestellung weiterzuentwickeln und zur besseren Repräsentativität späterer Forschungsergebnisse den Rahmen der Untersuchung zu erweitern. In diesem Kontext sollte insbesondere weiter untersucht werden, wie sich die vorliegenden Ergebnisse bezüglich anderer Altersgruppen verhalten und ob ein anderer Film und dessen Musik im Vergleich zu *Der Pianist* in ähnlicher Weise wahrgenommen wird. Mit dem Film *Der Pianist*, der die Überlebensgeschichte des jüdischen Pianisten Władysław Szpilman in Warschau zur Zeit des Nationalsozialismus sehr authentisch aufgreift, ist ein Beispiel für einen anspruchsvollen Film mit vielfältigen Bedeutungsebenen gegeben. Er vermittelt dem Zuschauer ein Geflecht an musikalischen Bedeutungen, die für den Fortgang der Handlung eine äußerst wichtige Rolle spielen. Dieses Filmbeispiel zeigte bereits bei der Verwendung für die Magisterarbeit außerordentlich klar auf, wie passend es für eine Untersuchung musikalischer Symbolik geeignet ist, und sollte daher auch für das Dissertationsvorhaben eingesetzt werden. Ein weiteres Filmbeispiel sollte in der Relevanz seiner musikalischen Symbolik damit vergleichbar sein, auf anderen Ebenen jedoch hinreichende Unterschiedlichkeit dazu aufweisen. Unter Rücksichtnahme verschiedener Auswahlkriterien stellte sich der Film *Vitus* (2006) von Fredi M. Murer, der die intellektuelle und emotionale Entwicklung des insbesondere pianistisch hochbegabten Jungen Vitus thematisiert, als sehr geeignet heraus. Auch hier spielt die Kraft der Musik für das filmische Geschehen eine große Rolle und musikalische Bedeutungen beherrschen die Dramaturgie. Andererseits hebt sich dieser äußerst märchenhafte Film von *Der Pianist* ab, indem er eben nicht auf biografischen Grundlagen beruht, sondern seine Authentizität gerade durch seine Märchenhaftigkeit gegeben ist.

Aus den Rezeptionsanalysen der Magisterarbeit wurde ebenfalls besonders deutlich, dass der Rezipient unbedingt als Ganzes mit seinen jeweiligen persönlichen Eigenschaften und Erwartungen einbezogen werden muss, denn nur so kann festgestellt werden, inwiefern die beabsichtigten Wirkungen einer Filmmusik tatsächlich bei ihm ankommen und welche Faktoren dabei eine entscheidende Rolle spielen könnten. Um für die vorliegende Untersuchung dementsprechend umfassend Aufschluss über das Filmerleben der beteiligten Probanden zu erhalten und dabei deren Persönlichkeit angemessen berücksichtigen zu können, basiert die Erhebung der Daten wie bereits schon im Rahmen der Magisterarbeit auf einem qualitativen Ansatz: Hierzu wurden zwei möglichst heterogen zusammengesetzte Stichproben von Zuschauern in verschiedenen Altersgruppen (jüngere

und ältere Erwachsene) und im Vergleich dazu eine kleine Expertengruppe herangezogen, die alle direkt nach der jeweiligen Filmrezeption mittels eines Leitfadeninterviews zu ihrer filmmusikalischen Wahrnehmung befragt wurden. Die Aussagen wurden sodann inhaltsanalytisch auf ihre filmmusikalische Wahrnehmung hin untersucht und verglichen.

Die Problematik sowie Zielsetzung des Themas werden mit Blick auf aktuelle Forschungserkenntnisse in den folgenden Teilen des einführenden Kapitels 1 genauer erläutert. Ebenso wird dort auf die Untersuchung selbst und insbesondere die ihr zugrunde gelegten Fragestellungen eingegangen, wobei die methodische Vorgehensweise sowie die Festlegung der Stichproben und die Auswahl der Filmbeispiele erklärt werden.

Von den Filmschaffenden beabsichtigte Bedeutungen der jeweils eingesetzten Musik können vom Rezipienten und auch vom Analysierenden immer nur angenommen werden, da beide bei der Produktion nicht dabei waren und vor allem durch eine Analyse sogar Bedeutungen der Filmmusik entdeckt werden können, die so z. B. vom Regisseur gar nicht bedacht wurden (vgl. hierzu auch Bullerjahn 2001, S. 13f.). Dennoch ergibt sich aus einem Film und seiner Musik eine Bedeutungsebene, von der man ausgehen kann, dass sie so beabsichtigt wurde. Die Absichten und Funktionen, die mit der Musik der beiden Filmbeispiele zu verbinden sind, sollen hier nicht in aller Vollständigkeit erfasst werden, aber gegenüber den Befragungen der Probanden dennoch eine umfassende und weitestgehend objektive Grundlage bieten, damit ein Vergleich zwischen den Einzelinterviews überhaupt möglich wird. Daher werden die Filme *Der Pianist* und *Vitus* sowie deren Musik in den Kapiteln 2 bis 5 vorgestellt, wobei der jeweilige Inhalt selbst und Hintergründe dazu erörtert und im Anschluss daran sämtliche verwendete Musik und ihr Einsatz erläutert werden. Hierzu wurden zu *Der Pianist* einzelne bereits vorhandene Filmbesprechungen und Analysen zur eingesetzten Musik hinzugezogen, zu *Vitus* ergänzt ein Interview mit dem Filmmusikkomponisten Mario Beretta die eigenen Analysen. Den Abschluss dieses Analyseteils bildet eine Gegenüberstellung der beiden Filmbeispiele in Kapitel 6.

Im Anschluss an den Überblick über die Filme und ihre Musik wird die durchgeführte qualitative Untersuchung genauer dargestellt. Zu Beginn des Teils behandelt Kapitel 7, nach welchen Kriterien die einzelnen Probanden ausgewählt wurden, welche Aspekte der Fragenkatalog für die Interviews umfasst, in welchem Umfeld bzw. unter welchen Bedingungen die Untersuchung tatsächlich durchgeführt wurde und wie die Auswertung der Daten zustande kam. Den Kern der Arbeit stellt die darauf folgende Auswertung der erhobenen Interviews dar. Hier werden zuerst die Einschätzungen aus Sicht der Probanden

bezüglich ihrer generellen Beziehung zum Thema Filmmusik erläutert (Kapitel 8) und daraufhin ihre Aussagen zur Wahrnehmung, welche die einzelnen Filmbeispiele und ihre Musik direkt betreffen, so weit wie möglich zusammengefasst und diskutiert (Kapitel 9 und 10). Dabei orientieren sich die Auswertungskategorien weitgehend an den in Kapitel 7 entwickelten Kategorienausprägungen des Fragenkatalogs. Abschließend befasst sich das Kapitel 11 aus verschiedenen Perspektiven heraus auf vergleichender Ebene mit der Rezeption der Probanden: Hier wird zuerst noch einmal direkt auf die eigene Einschätzung der Befragten Bezug genommen, denn auch ihre Meinung zu einer Gegenüberstellung der eingesetzten Filme wurde innerhalb der Interviews thematisiert (Abschnitt 11.1). Daraufhin werden die Erkenntnisse aus den Rezeptionsanalysen, die sich jeweils nur auf einen der beiden Filme beziehen, in einem Vergleich weiterführend erläutert (Abschnitt 11.2). Da in der gesamten Anlage der Untersuchung besonders auch die Eigenschaften und Einstellungen der Rezipienten einbezogen wurden, um möglicherweise davon abgeleitet Schlüsse auf ihre Wahrnehmung der Filme und deren Musik ziehen zu können, werden schließlich auch diese Aspekte nochmals mit einbezogen und verglichen (Abschnitt 11.3).

Ein von Tilo Werner (vgl. 2004, S.178ff.) für den Geschichtsunterricht entwickeltes Sequenzprotokoll zum Film *Der Pianist* wurde vor allem zur zusätzlichen Darstellung der Musik- und Geräuscheinsätze im Film verändert und erweitert; es ist in dieser erweiterten Form in Anhang A aufgeführt und dient einer exakten Verortung und Kennzeichnung der im Text erläuterten Szenen. Ebenso ist in Anhang B ein in den aufgeführten Kategorien vergleichbares und für diese Untersuchung neu erstelltes Sequenzprotokoll zum Film *Vitus* zu finden.

Wie oben erläutert, schließt die vorliegende Untersuchung an die Ergebnisse aus meiner Magisterarbeit an. Dementsprechend konnte das dafür entwickelte Forschungsdesign als Basis verwendet werden, um es auf die neuen Bedingungen anzupassen. Die Erarbeitung der theoretischen Sachverhalte aus der Forschung zum Themenfeld erfolgte bereits recht differenziert und wurde um weitere aktuelle Erkenntnisse ergänzt. Ebenfalls wurden die geleisteten Analysearbeiten zum Filmbeispiel *Der Pianist* genutzt und weiter ausgebaut. Daher sind insbesondere die Kapitel 1 bis 3 eine direkte Weiterführung des bereits verfassten Textes der Magisterarbeit: die Textteile wurden – weitgehend und soweit sinnvoll – in überarbeiteter Form übernommen und erweitert. Auch der Fragenkatalog für die Leitfadeninterviews stellt eine Weiterentwicklung des schon bestehenden dar. Allerdings wurden die Stichproben komplett neu zusammengestellt, d. h. keine der befragten Personen hatte zuvor bereits an der Studie zur Magisterarbeit teilgenommen.

1.2 Definitionen und Theorien zu filmmusikalischen Funktionen und Wirkungen

Befasst man sich mit Musik im Film, sollte zunächst bewusst sein, wo diese innerhalb der filmischen Bestandteile genau zu verorten ist. So gehören zur visuellen Ebene beispielsweise Aspekte wie Einstellung, Kameraführung oder Perspektive ebenso wie die Darstellung der Figuren durch Schauspieler oder die Ausstattung des Films. Die Musik ist hingegen Teil der akustischen Ebene oder der auditiven Schicht, um es mit dem durch Zofia Lissa geprägten Begriff auszudrücken (vgl. 1965, S. 56ff.). Nach Lissa gehören zu dieser Schicht die akustischen Filmbestandteile Lauteffekte, Musik, menschliche Rede und Stille. Vor allem in der englischsprachigen Literatur werden diese akustischen Elemente auch in dem Begriff „Soundtrack“ zusammengefasst, wobei Claudia Bullerjahn jedoch zurecht kritisch bemerkt, dass dies durchaus missverständlich sein kann, da im deutschsprachigen Raum unter dem Begriff vor allem auch die Veröffentlichung einer Filmmusik auf Tonträger verstanden wird. Auf diesen Tonträgern kehren gewöhnlich jedoch nicht die gesamten akustischen Bestandteile eines Films wieder und meist wird nicht einmal die gesamte im Film auftretende Musik veröffentlicht. (Vgl. Bullerjahn 2001, S. 19) Der zu *Vitus* veröffentlichte Soundtrack versammelt genau in dieser Weise Teile der im Film vorkommenden Musik: Es kommen zwar viele, aber nicht alle der zuvor bereits bestehenden und für den Film verwendeten Werke vor. Die speziell für den Film komponierte Musik hingegen ist in geläufiger Praxis auf diesem Soundtrack so wiedergegeben, dass die musikalischen Motive aus dem Film aufgegriffen werden und klar wiedererkennbar sind, teilweise aber als musikalisches Stück zum Hören außerhalb des filmischen Kontexts etwas ausgebaut sind. Zudem werden viele Soundtracks veröffentlicht, die lediglich einen kleinen Teil der originalen Filmmusik beinhalten, aber dafür zusätzliche Musikstücke, die im Film selbst gar nicht auftreten. Auch im Fall des Films *Der Pianist* wurde so verfahren. Der Soundtrack zum Film mit dem Titel „Music from and inspired by *The Pianist*“ enthält vor allem Stücke von Frédéric Chopin, die meisten davon erscheinen jedoch nicht im Film. Daher ist es für diese Arbeit wenig sinnvoll mit dem Begriff „Soundtrack“ umzugehen, wenn von der Musik im Film die Rede ist. Die bereits 1964¹ von Lissa geprägte Begriffsbestimmung mit ihren enthaltenen Elementen Musik, Geräusch, Dialog bzw. Sprache sowie Stille hat sich allerdings bis heute bewährt und so werden auch in der vorliegenden Arbeit eher Begriffe wie „auditive Schicht“ oder „auditive Ebene“ verwendet. Die Musik steht dabei im Vordergrund, aber auch Geräusch und Stille werden insbesondere

¹ Lissas umfassende Abhandlung mit dem Titel *Ästhetik der Filmmusik* erschien 1965 in deutscher Fassung, war aber bereits im Jahr zuvor in polnischer Sprache veröffentlicht.

für den Film *Der Pianist* als Element der auditiven Ebene erörtert, da sie gerade dort eine wichtige Rolle spielen. Auf sprachliche Elemente dagegen kann im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden.

Die Musik im Film, aber auch die anderen Elemente der auditiven Schicht, können grob gesehen in zwei Richtungen unterschieden werden: Musik kann einerseits innerhalb des Filmgeschehens auftreten, d. h. sie ist Bestandteil der filmischen Handlung und könnte somit auch von den Filmfiguren wahrgenommen werden. Andererseits ist Musik, die aus dem Hintergrund kommt, nur in der Welt des Filmzuschauers vorhanden. Im ersten Fall spielt sie in der Regel für die Handlung eine direkte und relevante Rolle, wird womöglich auch dazu eingesetzt, die Geschichte voranzutreiben. Im Fall der Musik, die aus dem Off zu hören ist, stellt sie eine zusätzliche Ebene dar, die das Geschehen des Films für den Zuschauer ergänzt. Für diese Einsatzmöglichkeiten der Musik im Film gibt es in der Literatur zahlreiche Begrifflichkeiten² wie z. B. einerseits „source music“, „Bildton“ oder „Musik im Bild“, andererseits „underscoring“, „Fremdton“ oder „Hintergrundmusik“, um nur einige davon zu nennen. Allerdings weist Bullerjahn darauf hin, dass der Terminus „Filmmusik“ selbst häufig undifferenziert benutzt wird, indem man entweder Musik im Bild oder Begleitmusik meint (vgl. 2001, S. 29). Dies kommt wohl auch daher, dass eine strikte Trennung der beiden Einsatzmöglichkeiten praktisch nicht möglich ist, denn bei der Anwendung im Film verschwimmen die Grenzen oft, was auch an den für die Untersuchung verwendeten Filmbeispielen *Der Pianist* und *Vitus* zu zeigen sein wird. Dennoch ist zur Unterscheidung eine differenzierte Benennung unvermeidbar, zumal gerade in diesen Filmen beide Formen des Musikeinsatzes relevant sind. Im Folgenden werden dafür die Bezeichnungen „diegetische Filmmusik“ und „extradiegetische Filmmusik“ verwendet. Diese wurden vor allem in der englischen Literatur („diegetic sound“ und „nondiegetic sound“) geprägt, insbesondere durch Bordwell & Thompson³, die sich nicht nur auf Musik selbst beziehen, sondern auch auf andere akustische Ereignisse. Sie definieren diese Begriffe folgendermaßen:

“Sound has a spatial dimension because it comes from a ,source‘. Our beliefs about that source have a powerful effect on how we understand the sound. Recall that for purposes of analyzing narrative form, we described events taking place in the story world as ,diegetic‘ [...]. For this reason, ,diegetic sound‘ is sound which has a source in the story world. [...] On the other hand there is ,nondiegetic sound‘, which is represented as coming from a source outside the story world. Music added to

² Für eine Übersicht siehe z. B. Bullerjahn 2001, S. 19ff. oder Merten 2001, S. 45f.

³ Auch beispielsweise von Brown (1994, „diegetic/nondiegetic music“) werden diese Bezeichnungen verwendet.

enhance the film's action is the most common type of nondiegetic sound.” (1997, S. 330)

Bullerjahn merkt hierzu eher kritisch an, diese Unterscheidung impliziere, „daß Musik oder die Off-screen-Stimme eines Protagonisten, die beide dessen Gedanken repräsentieren sollen, automatisch zur diegetischen Ebene gehören. Beide akustischen Ereignisse werden nämlich als subjektive Wahrnehmungen innerhalb der Filmwelt interpretiert“ (2001, S. 21). Da in den für diese Arbeit ausgewählten Filmen jedoch genau dieser Aspekt – weniger aus produktionstechnischem Verständnis heraus und vielmehr auf einer semantischen Ebene – Bedeutung hat, nämlich, dass Musik zum Teil die Gedanken der Hauptfigur widerspiegelt oder eine Stimme aus dem Off das Lesen eines Briefes begleitet, dabei aber gerade die subjektive Gedankenwelt der Filmfiguren im Vordergrund steht und dadurch diese diegetische Ebene annimmt, werden in der vorliegenden Arbeit die Begriffe „diegetisch“ und „extradiegetisch“ als angemessenste erachtet und daher hauptsächlich verwendet.

Zu unterscheiden ist ebenfalls, was Filmmusik tun soll und was sie tatsächlich tut, d. h. welche Funktionen eine Musik hat und welche Wirkungen damit verbunden sind. Da Filmmusik keine selbstständige Musik ist und daher immer einen Zweck als Teil des gesamten Films zu erfüllen hat, nimmt sie in diesem Zusammenhang und in Beziehung zu den anderen Bestandteilen des Films bestimmte Funktionen ein. Lissa wendete sich erstmals nicht mehr allein der Musik selbst zu, sondern setzte sich mit deren möglichen Funktionen innerhalb der filmischen Dramaturgie auseinander und fasste diese in eine umfangreiche Systematisierung (vgl. 1965, S. 115ff.). Obwohl die Einordnung Lissas nicht trennscharf genug ist, gehen spätere Kategorisierungsversuche anderer Autoren von ihr aus. Seither haben zahlreiche Forscher versucht, sämtliche Funktionen, die Musik innerhalb eines Films einnehmen kann, in verschiedenartigen Categoriesystemen einzuordnen und zusammenzufassen. Diesbezüglich steht bis heute Hansjörg Paulis Modell an prominenter Stelle: Die Beziehungen zwischen Musik und (Einzel-)Bild lassen sich danach auf die drei Kategorien Paraphrasierung⁴, Polarisierung⁵ und Kontrapunktierung⁶ zurückführen (vgl. Pauli 1976, S. 104). Auch wenn Pauli selbst sein Modell später widerrief und dieses generell als zu pauschal beurteilt wird (vgl. hierzu z. B. Maas & Schudack 1994, S. 33), bleibt es eine wichtige „Grundlage für das Verstehen der Bedeutung einer Filmmusik zum Zeitpunkt ihres

⁴ Der Charakter der Musik leitet sich direkt aus den Bildinhalten ab.

⁵ Durch den eindeutigen Charakter der Musik erhalten inhaltlich neutrale oder ambivalente Bilder eine eindeutige Ausdrucksrichtung.

⁶ Der eindeutige Charakter der Musik widerspricht dem ebenfalls eindeutigen Charakter der Bildinhalte.

Erklingens“ (Kloppenburg 2000, S. 51). An Paulis Modell kritisiert wird dabei insbesondere, dass es zu sehr die Verbindung der Musik zum einzelnen Filmbild in den Fokus nimmt und durch diese Herauslösung aus dem Gesamtzusammenhang des Films den Bezug zum Verlauf der filmischen Handlung vernachlässigt (vgl. Maas & Schudack, S. 32f.): „Paulis Funktionen sehen Bezüge zu anderen Filmszenen nicht vor und erlauben keinen Rückverweis oder eine Antizipation durch die Musik.“ (Kloppenburg 2000, S. 51) In jüngerer Zeit entstand mit dem von Georg Maas entworfenen strukturalistischen Modell ein weiterer Versuch der Systematisierung filmmusikalischer Funktionen, der sich der Komplexität des Films als Ganzes annimmt (vgl. Maas & Schudack 1994, S. 35ff.). Maas gibt dabei zu bedenken, dass die Funktionen „auf unterschiedlichen Ebenen der filmischen Dramaturgie (Textur) angesiedelt sind“, und stellt sich dazu die Frage, ob „bestimmte Funktionen nach dem Kriterium ihrer konstruktiven Anteile am Filmbau zusammengefaßt werden können“ (ebd., S. 35). Er teilt in tektonische⁷, syntaktische⁸, semantische⁹ und mediatisierende¹⁰ Funktionen ein. Hierbei legt er drei zu berücksichtigende Aspekte zugrunde, nämlich dass (1) Filmmusik einer von mehreren Gestaltungsbestandteilen des Films ist und in Relation zu den anderen Gestaltungsebenen steht, dass (2) bei Bestimmung von Funktionen immer der einzelne Film oder die bestimmte Szene den Ausgangspunkt bildet und aus jedem neuen Film potentiell neue Funktionen hervorgehen könnten und dass (3) man bei der Frage nach einer Funktion immer nur vermuten kann, „welchen Zweck Regisseur und Komponist durch die verwendete Musik erreichen wollten“ (ebd., S. 31). Ebenfalls gibt Maas zu bedenken, dass Filmmusik oft multifunktional angelegt ist, also im Augenblick ihres Erklings nicht nur eine, sondern gleichzeitig verschiedene Funktionen erfüllen kann (vgl. ebd., S. 38).¹¹

Bullerjahn merkt zu sämtlichen vorhandenen Systematisierungsversuchen an, diese seien dahingehend problematisch, als dass die meisten von ihnen keinen einheitlichen Standpunkt beziehen, „keine diskreten Kategorien bilden und den Sachverhalt nicht vollständig erfassen“ (2001, S. 62). Sie erkennt, dass es sich bei der Analyse der bereits aufgestellten Funktionszuweisungen für Musik „um ein Sammelsurium von verschiedensten Funktionskategorien handelt“ (ebd., S. 64) und ordnet in einem eigenen Modell einzelne

⁷ Musik als Baustein zur äußeren Gestalt des Films mit großstrukturellem Bezug.

⁸ Musik als Element der Erzählstruktur mit formalem Bezug.

⁹ Musik als Element der inhaltlichen Gestaltung. Eine weitere Unterteilung erfolgt hier in konnotative (im weitesten Sinne stimmungsschaffende Musik), denotative (ausdrückliche musikalische Kommentare, begrifflich fassbare Verweise) und reflexive (Musik als Handlungsgegenstand nur auf sich selbst verweisend) Funktionen.

¹⁰ Zielgruppen- bzw. genrespezifische Musik zur Vermittlung zwischen Film und Publikum.

¹¹ Auf diese Multifunktionalität weist bereits Lissa hin (1965, S. 223f.; siehe dazu auch Bullerjahn 2001, S. 64).

Funktionen bestimmten Kategorieebenen zu: Sie unterscheidet grundsätzlich zwischen Metafunktionen, also Funktionen, „die die audiovisuelle Rezeptionsform als solche betreffen“ (ebd., S. 65) und Funktionen im engeren Sinne, d. h. Funktionen, die Musik innerhalb eines konkreten Films einnimmt. Hierbei unterteilt Bullerjahn genauer in rezeptionspsychologische¹² und ökonomische¹³ Metafunktionen bzw. für die Funktionen im engeren Sinne in dramaturgische¹⁴, epische¹⁵, strukturelle¹⁶ und persuasive¹⁷ Funktionen (vgl. 2001, S. 65ff. sowie 2005, S. 488f.). In dem Bewusstsein, dass eine eingesetzte Filmmusik zwar prinzipiell multifunktional sein kann, legt sie für ihre umfassende Systematisierung insbesondere Wert auf klar definierte Kategorien, die sie präzise voneinander trennt. Denn sie möchte damit in erster Linie ein Handwerkszeug zur Verfügung stellen, „das weitgehend überindividuelle Erkenntnisse bei der Filmmusikanalyse ermöglicht“ (Bullerjahn 2001, S. 64). Zudem beschränkt sie sich nicht auf eine Fokussierung auf Filme als Erzählmedium, welche sie am Modell von Maas kritisiert (vgl. ebd.); vielmehr bezieht sie auch den Musikeinsatz beispielsweise in Werbespots oder im Dokumentarfilm mit ein.

Von diesen möglichen Funktionen, die immer vom Film selbst ausgehen, sind die Wirkungen zu trennen, die sich auf den jeweiligen Rezipienten beziehen. Häufig wird in der Literatur fälschlicherweise von Wirkungen gesprochen, wenn eigentlich Funktionen gemeint sind. Auch wenn beides natürlich sehr nah beieinander liegt, muss bei der Auseinandersetzung mit Wirkungen von Filmmusik immer bewusst sein, dass es dabei um die Perspektive des Filmrezipienten geht. Dieser muss nicht zwangsläufig die Musik so wahrnehmen, wie es der Filmschaffende möglicherweise beabsichtigt hat. Dies ist vor allem damit zu erklären, dass sich der Rezipient bei der filmischen Wahrnehmung immer auch auf seine Erfahrungen, Eigenschaften, sein Vorwissen und seine Erwartungen beziehen muss und dies automatisch in die Rezeption einbringt. Dessen ist sich auch Maas bewusst. Von den Überlegungen zu seinem Funktionsmodell ausgehend bemerkt er, es sei immer zu beachten,

„daß Musik wohl in den seltensten Fällen unmittelbar, quasi qua der Macht ihrer Töne auf alle Menschen in derselben Weise wirkt. Vielmehr beruhen die meisten

¹² Z. B. Maskierung publikumsverursachter Störgeräusche, Abgrenzung vom Alltäglichen.

¹³ Z. B. Ansprache von Zielgruppen, Vermarktung von Popsongs.

¹⁴ Z. B. Verdeutlichung der Charaktere, Atmosphäre oder der Spannungsentwicklung.

¹⁵ Z. B. Verdeutlichung von Sinnzusammenhängen, Kennzeichnung von Handlungsebenen, Zeitgestaltung, kritische Distanz zum Bild.

¹⁶ Z. B. Verdecken von Schnitten, Akzentuierung von Einstellungen oder Bewegungsabläufen, formale Integration des Films, etwa durch Titel- oder Nachspannmusik.

¹⁷ Z. B. Minderung der Distanz zum Geschehen, Erleichtern von emotionaler Einfühlung oder Identifikationsprozessen, Aufmerksamkeitslenkung.

Wirkungen auf kulturell bestimmten Lernprozessen, die vor allem auch durch die üblicherweise große Filmerfahrung und Filmmusikerfahrung des heutigen Publikums initiiert und geprägt werden.“ (Maas & Schudack 1994, S. 31)

Also spielt auch das Maß, in dem die Zuschauer ihre Vorerfahrungen zum Film und seiner Musik in die Rezeption einbringen, eine Rolle dafür, wie Filmmusik wahrgenommen und verstanden wird. Hierbei dürfte es durchaus von Belang sein, dass junge Menschen bereits damit aufgewachsen sind, ständig von audiovisuellen Medien umgeben zu sein, und ältere Menschen sich hingegen möglicherweise über etliche Jahre hinweg in vielerlei Form mit filmischen und musikalischen Phänomenen beschäftigt haben.

In einem umfassenden und sehr differenzierten Rahmen setzt sich erstmals Bullerjahn mit den Wirkungen von Filmmusik auseinander (vgl. 2001, S. 123ff.). Sie entwirft ein Modell, das auf die „Wirkungsmechanismen und der sie ursächlich bedingenden und beeinflussenden Variablen“ (ebd., S. 125) eingeht und „sowohl theoretische Überlegungen verschiedener Autoren als auch die Ergebnisse bisher vorliegender empirischer Untersuchungen“ (ebd., S. 127) einbezieht. Dabei werden drei Ebenen angenommen: Aus der Filmmusikebene mit ihren Eigenschaften in visueller und auditiver Schicht und der Rezipientenebene, von welcher die entsprechenden Merkmale des Filmzuschauers ausgehen, ergibt sich zusammen eine weitere Ebene mit verschiedenen Wirkungsausprägungen¹⁸. Bullerjahn stützt sich also auf eine Verknüpfung zweier Perspektiven: Während von der Filmmusikebene her ein Einfluss ausgeht, von dem man eine Allgemeinheit annehmen kann, also der auf die Zuschauer in gleichem Maße einwirkt, ist die Perspektive des Rezipienten durch die Eigenschaften des Einzelnen geprägt. Aus diesem Modell wird deutlich, dass nicht nur zwischen Funktionen und Wirkungen unterschieden werden sollte, sondern sich aus diesen drei Ebenen zudem ergibt, dass Wirkungen erst durch das Zusammenspiel der Einflüsse aus den filmischen Variablen und den Variablen, die der Rezipient an die Wahrnehmung heranträgt, entstehen können. Dabei muss bewusst sein, dass „[z]wischen den angestrebten Wirkungen seitens des Filmkomponisten und den Ebenen, auf denen Musik schließlich beim Publikum wirkt“, durchaus große Diskrepanzen entstehen können, wenn Zuschauer beispielsweise die intendierte Bedeutung eines Musikeinsatzes nicht erkennen (Maas 1997, S. 205). Und schon ausgehend von den Überlegungen während einer Filmproduktion können in einer

¹⁸ Bullerjahn fasst mögliche Wirkungsausprägungen grob in folgenden Kategorien zusammen: Bannung und Vereinnahmung, Strukturelle Wahrnehmung, Emotionale Einfühlung, Aneignung von Wissen und Informationsspeicherung, Kognitive Schema-Anwendung, Urteils- und Meinungsbildung sowie Konditionierung und Motivation von Verhalten (vgl. 2001, S. 126).

Filmmusik unterschiedlichste Ansprüche verwirklicht sein: Während ein Komponist für einen Film eine recht dominant angelegte Musik als geeignet erachtet, sieht ein anderer ihre Relevanz eher in der optimalen Unterordnung innerhalb der filmischen Erzählung. Genauso kann vonseiten der Rezipientenebene wiederum der Interpretationsspielraum derart ambivalent ausfallen, dass ein Zuschauer die eingesetzte Musik als angemessen erachtet und sie durchaus im Sinne des Produzenten mit dem Gesehenen in Beziehung setzt, während der nächste weitere Gedanken dazu in die Rezeption einbringt, welche die gehörte Musik für ihn in einem ganz anderen Licht und daher möglicherweise völlig unpassend erscheinen lassen (vgl. hierzu auch Eicke 2013, S. 23ff.).

Die vorliegende Untersuchung beruht auf diesem Bewusstsein, dass bei einer vollständig erfassten Wirkung immer drei Ebenen beteiligt sind. Daher soll hier neben dem Blick auf das Ausgangsmaterial, das ein Film liefert, vor allem die Ebene des Rezipienten mit seinen Eigenschaften und Erwartungen mit einbezogen werden. Bullerjahn erläutert zahlreiche Variablen, die auf dieser Ebene anzusiedeln sind (vgl. 2001, S. 144ff.). Darunter finden sich demographische Aspekte wie beispielsweise Alter oder Bildung, die soziale Rolle des Einzelnen und Persönlichkeitsmerkmale ebenso wie Erfahrungen (z. B. Medienkompetenz, musikalische Erfahrungen, Wissen), Einstellungen oder die Erwartungshaltung (z. B. Stimmung, Interesse am Thema, Motivation) des Rezipienten. Aus dieser Perspektive des Rezipienten soll im Rahmen der durchgeführten Untersuchung festgestellt werden, inwiefern die Musik eines Films wahrgenommen und verstanden wird. Eine weitere Verdeutlichung des Untersuchungsbereichs wird insbesondere in den folgenden beiden Abschnitten vorgenommen.

1.3 Filmmusikrezeption und die Komponenten Wahrnehmung, Bewusstheit und Aufmerksamkeit

Die Vielfalt möglicher Wirkungen setzt voraus, dass beim Filmrezipienten Wahrnehmungsprozesse stattfinden. Zimbardo & Gerrig erklären einen solchen Prozess in drei Stufen (vgl. 1999, S. 106ff.): Zuerst wird bei der Sinnesempfindung physikalische Energie in neuronal kodierte Information umgewandelt, damit auf der zweiten Stufe eine perzeptuelle Organisation dieser Information im Gehirn stattfinden kann. Bei dieser handelt es sich um den Aufbau innerer Repräsentation des Objekts oder Ereignisses bzw. werden hier einzelne Bestandteile des Sinneseindrucks so integriert und kombiniert, dass sich eine einheitliche Wahrnehmung des jeweiligen Ereignisses ergeben kann. Die dritte Stufe ist schließlich ein Identifizieren und Einordnen des Eindrucks, wodurch der Wahrnehmung Bedeutungen zugewiesen werden und ein Wiedererkennen eines Objekts möglich wird. Es

geht also nicht mehr um die Frage der Eigenschaften eines Objekts (zweite Stufe), sondern um die Frage der Einordnung und Interpretation des Wahrgenommenen. Hierbei spielen weitere kognitive Prozesse eine Rolle: „Dazu gehört die Anwendung der Theorien, Erinnerungen, Wertvorstellungen, Überzeugungen und Einstellungen, die eine Person gegenüber einem Objekt hat.“ (Ebd., S. 108) Es sind demnach Prozesse in zwei Richtungen erkennbar: Datengeleitete Bottom-up-Prozesse sind da vorhanden, wo Objekte und Ereignisse empfunden und organisiert werden, während konzeptgeleitete Top-down-Prozesse die entgegengesetzte Richtung darstellen, d. h. das Wahrgenommene wird durch weitere kognitive Prozesse wie Vorwissen oder Erwartungen beeinflusst und dementsprechend zugeordnet (vgl. ebd., S. 110). Diese entgegengesetzten Prozesse stehen „in ständiger Interaktion miteinander“ (Bullerjahn 2001, S. 103) und sind dementsprechend als eine „Synthese von externen Signalen und internen Konzeptualisierungen“ zu verstehen (Krause 2001, S. 109): „Denn nur durch die Wechselwirkungen von ‚Außen‘ und ‚Innen‘, von ‚Neu‘ und ‚Alt‘, von eingehenden Sinnesdaten und bereits erworbenen internen Konzepten, Scripts, Gedächtnis- und Gefühlsinhalten ist Wahrnehmung möglich.“ (Ebd.)

Bei einer audiovisuellen Wahrnehmung wie der Filmrezeption sind die Vorgänge sehr komplex.¹⁹ Im Hinblick darauf, dass z. B. die Filmmusik nur eine von vielen Gestaltungsebenen des Films ausmacht und akustische Elemente die Bedeutung der visuellen Elemente beeinflussen können und umgekehrt, wird diese Komplexität noch deutlicher. Hier spielt vor allem die Frage eine Rolle, was von der im Film vorkommenden Musik überhaupt beim Rezipienten ankommt und wie es ankommt. Die Musik im filmischen Kontext kann hier ganz bewusst aufgenommen werden, kann möglicherweise aber auch bei der unbewussten Wahrnehmung für den Gesamteindruck eine Rolle spielen. Zur genauen Einordnung dieser Begrifflichkeiten verweisen Zimbardo & Gerrig darauf, dass der Begriff des Bewusstseins mehrdeutig ist (vgl. 1999, S. 163). Wenn es um spezifische Inhalte geht, ist also eher der Begriff der Bewusstheit bedeutend. Außerdem wird das Vorhandensein unbewusster Informationen typischerweise in dem Moment bemerkt, „wenn wir unser Handeln aus den Beweggründen, die wir uns bewußt machen, nicht erklären können“ (ebd., S. 166). Natürlich ist dies auch auf die Filmrezeption zu übertragen: Wird beispielsweise die

¹⁹ Für eine Übersicht über die physiologischen bzw. neurophysiologischen Grundlagen der Verarbeitung audiovisueller Eindrücke, siehe z. B. Bullerjahn 2001, S. 101ff. oder Krause 2001, S. 109ff. Bedeutsam für die audiovisuelle Wahrnehmung ist der Aspekt, dass nach ersten separaten Verarbeitungsprozessen akustischer und visueller Informationen im Gehirn „die Synthese eines audiovisuellen Gesamteindrucks“ – vermutlich im Thalamus – erfolgt (Bullerjahn 2001, S. 121). Zudem werden auditive wie auch visuelle Informationen mit dem limbischen System verschaltet, das unter anderem für die emotionalen bzw. affektiven Komponenten von Sinneseindrücken zuständig ist (vgl. Bullerjahn 2001, S. 118 und S. 121).

Bedeutung einer Szene stark von der dazugehörigen Musik geprägt, was dem Rezipienten jedoch nicht bewusst auffallen muss, wird er sie höchstwahrscheinlich trotzdem in dem durch die Musik beeinflussten Sinne verstehen, obwohl er diesen vielleicht nicht bewusst der Musik zuschreiben kann.

Darüber hinaus wird Wahrgenommenes dann bewusst, wenn die Aufmerksamkeit darauf gerichtet wird. Zimbardo & Gerrig definieren diese als einen „Zustand konzentrierter Bewußtheit, begleitet von einer Bereitschaft des zentralen Nervensystems, auf Stimulation zu reagieren“ (1999, S. 166). Bei der erwähnten Filmszene könnte der Rezipient also beispielsweise plötzlich darauf aufmerksam werden, dass ihre Bedeutung vor allem durch die Musik gelenkt wird, und er konzentriert sich im folgenden Verlauf darauf. Allerdings wird im Film auch häufig unerwartet einsetzende oder abreißende Musik eingesetzt, welche beabsichtigt, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu wecken oder zu lenken, was vor allem Ereignisse auf der visuellen Ebene betrifft. Die Wirkung solcher Musik „ist vermutlich durch die jeweilige Auslösung von Orientierungsreaktionen zu erklären, die mit erhöhter Wachsamkeit und Neugierverhalten einhergehen“ (Bullerjahn 2001, S. 169).

Generell, aber besonders auch bei der Filmwahrnehmung, ist bezüglich der Aufmerksamkeit zwischen inneren und äußeren Faktoren zu trennen. Äußerlich wird Aufmerksamkeit vor allem durch „intensive, neue, veränderliche und unerwartete Reize“ geschaffen (Bullerjahn 2001, S. 161). Innere Faktoren sind durch den momentanen eigenen Zustand zu erklären, wozu im Zusammenhang des Filmerlebnisses vor allem Erfahrungen, Präferenzen oder bestimmtes Wissen gehören, die die Aufmerksamkeit des Zuschauers überhaupt erst wecken oder in eine ganz bestimmte Richtung lenken. Sehr gut ist dies an der Tatsache festzustellen, dass beim Filmerlebnis die Musik nicht immer mit der Bedeutung der visuellen Ebene übereinstimmt. Werden mit beiden Ebenen gegensätzliche Assoziationen erzeugt, muss der Zuschauer eine eigene Interpretation des Wahrgenommenen vornehmen, die nicht zwangsläufig durch den Film gegeben ist (vgl. Bullerjahn 2001, S. 298), was aber zur Folge hat, dass in einem solchen Fall der Musik eher die Aufmerksamkeit zugewendet wird als wenn sie sich dem Bild anpasst und unbewusst bleibt. Hierbei ist die Aufmerksamkeitsrichtung ebenfalls von inneren Faktoren abhängig, wenn es um die Interpretation der Szene geht: „Die Aufmerksamkeit ist immer auch von der Einstellung und dem Verhältnis des Zuschauers zur Filmszene und ebenso vom situativen Kontext abhängig.“ (Leffers 2010, S. 19)

Schneider vergleicht die meist unbewusste Aufnahme der Wesenhaftigkeit von Filmmusik mit einem Gespräch, bei dem man eher auf den Inhalt achtet – vorausgesetzt dieser ist

wichtig – und weniger auf Stimmklang, Gestik und Körpergeruch des Gesprächspartners. Diese Aspekte werden jedoch dann bedeutend, wenn der Inhalt wenig Aufmerksamkeit fordert oder häufig Pausen eintreten. (Vgl. Schneider 1990, S. 71f.) Allerdings weist er darauf hin, dass eine unbewusste oder unterbewusste Wahrnehmung nicht mit einem geringeren Stellenwert der entsprechenden Musik in Verbindung gebracht werden darf, denn vor allem unbewusst „kann sie den Bildbetrachter in einem vom Filmmacher gewünschten Sinne konditionieren und seine Rezeption des Bildes stimulierend lenken“ (ebd., S. 72). Die Musik sensibilisiert dann vor allem „für emotionale Gehalte des Filmbildes“, wodurch dem Rezipienten jedoch gleichzeitig die rationalen Inhalte eher unzugänglich werden (ebd.). Auch Kreuzer vergleicht die unbewusste Wahrnehmung einer durchaus als wirksam anzunehmenden Filmmusik mit unterbewussten Faktoren bei der menschlichen Kommunikation:

„So, wie für Gesprächssympathie oft weniger die bewusste und sachliche Botschaft – also was gesagt wird – entscheidend ist, sondern die Art, wie etwas gesagt wird (etwa Lage und Lautstärke der Stimme, Gestik, Mimik), ist im Film manchmal weniger entscheidend, wer und was gezeigt wird, sondern wie die Dinge musikalisch eingekleidet werden.“ (2001, S. 125)

Weit verbreitet und in unterschiedlicher Literatur zu Filmmusik immer wieder aufgegriffen ist der Ausspruch, dass Filmmusik dann am besten sei, wenn man sie nicht hört bzw. nicht bewusst hört.²⁰ Auch der gewöhnliche Filmzuschauer, der sich nicht differenzierter mit dem

²⁰ An dieser Stelle sollen nur beispielhaft einige wenige der zahlreichen Fundstellen genannt werden, die sich mit diesem oft zitierten Bonmot auseinandersetzen: Bereits Adorno & Eisler nehmen in ihrer gemeinsamen Abhandlung *Komposition für den Film*, die 1944 fertiggestellt wurde und in dieser originalen Fassung in Deutschland erstmals im Jahr 1969 erschien, Stellung zu dem verbreiteten Vorurteil, „daß man die Musik nicht hören soll“ (1996, S. 25). Eine derartige Forderung nach genereller Unauffälligkeit von Musik im Film bedeutet ihrer Meinung nach eine Degradierung zur Banalität hin, etwa entsprechend dem „Bohèmepotpourri im Caféhaus“ (ebd., S. 27). Sie geben außerdem zu bedenken, dass der Fall, in dem Musik nicht gehört werden solle, „nur eine, und zwar die subalternste, unter sehr vielen Möglichkeiten“ sei (ebd.). Behne stellt fest, dass der Ausspruch sich auf eine perfekte Einheit von Bild und Musik bezieht, bei der für den Zuschauer durch das Erleben eines außerordentlich packenden filmischen Geschehens „eine einheitliche Wahrnehmung entsteht, die als nur auf den Film bezogen empfunden wird“ (1987, S. 9). In diesem Fall und ebenso wenn die Hintergrundmusik äußerst unauffällig eingesetzt wird, tritt diese nicht oder kaum ins Bewusstsein des Zuschauers. Auch er weist darauf hin, das Bonmot ignoriere dann jedoch, „daß audiovisuelle Rezeption i.A. zwischen verschiedenen Zuständen changiert“ (ebd.). Rumpf wiederum greift den Ausspruch im Zusammenhang verschiedener Funktionsweisen von Filmmusik auf. Zu oft nehme Musik „eine so prominente bzw. exponierte Rolle ein[...], dass es schwer fällt, sie nicht wahrzunehmen“ (Rumpf 2013b, S. 55). Der eigentliche Kern des Bonmots liegt jedoch auch für ihn, ebenso wie für Behne, in den Momenten, in denen es dem Film gelingt, „die Aufmerksamkeit des Zuschauers so sehr zu fesseln, dass dieser die Wahrnehmung von Bild und Ton nicht mehr bewusst voneinander zu trennen vermag“ (ebd.). Ob bewusst oder unbewusst – in jedem Fall vermittele die Musik dem Zuschauer Informationen zum Verständnis des Films und werde dabei immer gehört: „Denn sonst bräuchte man sie nicht.“ (ebd., S. 57).

Thema Filmmusik auseinandersetzt,²¹ legt sich im Laufe der Zeit mit Hilfe seiner gesammelten Erfahrungen beim Filmsehen Theorien dieser Art zurecht, denn er nimmt die Musik zwar einerseits meist unbewusst im Zusammenhang des Films als Ganzes wahr, kann sich aber dennoch vom Filmgeschehen distanzieren und einzelne Gestaltungsebenen des Films so bewusst wahrnehmen, dass er daraus für sich Schlüsse zieht, wie und warum diese auf ihn einwirken. (Vgl. hierzu z. B. Behne 1994, S. 71 oder Bullerjahn 2001, S. 13)²² „So werden vermutlich emotionale Wirkungen von ihm zumeist ausschließlich der Musik zugeordnet, narrative und handlungsorientierte Aspekte dagegen ausschließlich visuellen Elementen.“ (Bullerjahn 2001, S. 13)

Im Zusammenhang seiner Überlegungen zu einer kognitiven Theorie der Filmmusik geht Behne auf die bewusste und unbewusste Wahrnehmung von Filmmusik ein. Bei einer Befragung dazu, wieweit die Musik bei der Filmrezeption überhaupt gegenwärtig sei, stellte sich heraus, dass viele Zuschauer den Musikanteil im Nachhinein erheblich höher einschätzen, als er im gesehenen Film tatsächlich war. Zum Teil wird Musik sogar da festgestellt, wo keine war. (Vgl. Behne 1994, S. 71ff.) Behne erklärt sich dies damit, dass wohl der Zuschauer selbst Theorien dazu hat, mit denen er die Erinnerung an die Musik nach der Filmrezeption organisiert. Im Vergleich dazu konnten Studenten bei einem Experiment (Zapke 1988, zit. n. Behne 1994, S. 74) den Musikanteil ziemlich genau einschätzen, wobei aber zu erwähnen ist, dass sie sich ihrer Lage als Teilnehmer am Experiment sehr bewusst waren und daher die Aufmerksamkeitssteuerung eine andere ist als wenn ein Film in der gewöhnlichen Rezeptionssituation gesehen wird. Von diesen Erkenntnissen geleitet, geht Behne davon aus,

„daß im Prozeß des Filmerlebens bewußte und unbewußte sowie kognitive und emotionale Anteile auf eine bisher nicht erklärbare Art und Weise ineinander verschränkt sind, die in der nachträglichen Erinnerung/Befragung durch vorhandene Alltagstheorien organisiert werden.“ (1994, S. 74)

²¹ Ein durchschnittlicher Zuschauer beschäftigt sich in der Regel nur in geringfügigem Maße bewusst mit dieser Thematik bzw. ihren möglichen Wirkmechanismen. Filmmusik ist diesbezüglich nicht vordergründiges Thema seiner medialen Lebenswelt, obwohl das Medium Film in seinem Alltag allgegenwärtig ist. Dies spiegeln die gängigen Rezensionen zu einzelnen Filmen wider, die äußerst selten die enthaltene Musik des jeweiligen Films aufgreifen. Und auch abgesehen von spezifischen Bezügen zu einzelnen Filmen wird Filmmusik in den alltäglichen Informationsmedien generell kaum thematisiert. Artikel dazu in der *Welt am Sonntag* (vgl. Jiménez 2012, S. 50) oder in der *ZEIT* (vgl. Drösser 2010, S. 32) bilden eher die Ausnahme.

²² Dieses Phänomen ist auch innerhalb der vorliegenden Untersuchung in den Aussagen der Probanden festzustellen.

Natürlich spielt hierbei der Aspekt eine Rolle, dass der Gesamteindruck des Films aus vielen Bestandteilen besteht und somit die Aufmerksamkeit während der Rezeption zwischen diesen wandert: „Will man die Wirkungen von Filmmusik wirklich verstehen, so muß man sich der Vielschichtigkeit filmischen Erlebens bewußt sein und versuchen, möglichst viele Facetten dieses Prozesses zu berücksichtigen.“ (Behne 1994, S. 74) Hinzu kommt, dass der aktive Zuschauer, der den Film verstehen will, „bestimmte Schemata aus seiner individuellen Biographie aktiviert und über ‚beste Interpretationen‘ jeweils Sinn schafft“ (ebd., S. 78f.) und Musik dann nicht zwangsläufig eine Richtung der Filmbedeutung vorgibt. Behne vermutet daher zwei verschiedene Wahrnehmungsmodi, die beim Filmerlebnis einbezogen sind. Einerseits geht es eher um die stimmungsbezogene Wahrnehmung, bei der man den Film auf sich einwirken lässt, wobei kognitive Aktivitäten nicht unbedingt den Vordergrund bilden. Im anderen Fall ist die Wahrnehmung „gerichteter, detailorientierter, hypothesengeleitet, wir suchen nach Bausteinen, die sich zu einer ‚besten‘ Interpretation zusammenfügen, nur so können narrative Strukturen entstehen“ (ebd., S. 79). Hierbei stehen beide Modi beim Filmerlebnis komplementär zueinander, wechseln sich im Laufe der Filmwahrnehmung ab und überlagern sich zum Teil auch. Dadurch, dass Musik in diesem Zusammenhang verschiedenartige Aufgaben übernehmen kann, scheinen die beiden Wahrnehmungsmodi für Behne durch Musik in unterschiedlichem Maße beeinflussbar zu sein. Insgesamt sind der Musik wohl beim ersten Modus mehr Möglichkeiten einer Einflussnahme gegeben. (Vgl. Behne 1994, S. 80ff.)

Auch Bullerjahn trennt zwischen verschiedenen Wahrnehmungsweisen und gibt zu bedenken, dass nicht eine bestimmte Wahrnehmungsweise „allein ein gelungenes und intensives Filmerleben ermöglicht“: Ein Zuschauer kann ein „durchaus genußvolles und eindringliches Filmerlebnis“ haben, „wenn dieser die handwerklichen Qualitäten eines Filmes begutachtet“, indem er dies auf bewusste Weise, also eher analytisch tut (2001, S. 164). Andererseits werden sich erfahrungsgemäß „die meisten Personen während der Betrachtung eines Films nur sporadisch und im Rückblick nur selten an die Musik erinnern“ (ebd.). Die Gründe sieht Bullerjahn darin, dass Musik möglicherweise nur zur emotionalen Einfühlung eingesetzt ist, somit nicht kontrastreich genug, um sich daran bewusst zu erinnern, dass der Rezipient aber vielleicht auch zu wenig Erfahrung mitbringt, um Zitate oder Symbole im Film entsprechend zu erkennen (vgl. ebd.). Insbesondere bei narrativen Filmen liegt das Hauptinteresse des Zuschauers „auf dem Verfolgen des Fabelverlaufs“ (Bullerjahn 2009, S. 209). Außerdem kann es auch mit der Verarbeitung im Gehirn zusammenhängen, wenn Musik im Moment der Rezeption zwar durchaus bewusst wird, sie dann aber „mit der Wahrnehmung der Bilder zu einer untrennbaren Erinnerung an den Plot

verschmilzt“ (Bullerjahn 2001, S. 164). Insgesamt stellt sie fest, dass die Aufmerksamkeitszuwendung beim Wahrnehmungsprozess wohl changiert – oder durch Übung sogar eine Automatisierung der Verarbeitung erfolgt (vgl. 2001, S. 299). Denn im Vergleich der filmischen Wahrnehmung zwischen Experten und Laien steht natürlich die Tatsache im Vordergrund, dass „sowohl alltägliche Wahrnehmungsmechanismen als auch erlernte Filmkonventionen eine zentrale Rolle“ spielen und dementsprechend die Medienkompetenz sowie musikalische Erfahrungen für die Interpretation des Rezipierten von Bedeutung sind (Bullerjahn 2009, S. 209). Im Hinblick auf die begrenzten Bearbeitungskapazitäten im Kurzzeitgedächtnis sind Filmmusikexperten „trainierter und können die limitierten Kapazitäten optimal ausschöpfen“ (Bullerjahn 2001, S. 299). Bullerjahn betont jedoch, dass auch unbewusst wahrgenommene Ebenen des Films für ein Gesamtverständnis wichtig sind, auch wenn sie nicht mehr direkt abgerufen werden können (vgl. ebd.).

Bullerjahn's Vermutung einer Verschmelzung auditiver und visueller Informationen zu einem einzigen Gesamteindruck, auf den sich eine Filmbewertung bezieht, wird auch von anderer Seite gestützt: Aus der Richtung der experimentellen Psychologie herrührend, beschäftigt sich Cohen mit den kognitiven Aspekten und Zusammenhängen bei der Verarbeitung von filmischen Eindrücken. Dabei stellt sie heraus, dass im Zusammenhang einer begrenzten Kapazität des Kurzzeitgedächtnisses bei der Filmrezeption nicht das Gehörte, sondern das Visuelle bzw. das Nachvollziehen der Filmhandlung für den Zuschauer im Mittelpunkt steht (vgl. Cohen 2005, S. 29) und legt dazu ein differenziertes Modell zur Darstellung der musikalischen Einflüsse auf die Interpretation von Filmen („Congruence-Associationist Framework“) vor (vgl. Cohen 2001, S. 258ff. und 2005, S. 29ff.): Dieses Bezugssystem besteht aus drei parallelen Kanälen (Sprache, Bild, Musik),²³ welche ein jeweils separates, aber gleichzeitig interagierendes Informationsverarbeitungssystem über vier Ebenen hinweg repräsentieren. Wahrgenommene Informationen werden empfangen (Ebene A), auf Struktur und Bedeutung hin analysiert (Ebene B) und im Kurzzeitgedächtnis (Ebene C) zu einem Gesamteindruck zusammengefasst. Insbesondere, wenn die Musik nicht bewusst wahrgenommen wird, ist auf dieser Ebene jedoch vor allem ihre emotionale Bedeutung für den Gesamteindruck ausschlaggebend. Eine Konstruktion der filmischen Handlung kann erst hier aus den simultan erfassten visuellen, musikalischen und sprachlichen Informationen erfolgen. Um diese Handlung innerhalb eines größeren

²³ In ihrer Abhandlung aus dem Jahr 2005 erweitert Cohen ihr Modell um die beiden Kanäle Text und Soundeffekte, da sie sich hiermit auch auf einen allgemeineren multimedialen Kontext bezieht und das Modell damit als vollständiger erachtet.

Zusammenhangs verstehen und Rückschlüsse ziehen zu können, wird vorhandenes Wissen aus dem Langzeitgedächtnis (Ebene D) aktiviert, welches mit den Informationen aus dem Kurzzeitgedächtnis in einem Abstimmungsprozess sinngebend verbunden wird. Rötter beurteilt Cohens Modell folgendermaßen:

„Ein solches, rein auf psychologischer Sicht basierendes Modell wäre natürlich noch weiter zu spezifizieren, wobei hier auch musikwissenschaftliche Erkenntnisse einfließen müßten, wie sie zu einem großen Teil in den deutschsprachigen Publikationen zu diesem Thema herausgearbeitet wurden. Aber das Modell erklärt auf einer sehr abstrakten Ebene die oft nicht bewußt wahrgenommene Wirkungsweise der subtilsten Form von Hintergrundmusik.“ (2005, S. 328)

Während für Cohen im Falle vor allem emotional beeinflussender Hintergrundmusik die visuelle Ebene für das Verstehen einer Filmhandlung im Mittelpunkt steht, kann in der audiovisuellen Wirkungsforschung mittlerweile nicht mehr generell von einer Dominanz des visuellen über den auditiven Sinn ausgegangen werden, wie dies beispielsweise noch bei Schmidt (vgl. 1976, S. 154) der Fall war. Zahlreiche Untersuchungen zum Aspekt der Bild-Ton-Dominanz liefern je nach Konfiguration der Stimuli widersprüchliche Ergebnisse.²⁴ Dementsprechend ist weniger von einer Konkurrenz zwischen Auge und Ohr zu sprechen als vielmehr von einer intermodal angelegten Wahrnehmung – einer Wahrnehmung also, die „auf der Komplementarität von Auge und Ohr beruht“ (Rösing 2003, S. 10).

Natürlich liegt es dennoch auch in der Art des Films, wie intensiv die zugehörige Musik wahrgenommen wird, bzw. auch in der Art des Einsatzes von Musik innerhalb der Dramaturgie. Nach Schneider kann der Regisseur

„a) die Musik als selbständige und kommentierende Schicht im Film belassen, oder b) die Musik dramaturgisch so einsetzen, daß sie ganz mit Personen oder Objekten bzw. Situationen im Film verwoben scheint. Im ersten Fall ist Musik meistens bewußt hörbar und schafft eine Distanz zwischen Filmbetrachter und Bild; im zweiten Fall ist Musik meistens nicht bewußt wahrgenommen, weil sie aus der Innerlichkeit der Personen zu kommen scheint und man [...] sich auf die äußeren Vorgänge konzentriert.“ (1990, S. 76)

Schmidt wiederum geht davon aus, dass eine bestimmte Filmmusik eher Einfluss auf die Rezeption nehmen kann, je geringer die Informationsdichte der Handlung bzw. visuellen Ebene ist, d. h. dass es also davon abhängt, „wie eng oder weitmaschig das ‚Netz‘ filmischer

²⁴ Überblicke über entsprechend durchgeführte Studien zur gegenseitigen Beeinflussung visueller und auditiver Modalitäten sind z. B. bei Schlemmer (2005, S. 179ff.), James (2008, S. 175ff.) oder Unz, Schwab & Mönch (2008, S. 182f.) zu finden.

Information geknüpft ist und wieviel Musik dieses ‚Netz‘ abweist bzw. hindurchläßt“ (1976, S. 158). Dies greift Merten wie folgt auf:

„Einen Spielraum hat Musik nur dann, wenn die Informationen auf der visuellen Ebene sparsam erfolgen, wenn das Bild mehrdeutig bleibt, so daß der Zuschauer nach weiteren Informationen ‚tastet‘. Eine Quelle dieser Zusatzinformationen ist dann die Musik.“ (2001, S. 75)

In diesem Zusammenhang vermutet Bullerjahn, dass dann für eine Wirkung auch ausschlaggebend ist, wo die Musik platziert ist und welchen Zeitanteil sie in Anspruch nimmt (vgl. 2001, S. 141). Rösing kommt ebenfalls zu dem Schluss, dass die Informationsdichte eines audiovisuellen Angebots „beim Rezipieren zu einer wie auch immer gearteten Auswahl durch Aufmerksamkeitsfokussierung zwingt“ (2003, S. 21). Auch von der Informationsdichte ausgehend wird daher eine Bildung entsprechender Assoziationen von Mensch zu Mensch variieren. Im Vergleich zu Schmidt betont er bezüglich der Begrifflichkeit der Informationsdichte allerdings nicht die Begrenzung der Wahrnehmungskapazitäten, sondern bezieht sich auf die reichhaltigen Assoziations- und Verknüpfungsmöglichkeiten, die vom Medium ausgehen können:

„Die interpretatorische Unschärferelation nimmt bei artifiziellen Produkten zwangsweise um ein Vielfaches zu, wenn Musik nicht alleine, sondern zusammen mit Sprache und bewegten Bildern erklingt. Mit der daraus resultierenden Informationszunahme bzw. größeren Informationsdichte pro Zeiteinheit, mit dem Zusammenspiel einer Fülle von symbolischen Codes und assoziativen Semantemen werden die Interpretationsfreiräume größer und nicht, wie so oft behauptet wird, kleiner – selbst noch dort, wo es primär um Bedeutungsergänzung und weniger um kommentierende, kontrastierende, Emotionen auslotende usw. Informationen geht. Jede Art der Bedeutungsergänzung im multimedialen Zusammenspiel bietet Stoff für neue Formen der beziehenden Wahrnehmung und damit auch der Ausdeutung.“ (Ebd., S. 22)

1.4 Filmmusikrezeption und der Aspekt der semiotischen Dimensionen

Wie die Ausführungen in Abschnitt 1.3 verdeutlichen, ergeben sich für die Schaffung von Interpretationen während des Wahrnehmungsprozesses einerseits bereits durch die Beschaffenheit des audiovisuellen Materials verschiedene Möglichkeiten der Verankerung eines Bedeutungsgehalts. Andererseits sind insbesondere die individuellen Faktoren innerer Aufmerksamkeitslenkung bzw. die Verknüpfung der eingehenden Informationen mit bereits vorhandenen, durch Erfahrung und kulturelle Prägung erworbenen Inhalten des

Langzeitgedächtnisses dafür verantwortlich, wie intensiv und in welcher Weise eine Filmmusik wahrgenommen und interpretiert wird.

Für das Verständnis dieser komplexen Zusammenhänge, die in jedem Einzelfall zu einer ganz bestimmten Interpretation des Rezipierten führen, stellt sich die Frage, wodurch genau bzw. in welcher Weise Bedeutungsgehalte konstituiert werden können, wenn es um die Rezeption von Filmmusik geht. Zur Erörterung dieser Frage dürfte es hilfreich sein, sich zunächst zu vergegenwärtigen, dass Filmmusik wie die anderen im Film vorhandenen Gestaltungselemente als ein Sprachsystem im Sinne der Semiotik, also der Zeichentheorie (vgl. hierzu z. B. Hoffmann 2003, S. 55f.), verstanden werden kann. Denn „mehr als andere Musik ist Filmmusik durch ihren Zusammenhang mit realen Situationen und ihr Funktionieren in Kommunikationsprozessen definiert“ (Schneider 1990, S. 80). Soll etwas mitgeteilt werden, werden gemäß der allgemeinen Semiotik entsprechende durch Vereinbarung bestehende Zeichen genutzt, die in Systeme eingebunden sind. Zwischen Systemen kann übersetzt werden, „allerdings häufig nicht eindeutig, nicht verlustfrei oder nur mit großem Aufwand“ (Hoffmann 2003, S. 55). Soll Kommunikation zwischen verschiedenen Personen bzw. von einem Medium zum Empfänger gelingen, müssen auch die verwendeten Zeichensysteme „zumindest teilweise übereinstimmen“ und dementsprechend verständlich sein, wobei diese kulturell und historisch gebunden sind, sie also „ihre Bedeutung verändern“ können (ebd.).

In der Semiotik werden verschiedene Aspekte unterschieden, die auch für die Filmmusikrezeption von Belang sind (vgl. Hoffmann 2003, S. 55f. sowie Schneider 1990, S. 80): So bestimmt die Syntaktik die formale Beziehung der Zeichen zueinander, behandelt folglich den grammatischen Aspekt. Bei der Pragmatik hingegen geht es um die Beziehung zwischen Zeichen und Zeichenbenutzer – um den Benutzungsaspekt –, wobei die funktional zweckorientierte Intention von Zeichen und deren Verständnis im Vordergrund steht und dabei möglicherweise die intendierte von einer tatsächlichen Wirkung abweicht. Diesbezüglich merkt Schneider für die Komposition von Filmmusik an, dass gerade die Musik im filmischen Kontext zusammen mit den anderen Elementen schnell zu fassen sein muss und sich dabei „nicht an eine Minderheit speziell musikalisch gebildeter Filmbetrachter wenden“ darf (1990, S. 80). Die Semantik als dritter Aspekt wiederum befasst sich mit dem Zusammenhang zwischen dem Zeichen und seinem Objekt, also mit dem Bedeutungsaspekt. Für diesen Aspekt ist insbesondere relevant, dass Zeichen in der Regel vieldeutig sind und „nur aus dem jeweiligen Bedeutungszusammenhang heraus verstanden werden können“ (Hoffmann 2003, S. 55). Für den filmmusikalischen Kontext

gibt auch Bullerjahn zu bedenken, dass musikalische Zeichen normalerweise „nicht auf eindeutige, lexikalische Bedeutungen“ einzugrenzen sind (2001, S. 145), d. h. im Vergleich zur Sprache ist ihre Aussagekraft nicht konkret. Ausnahmen dabei sieht sie nur durch musikalische Zitate, filmmusikalische Konventionen und Klischees gegeben (vgl. ebd.), auf welche im Folgenden noch explizit eingegangen wird.

Geht es mit Blick auf semiotische Aspekte explizit um diejenigen innerhalb von Musik, stellt Karbusicky die Begrifflichkeiten Sinn und Bedeutung komplementär einander gegenüber. So liegt der Sinn einer Etüde zunächst einmal in ihrer Funktion: „Niemand wird sicherlich in der Struktur dieser Etüde ein System von verweisenden ‚Zeichen‘ suchen oder sie als zeichenhafte ‚Kommunikation‘ ansehen.“ (1990, S. 15) In entsprechenden Situationen, etwa der Einbettung der Etüde in einen Filmbericht über ein Konservatorium,²⁵ erhält die erklingende Musik jedoch sehr wohl eine Bedeutung über ihre Funktion hinaus (vgl. ebd.). Gleichzeitig kommt es „auf die Einstellung des Rezipienten an“, wieweit er sich in der jeweiligen Rezeptionssituation auf Bedeutungsgehalte einlässt (Karbusicky 1986, S. 2), umgekehrt möglicherweise aber – besonders wenn es um die emotionelle Ebene in der Musik geht – dem Gehörten Botschaften zuweist, die er dort zu erkennen glaubt, weil er seine eigenen Gefühle darauf projiziert oder aber weil diese Einstellung durch Konventionen gefestigt wurde (vgl. 1986, S. 2ff.). Eine spezielle Ausprägung des Zeichens stellt das Symbol dar, das nur innerhalb solcher gesetzter Konventionen entsprechend interpretiert werden kann. Es ist „zweifellos ein vereinfachendes, ‚abkürzendes‘ Mittel“, das als willkürlicher Vertreter eines Objekts funktioniert (1986, S. 93). Karbusicky stellt für musikalische Symbole fest, dass diese „mehr ‚Charakteristika‘ als ‚Bezeichnungen‘“ sind (1986, S. 101):

Musikkomplexe können zwar als Symbole aufgestellt werden, und ganze Werke können etwas ‚symbolisieren‘, aber Musik ist kein grammatikalisch operationalisiertes System von ‚bezeichnenden‘ Symbolen. Diese Schwäche ergibt sich daraus, dass die Musik keine ‚Gegenstände‘ und ‚Begriffe‘ bezeichnen kann. ‚Bewegungen‘ kann sie nachbilden und darstellen, das ist ihre Domäne. ‚Tätigkeiten‘ kann sie ikonisch darstellen, indem sie den erzeugten Klang auffängt. Für ‚Gegenstände‘ aber klangliche Chiffren zu bilden wäre überflüssig – dafür haben wir die Sprache.“ (1986, S. 100)

Auch im filmischen Zusammenhang kann insbesondere die musikalische Symbolik eine wesentliche Rolle spielen. Die musikalische Ebene selbst stellt in diesem Kontext jedoch nicht den alleinigen zu vermittelnden Bedeutungsgehalt dar, sondern steht immer im

²⁵ Bei Karbusicky bleibt dies einer von zwei lediglich äußerst knappen Verweisen auf Musik innerhalb filmischer Zusammenhänge (vgl. hierzu Karbusicky 1986, S. 2).

Wechselspiel zu den anderen Komponenten der filmischen Gestaltung. Damit ist zwar die Möglichkeit gegeben, ein Symbol auf musikalischer Ebene weiter zu konkretisieren; genauso könnten die Bezugsgeflechte des musikalischen Symbols innerhalb dieses Wechselspiels aber noch sehr viel komplexere Züge annehmen.²⁶

Die hier kurz skizzierten Grundlagen der Semiotik lassen für die Filmmusikrezeption allerdings folgenden Schluss zu: Soll ein filmmusikalischer Inhalt vom Rezipienten im Sinne des Filmemachers aufgefasst werden, impliziert dieses Verstehen, dass musikalische Bedeutungsgehalte in der Art und Weise im filmischen Zusammenhang stehen, in der sie der Rezipient mit seinem Wissen und seinen Voraussetzungen überhaupt aufnehmen *kann*: Was Regisseur und Komponist in Form der Filmmusik mitteilen wollen, müssen sie entsprechend deutlich und für ein heterogenes Publikum allgemein verständlich – mindestens aber für eine eventuell anvisierte Zielgruppe fassbar – vermitteln. Und natürlich werden die Filmemacher genau dieses Ziel verfolgen, nämlich den Film so zu gestalten, damit er in ihrem Sinne wahrgenommen wird, denn ansonsten wäre aus ihrer Sicht der Zweck der Filmproduktion hinfällig. Aus diesem Grunde werden Filme vor ihrer endgültigen Fertigstellung häufig in Testsichtungen einem Publikum vorgeführt, das dazu entsprechend Stellung nimmt; auf Basis derartiger Resonanz werden nicht selten letzte Änderungen am jeweiligen Film vorgenommen (vgl. Lehman & Luhr 2003, S. 172).

Versteht man Filmmusik also als ein Sprachsystem, so setzt dies voraus, dass die filmmusikalischen „Sprachzeichen unmittelbar verständlich oder durch Usus verabredet sind“ (Schneider 1990, S. 83). Schneider beschreibt einen auf diese Weise funktionierenden Kommunikationsprozess mit der Entwicklung von Stereotypen, die innerhalb einer Kultur „durch die Wiederholung von Zeichen bzw. von der Anwendung eines Zeichens in ähnlichen Kontexten“ zustande kommen, denn nur darauf basierend wird kommunikative Kunst und insbesondere die Bildung eines Stils möglich (ebd.). Er merkt an, dass sowohl eine sich ständig weiterentwickelnde lebendige Tradition als auch die menschliche Wahrnehmung auf solcherlei Stereotypen beruhen und erst eine Verengung lebendiger Zeichenhaftigkeit „auf eine formelhafte Bedeutung“ zur Entstehung eines Klischees führt (ebd.):

„Klischees zu verwenden ist langweilig, weil damit alles Wesentliche der Aussage vorweggenommen wird. Kunst, die Klischees verwendet, ist affirmativ. Sie bestätigt nur, was schon alle wissen. Wirkliche Kunst ist unberechenbar. Dabei hat der Künstler eine Gratwanderung zu vollbringen: Um verständlich zu sein, benutzt er vorhandene Ordnungen. Um wahr zu sein muß er sie aber gleichzeitig

²⁶ Neben Karbusicky haben sich beispielsweise ebenso Epperson (1969), Scruton (1999 und 2009) sowie Tarasti (2002) sehr umfassend mit dem Symbolbegriff innerhalb der Musik befasst, ausdrückliche Bezüge zum Einsatz im Film wurden dabei jedoch nicht vorgenommen.

infragestellen. Um ästhetischen Lustgewinn zu vermitteln, muß er Erwartungshaltungen und tendenziell eine Vorhersehbarkeit provozieren. Um dem ideologischen Leerlauf eines bloß noch rituellen Vollzugs von Bekanntem zu entgehen, muß er die Vorhersehbarkeit unterlaufen.“ (Ebd., S. 84)

Die Stereotype, deren sich Filmemacher bedienen, um bestimmte Aussagen über die Musik im filmischen Kontext zu vermitteln, können vielfältige Form annehmen und auf verschiedenen Ebenen verankert sein. Betrachtet man hierbei mögliche musikalische Bedeutungen erst einmal unabhängig von ihrer Verbindung zu den restlichen filmischen Gestaltungsmitteln, unterscheiden Koelsch & Schröger folgende Kategorien (vgl. 2009, S. 405):

- Die Musik erinnert an Objekte (z. B. an einen Vogel) oder vermittelt Eigenschaften (z. B. hell, dumpf, spitz, weich).
- Durch die Musik werden Stimmungen hervorgerufen bzw. erkannt. Dabei besteht Ähnlichkeit zur emotionalen Prosodie oder zu gestischem Ausdruck (wenn etwa hektische, elegante oder behäbige Gesten imitiert werden). Zudem könnte auch die Ähnlichkeit zu körperlichen Empfindungen (z. B. flaches oder tiefes Atmen, Herzklopfen, taubes Körpergefühl) eine Rolle spielen.
- In der Musik sind extramusikalische Assoziationen enthalten, die explizit (z. B. eine Nationalhymne) oder implizit (z. B. ein Kirchenchoral, der mit Kirche assoziiert wird, auch wenn er zuvor unbekannt war) sein können.

Dazu merken Koelsch & Schröger an, dass von diesen Übermittlungsformen musikalischer Bedeutung nur die extramusikalischen Assoziationen kulturell erworben werden müssen (vgl. ebd.). Diese Erkenntnis entspricht wiederum diversen Untersuchungen zur Ausdrucksgebundenheit von Musik, wonach beispielsweise Wiegenlieder oder auch andere Volkslieder aus unterschiedlichen Kulturen große Übereinstimmungen bezüglich ihrer emotionalen Wirkung aufweisen (vgl. hierzu Rösing 1997, S. 585). Über Musik transportierte Bedeutungsgehalte werden folglich abhängig von ihrer Übermittlungsform durchaus gleichartig oder aber je nach Grad der kulturellen Prägung und Erfahrung des Rezipienten verschieden aufgefasst.

Das Wissen über diese Möglichkeiten zur musikalischen Übermittlung bestimmter Bedeutungen macht sich ein Filmemacher zunutze, indem er sie gezielt einsetzt. Allerdings steht im filmischen Kontext ein musikalischer Einsatz nie für sich allein, sondern geht zu einer Beziehung zu den gleichzeitig zum Ausdruck kommenden weiteren filmischen Bestandteilen ein und offenbart seine Bedeutungen durch dieses Zusammenwirken

innerhalb der jeweiligen Szene.²⁷ Darüber hinaus gelten im Film als zeitlich geprägtes Medium insbesondere die Mechanismen eines Entwicklungsprozesses, wie sie ebenfalls in der Musik selbst zu verorten sind:

„Daß in einer Musik, die auf dem Prinzip der Entwicklung aufbaut, die Wiederkehr eingangs exponierter Motive, Themen, Klanglichkeiten nicht als pure Repetition erfahren wird [...], ist eine Binsenwahrheit. Entwicklung hinterläßt Spuren; die Spuren haften an den Figuren, über die der Prozeß hinweggegangen ist oder an denen er vollzogen wurde; wo die Motive, Themen, Klanglichkeiten wieder in ihrer ursprünglichen Gestalt auftauchen, nachdem sie einzeln weitergesponnen oder miteinander gekreuzt, ineinander überführt, auch nur aufeinander losgelassen wurden, geben sie mehr preis und anderes als zuvor.“ (Pauli 1991, S. 14)

Diese Prinzipien der Sinnstiftung und Sinnveränderung treffen für Pauli in gleichem Maße auf die Abläufe einer Filmstory zu, die wiederum in der Regel auf Entwicklung gründet. Bezüglich der entsprechenden Ausgestaltung dieser filmischen Erzählung geht er insbesondere auf das Verhältnis zwischen visueller und akustischer Schicht ein:

“Nicht nur sind weder Bilder noch Töne stabile Zeichen, sondern es können Zuordnungen von Tönen zu Bildern Färbungen annehmen, die sich weder aus den Tönen noch aus den Bildern noch aus ihrer Verbindung allein erklären lassen, sondern einzig aus der Stellung beider und ihrer Koppelung im narrativen Kontext.“ (Ebd., S. 15)

Diesen Aspekt greift auch Schneider auf, wenn er vom Semantisierungsprozess spricht. Dabei kann ein anfänglich „semantisch noch offene[s] Zeichen (es mag ein Thema, eine Klangfarbe, ein kurzes Motiv oder ein Rhythmus sein) [...] mit anderen Musiken und vor allem mit Bildern und Handlungssituationen immer neue Beziehungen eingehen und sich verändern“ (1990, S. 84). Somit wird beispielsweise ein musikalisches Thema, das erst noch wenig Bedeutung vermittelt, im Laufe des Films immer weiter definiert und ist zum Schluss „semantisiert“ (vgl. ebd.). Demnach kann für Musikeinsätze im Film unterschieden werden zwischen solchen Konventionen, bei denen die bereits „fest eingefahrenen Assoziationsmechanismen“ zum Tragen kommen (ebd.), und jenen Konventionen, „die erst im Verlauf des Films erlernt werden“ (Bullerjahn 2001, S. 123). In Bezug auf solch eine wechselseitige Bedeutungsübertragung zwischen Handlungsverlauf und Musik bzw. den daraus entstehenden Bedeutungszuwachs erwähnt Bullerjahn, dass aus diesem Grunde Filmmusik in viel stärkerem Maße als absolute Musik „mit sprachlich artikulierbarer Bedeutung aufgeladen“ ist (2001, S. 145).

²⁷ Zu den Funktionen, die Musik im filmischen Zusammenhang einnehmen kann, siehe Abschnitt 1.2.

Einen besonderen Stellenwert nimmt der Einsatz von jener Musik im Filmzusammenhang ein, die extramusikalische Assoziationen enthält oder die sogar als direktes Zitat (d. h. ein präexistentes Musikstück) verwendet wird, da sich hier der Bedeutungsgehalt nicht nur aus der direkten musikalischen Wirkung und ihrem Zusammenhang zum filmischen Kontext erschließt, sondern eine weitere Dimension eine Rolle spielt. Ob ein Zitat eingesetzt wird oder ein bloßer Gestus oder Anklang²⁸, beide Arten des Musikeinsatzes erfordern es, erkannt bzw. begriffen zu werden, wozu bestimmtes Vorwissen und entsprechende Erfahrungen des Rezipienten vorausgesetzt werden. Sie sollen in besonderem Maße etwas mitteilen, zumindest aber eine ganz bestimmte Wirkung erzielen.

Allerdings genügt etwa für eine „Kodierung von Informationen über Ort, Zeit und Milieu“ in der Regel der Anklang (Motte-Haber & Emons 1980, S. 202), um die gewünschte Bedeutung zu vermitteln. Ein Publikum wird normalerweise keine Mühe haben, diesen auch entsprechend zu deuten. Gleichzeitig ist bei typischen Anklängen schnell die Grenze zum Klischee erreicht. De la Motte-Haber gibt diesbezüglich jedoch zu bedenken, dass gerade illustrierende oder indizierende Filmmusik in gewisser Hinsicht dazu gezwungen ist, denn in ihr enthaltene Informationen können nur erfasst werden, wenn „sie an Annahmen und Meinungen auf seiten des Zuschauers anknüpft, durch die wiederum ein in seiner Bedeutung unvollständiges Bild präzisiert und ergänzt werden kann“ (ebd., S. 203f.).

Im Film eingesetzte Musikzitate sind im Vergleich dazu in noch erheblicherem Maße auf ein Erkennen durch den Rezipienten angewiesen: „Das Zitat wird nicht als solches ausgewiesen, sondern es muß als solches erkannt werden. Da Zitate nur so viel Informationen bergen, wie das Bewußtsein des Rezipienten birgt, sind sie auf gelerntes Wissen bezogen.“ (Motte-Haber & Emons 1980, S. 206) Dementsprechend ist damit zu rechnen, dass im Publikum nur für einen Teil der Zuschauer erkennbar wird, worum es sich bei dem eingesetzten Zitat handelt und welcher Hintergrund dazu im Filmkontext relevant wird, um seinen Bedeutungsgehalt vollständig erfassen zu können. Im Falle eines Nichterkennens kann das Zitat aber die Aufgabe eines Anklangs erfüllen (vgl. ebd., S. 204) und dem Zuschauer bleibt damit immerhin „die nicht zu unterschätzende psychologische Wirkungsästhetik“ erhalten (Merten 2001, S. 450). Dennoch, so merkt Merten an, wird der Musikeinsatz dann seiner Funktion und dem enthaltenen dramaturgischen Potential keineswegs gerecht (vgl. ebd.).

²⁸ Dies kann beispielsweise der bereits erwähnte Kirchenchoral sein, andere Beispiele wären Anklänge an nationale Musikstile, der Einsatz bestimmter Musikinstrumente oder besonders dissonant erscheinende Klänge in stilistischer Anlehnung an zeitgenössische Kunstmusik, welche wiederum im Film oftmals eingesetzt wird, wenn Unbehagen hervorgerufen bzw. Fremdartigkeit unterstrichen werden soll (vgl. hierzu auch Maas & Schudack 1994, S. 45 sowie Bullerjahn 2001, S. 131f.).

Schneider erwähnt insbesondere in Bezug auf klassische Musik²⁹, dass der assoziative Gehalt, den ein Zitat im Film einnehmen könnte, oftmals jedoch bereits bei der Intention des Einsatzes überhaupt nicht zum Tragen kommt: „Meistens wird ein Zitat klassischer Musik nur stimmungshaft eingesetzt oder unter Akzentuierung eines ganz bestimmten Aspekts benutzt.“ (1990, S. 267) Damit wird deutlich, welche Problematik mit dem Einsatz von Zitaten verbunden sein kann. So ist es durchaus möglich, dass ein Regisseur ein Zitat gar nicht einsetzt, um dessen bereits vorhandenen Bedeutungsgehalt bzw. dessen entstehungsgeschichtlichen Kontext zu transportieren, während der Zuschauer beim Erkennen der Musik wiederum aber vielleicht gerade diese gleichwohl übermittelte Bedeutung in sein Verständnis des Filmzusammenhangs einbezieht. Umgekehrt können „oft sehr persönliche Bindungen des Regisseurs an bestimmte Musikstücke“ eine Rolle spielen (Bullerjahn 2001, S. 133), die womöglich für den Zuschauer noch weniger nachvollziehbar sind als die Hintergründe zum Musikstück selbst. Ebenfalls kann die Interpretation eines Rezipienten beim Erkennen eines Zitats besonders durch seine persönlichen Verbindungen dazu geprägt sein:

„Gefühle, Assoziationen, Erinnerungen, soweit sie mit diesem besonderen Zitat ‚vor‘ seiner Integration in den Film verbunden sind, werden dann, durch die Verwendung als filmmusikalische Chiffre, wieder ausgelöst und im Kontext der Handlung bzw. Szene bedeutsam.“ (Schmidt 1982, S. 98)

Von diesen möglichen besonderen Wirkungsweisen für die Interpretation von im Film verwendeten Musikzitaten abgesehen, können derartige Musikeinsätze eine enorme Bereicherung für den Filmkontext darstellen. Wird ein Zitat in intendierter Weise erkannt, so „trägt es seine eigene Rezeptionsgeschichte, seine inhaltliche Besetzung in den Film hinein, wo sie dann als sehr eigenständige Qualität deuten und erklären hilft“ (ebd.). Dementsprechend kann mithilfe von Zitaten in außerordentlich kurzer Zeit und äußerst präziser Weise der filmischen Aussage eine weitere Aussagedimension zugeordnet werden. Zudem ist zu bedenken, dass Musikstücke, die gesungenen Text enthalten – selbst wenn die Worte im Film gar nicht erklingen –, „in ihrer Bedeutung fester umrissen sind als jede andere musikalische Ausmalung, präziser auch als Leitmotive, die in einem Film wie Selbstzitate wirksam werden können“ (Motte-Haber & Emons 1980, S. 207f.). Allerdings sind Zitate damit „weitaus stärker als sonstige Filmmusik mit intellektueller Tätigkeit verknüpft“ (ebd., S. 208). Darüber hinaus trägt nicht unbedingt nur das Zitat seinen eigenen Bedeutungsgehalt in den filmischen Kontext hinein, sondern es kann umgekehrt ebenso

²⁹ Gerade klassische Musik wird häufig und gerne auch aus urheberrechtlichen Gründen im Film eingesetzt (vgl. hierzu auch Bullerjahn 2001, S. 132 sowie Schneider 1990, S. 267).

durch den Zusammenhang des Films geprägt werden und erhält dadurch neue semantische Aussagekraft. De la Motte-Haber nimmt zu diesem Aspekt mit dem Filmbeispiel *2001: A Space Odyssey* (1968) von Stanley Kubrick folgendermaßen Stellung: „Bedenklich erscheint, daß der Film seinerseits die Wahrnehmung von Musik verfremdet. Wer dem Requiem von Ligeti zum ersten Mal als Leinwandton begegnet, kann sich kaum noch ein adäquates musikalisches Urteil darüber bilden.“ (Ebd., S. 205)

Gerade der Sonderfall musikalischer Zitate im Film macht besonders deutlich, wie sehr das Gelingen von Interpretationen durch ein Zusammenspiel der bereits im Film verankerten Bedeutungsgehalte und der Deutungsleistung des einzelnen Rezipienten bzw. der persönlichen Bedeutsamkeit für den einzelnen Rezipienten bestimmt ist. Diese Komplexität filmischer Bedeutungsvermittlung bringt Korte zusammenfassend auf den Punkt:

„Filminhalt und Bedeutung sind also prinzipiell das Resultat eines differenzierten Zusammenwirkens verschiedener, während der Rezeption meist unbewußt wahrgenommener Faktoren, die zudem in einer gezielt arrangierten zeitlichen Abfolge vom Filmemacher vorgegeben werden. [...] Sinnzusammenhänge vermitteln sich erst nach und nach und vor allem im Spielfilm nur selten geradlinig. Häufig werden Assoziationen, Gefühle, Stimmungen im Filmverlauf evoziert, die zu diesem Zeitpunkt gar nicht eindeutig entschlüsselt werden können und erst viel später in ihrer Funktion erkennbar sind. Hinzu kommt, daß die filmische Aussage über die Leinwandprojektion hinaus erst in der Wahrnehmung durch das Publikum entsteht und damit nur zum Teil auf den Film selbst zurückzuführen ist. Denn die rezipierte Botschaft als Summe filminterner und -externer Einflußfaktoren ist immer eine durch individuelle, situative und historisch-gesellschaftliche Variablen beeinflusste ‚Konstruktion des Zuschauers‘ oder – in zugespitzter Formulierung – jeder Betrachter sieht einen eigenen (Meta-)Film.“ (2004, S. 15f.)

Letztendlich geht es dabei stets um eine Encodierung von Bedeutungen und Symbolen in der Musik durch den Produzenten und eine Decodierung durch den Zuschauer, indem er interpretiert, was er sieht und hört, und es damit in seinen individuellen Kontext stellt. Faulstich weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass verschiedene Rezipienten zwar „durchaus verschiedene Interpretationen ein und desselben Spielfilms generieren“, zumal der Film ein komplexes, vielschichtiges und mehrdimensionales ästhetisches Produkt darstellt; ein einzelner Rezipient hingegen wird normalerweise „auf nur ‚eine‘ Verständnisweise, auch auf nur ‚eine‘ Interpretation“ zusteuern (2002, S. 23). Allerdings spricht er eine mögliche Wandlung dieser individuellen Interpretation an, die stattfinden kann, „etwa wenn man einen Film zwanzig Jahre später noch einmal (neu) sieht und

interpretiert“ (ebd.). Aber auch bereits durch den Aneignungsprozess³⁰, der sich an die eigentliche Rezeption anschließt und zudem eine entsprechende Anschlusskommunikation einbezieht, sind spätere Änderungen in der Urteilsbildung und Interpretation diverser filmischer Bedeutungsgehalte durchaus möglich.

Insbesondere für die Rezeption von Filmmusik gilt dabei, dass eine Einordnung des Wahrgenommenen in den persönlichen Lebenskontext – wie bereits in den vorherigen Abschnitten immer wieder zum Ausdruck kam – natürlich nicht nur auf intellektueller Ebene stattfindet, „sondern es treten auch emotionale Reaktionen zur Bewertung des Gehörten und Gesehenen auf“ (Krause 2001, S. 122). In Anbetracht der Tatsache, dass Musik in emotionaler Hinsicht „ein direkt in der Körperlichkeit des Menschen angelegtes universelles Zeichensystem“ ist und ihr expressiver Wert in den verschiedensten Kulturen auch ohne aufwendige vorangehende Lernprozesse verstanden werden kann (Schneider 1997, S. 33), wird sie im Film in vielen Fällen vor allem aufgrund ihrer konditionierenden Effekte eingesetzt (vgl. hierzu Schneider 1990, S. 72f.). Gerade wenn es darum geht, bestimmte Stimmungen oder Gefühle wachzurufen, können diese beim Rezipienten in emotionaler Hinsicht mit konkreten Erinnerungen verknüpft sein:

„Gespeicherte Daten des Gehirns (ob persönliche Erinnerungen oder abstraktes Wissen) wurden immer in Kontext einer bestimmten Stimmung oder eines bestimmten Gefühls abgespeichert. Das Abrufen dieser Daten gelingt spontan und leicht, wenn diese Stimmung oder das Gefühl sich wieder einstellen. Die aktuelle Gefühlslage wirkt wie ein Filter, der Erlebnisse aus der Vergangenheit leichter zugänglich macht.“ (Schneider 1990, S. 67)

³⁰ Die Filmrezeption an sich ist von der anschließenden Aneignung zu trennen: Dabei ist mit der Rezeption die konkrete Interaktion zwischen zugrundeliegendem Medientext und Zuschauer gemeint, wobei diese auf die Dauer der Zuwendung begrenzt ist. Aneignung bedeutet demgegenüber die darauffolgende Einbettung der Rezeptionshandlung in „lebensweltliche und kulturelle Diskurse und die soziokulturelle Praxis“ des Zuschauers (Mikos & Prommer 2005, S. 165). Aus dieser Perspektive des Medienhandelns sind Medientexte als Angebote an den Zuschauer zu verstehen, die er zur Deutung seiner eigenen Lebenswelt nutzen kann (vgl. ebd., S. 164). Auch aus der Richtung der strukturanalytischen Rezeptionsforschung nach Charlton und Neumann-Braun werden für die Medienrezeption mehrere Ebenen der Handlungskoordination formuliert, „die sich hinsichtlich ihrer zeitlichen Dauer und ihrer situativen Komplexität unterscheiden:

- der eigentliche Rezeptionsprozeß, d. h. die Auseinandersetzung des Rezipienten mit dem Medienangebot,
- der situative und kulturelle Kontext, in dem die Rezeption stattfindet, sowie
- der weitere funktionale Zusammenhang des Mediengebrauchs mit den Aufgaben der Lebensbewältigung und Identitätsbewahrung, denen sich der Rezipient gegenübergestellt sieht“ (Neumann-Braun & Schneider 1993, S. 196).

Dabei wird auch herausgestellt, dass das Sinnverstehen von Medienbotschaften thematisch voreingenommen ist, denn „Menschen organisieren ihr Leben und ihr Handeln in sozialen Situationen entsprechend den für sie bedeutungsvollen Themen“ (ebd., S. 196f.). In der vorliegenden Untersuchung liegt der Fokus auf dem Rezeptionsprozess selbst, da eine Ausweitung des Themas auf weitergehende Aneignungsprozesse den berühmten Rahmen sprengen würde.

So nutzt einerseits der Filmemacher den Einsatz von Musik, um die Handlung in entsprechende Emotionslagen zu färben und zudem im weiteren Verlauf des Films mit einer erneuten Verwendung derselben Stimmung auf entsprechende Angelpunkte zurückverweisen zu können (vgl. ebd.). Andererseits wird der Zuschauer während einer Filmrezeption immer wieder auf ganz persönliche Erinnerungen oder Gedanken gestoßen, wenn er seinen individuellen Kontext in den Stimmungen der Filmmusik widergespiegelt sieht.

An dieser Stelle sei nochmals auf die in Abschnitt 1.3 erwähnte Aussage Schneiders verwiesen, wonach ein Zuschauer für die rationalen Inhalte des Films entsprechend weniger empfänglich sein wird, wenn er den wahrgenommenen Kontext vor allem auf emotionaler Ebene aufnimmt. Genauso wird wiederum ein eher analysierendes und bewusstes Hören die vom Film ausgehenden Emotionen weniger zulassen (vgl. 1990, S. 72f.). Auch wenn ein Zuschauer grundsätzlich zur einen oder anderen Rezeptionsweise tendieren kann, also möglicherweise Filme und vor allem ihre Musik immer auf eher emotionaler Ebene wahrnimmt, erfordert das Verständnis eines filmischen Gesamtzusammenhangs in der Regel mehr als eine rein emotional ausgerichtete Rezeptionsweise. Um einen Film angemessen erfassen zu können, ist daher je nach Anspruchsniveau ein gewisser Grad an Medienkompetenz notwendig:

*„Erfahrungen, die sich in Kompetenzen hinsichtlich Allgemeinwissen, audiovisuellen Medien, Musik und narrativem Wissen widerspiegeln, bilden die Voraussetzung dafür, daß z. B. kognitive Schemata oder Heuristiken angewendet werden können. [...] Im Laufe seines Lebens erwirbt der Zuschauer durch seine bisherigen Kontakte mit den Medien Film und Fernsehen eine für ihn spezifische Medienkompetenz.“
(Bullerjahn 2001, S. 152f.)*

Genauso verhält es sich mit den musikalischen Erfahrungen eines Rezipienten, die in besonderem Maße zum Tragen kommen, wenn der Film seine Bedeutungsgehalte vermehrt über die Musikebene vermittelt und etwa Zitate oder Anklänge zum Einsatz kommen oder der Handlungsverlauf vor allem durch Semantisierungsprozesse in der Musik geprägt ist.

Dass der musikalische Ausdruck jedoch generell einen wirksamen Einfluss auf den emotionalen Gesamteindruck des rezipierten Films hat, wurde durch diverse Untersuchungen bestätigt (vgl. Bullerjahn 2009, S. 211). So ergab sich aus einer Studie von Holicki & Brosius beispielsweise das relativ klare Resultat, dass durch Musik zwar weniger eine drastische Bedeutungsverschiebung der Filmbilder zu erreichen ist, aber „die affektive Komponente der Filmwahrnehmung sehr stark von der Musik“ abhängt (1988, S. 205).

Vitouch fand darüber hinaus, dass die Erwartungen des Publikums bezüglich der Fortentwicklung einer filmischen Handlung deutlich von der eingesetzten Musik abhängen (vgl. 2001, S. 70ff.). Für seine Untersuchung verwendete er authentisches Filmmaterial mit zwei verschiedenen, in ihrer emotionalen Wirkung divergierenden Musikbeispielen, darunter die Originalmusik zum Filmausschnitt. Allerdings fielen die Unterschiede in den Erwartungshaltungen für den weiteren Filmverlauf zwar insgesamt deutlich aus, aber dennoch nicht so stark, wie man hätte vermuten können. Hier ergaben sich doch recht individuell geprägte Bewertungen durch die Probanden, was Vitouch einerseits auf eine „realistic complexity“ der musikalischen Stimuli zurückführt (2001, S. 80), zumal hier eben nicht wie in vielen anderen Experimenten Stimulusmaterial mit reduzierter Komplexität genutzt wurde (vgl. hierzu auch James 2008, S. 177f.). Andererseits sieht er die Ergebnisse auch in der jeweiligen momentanen Stimmungslage der Teilnehmer während der Sichtung begründet (vgl. Vitouch 2001, S. 81).

1.5 Forschungsstand

Natürlich wurde zum Themenbereich der Filmmusik und ihrer Wirkung in der Vergangenheit eine Menge an Literatur publiziert und auch zahlreiche empirische Untersuchungen sind im Laufe der Zeit durchgeführt worden. Dies zeigen besonders die bei Bullerjahn (2001) zusammengetragenen Studien deutlich. Dennoch sind bis heute einige Probleme vorhanden, durch die allgemeingültige verlässliche Aussagen erschwert werden.

Vor allem ist die Tatsache festzustellen, dass Filmmusikforschung aus sehr verschiedenen Disziplinen heraus erfolgt, einfach aus dem Grund, dass das interdisziplinär angelegte bzw. produzierte Medium Film selbst die Ausgangslage dazu bildet und man sich ihm dementsprechend aus ganz unterschiedlichen Richtungen nähern kann. Allerdings findet zwischen den jeweiligen Forschungsdisziplinen noch immer kein oder nur ein geringer Austausch statt. Dies hat zur Folge, dass sich bisher keine einheitliche Terminologie und auch Theoriebildung entwickelt hat, woraus sich wiederum ergibt, dass auch ein Vergleich von Untersuchungsergebnissen nicht ungehindert möglich ist. Dieser Problematik nimmt sich die in jüngerer Vergangenheit gegründete Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung an. Sie besteht aus einer interdisziplinären Gruppe, die eine verstärkte Zusammenarbeit vor allem der Medien- und Musikwissenschaft zum Ziel hat (vgl. Stehn 2008, S. 7). Innerhalb dieser Zusammenarbeit wurde beispielsweise während des II. Kieler Symposiums zur Filmmusikforschung ein „close reading“ durchgeführt, das auf folgenden Überlegungen gründet:

„Dieser Gedanke entstand eigentlich aus der Notwendigkeit interdisziplinärer Forschung – das gemeinschaftliche Analysieren einer exemplarische Filmszene, die dem Plenum vorgespielt werden wird, kann Gelegenheit bieten, Fragestellungen und Methodologien der Bezugswissenschaften am Beispiel miteinander zu konfrontieren, ihre Vereinbarkeit zu überprüfen, eine gemeinsame Perspektive zu entwerfen. Ziel dieses Vorgangs soll ein gemeinschaftlicher, doch differenzierter und in allen Disziplinen vertretbarer Ansatz sein. Des Weiteren soll dadurch einer Terminologie zugearbeitet werden, die über Fächergrenzen hinweg den weiteren Dialog ermöglicht.“ (Ebd., S. 8)

Schließlich ergaben sich anhand einer Sichtung des Filmbeispiels *The Truman Show* (1998) von Peter Weir verschiedene Analyseperspektiven aus Sicht von Musik-, Film- und Medienwissenschaftlern (vgl. Levermann, Niemeier & Schlichter 2009, S. 184). Projekte wie dieses sind notwendig, um mehr Einheitlichkeit zu erlangen; nicht nur um allgemeine grundlegende Theorien der gesamten Filmmusikforschung interdisziplinär zu behandeln, sondern auch um speziell auf die Wirkungsforschung besser eingehen zu können.

Denn die Forschung zum Wahrnehmungsprozess und zu Auswirkungen von Filmmusik auf den Rezipienten befindet sich noch immer in ihrer Anfangsphase (vgl. Cohen 2005, S. 31 sowie Schramm 2008, S. 147). Beim Blick in die neueren Literaturveröffentlichungen ist zu erkennen, dass es sich auch hier vorwiegend um theoretische Forschungsansätze handelt (vgl. hierzu z. B. Goldmark, Kramer & Leppert (Hrsg.) 2007; Piel, Holtsträter & Huck (Hrsg.) 2008). Zur Wahrnehmung von Filmmusik gibt es also recht differenzierte Überlegungen, jedoch muss gleichzeitig bewusst sein, dass es sich zumeist um Modelle handelt, die nicht unbedingt durch weitergehende empirische Erkenntnisse gestützt werden. Merten, die sich in einer Untersuchung mit der semantischen Aussagekraft von in diversen Filmen eingesetzten Musikzitataten befasst, dabei aber ebenfalls auf der Ebene einer eigenen theoretischen Analyse bleibt, kommt zu folgendem Schluss:

„Eine Untersuchung aus wirkungsanalytischer Perspektive wäre hier ein nächster Schritt. Zentrale Fragen seien beispielsweise: welche Wirkung hat autonome Musik im Film, wenn der Zuschauer das Zitat erkennt? Wie rezipiert er die Handlung und die Charaktere? Wirkt die Musik emotionaler, indem er Handlung und Charaktere des Films während der Rezeption im Sinne des affektiven Gedächtnisses mit eigenen Erfahrungen vermischt?“ (2001, S. 450)

Laut Bullerjahn sind Erkenntnisse zur audiovisuellen Wahrnehmung allgemein bisher „recht lückenhaft und spekulativ“ und dementsprechend ist eine Übertragung auf Wirkungen von Filmmusik schwierig (2001, S. 122). Wie bereits die in den vorangehenden Abschnitten aufgezeigten Perspektiven – etwa das in Abschnitt 1.3 referierte Modell von Cohen –

verdeutlichen, ist es daher zudem äußerst wichtig, ebenso psychologische Ansätze bei der Erforschung von Filmmusik einzubeziehen, vor allem wenn es um Wirkungen auf den Rezipienten bzw. dessen Interpretation von Bedeutungen geht.

Dass filmmusikalische Wirkungsforschung bisher eher ein Nischendasein fristet, liegt insbesondere auch „in der Komplexität von Filmen im Allgemeinen und Filmmusik im Speziellen“ (James 2008, S. 174). Somit sind Experimente grundsätzlich schwer kontrollierbar, was für James nur mit einer Näherung in kleinsten Schritten zu bewältigen ist (vgl. ebd., S. 173f.): „Für die detaillierte Erforschung verschiedener Einflussfaktoren wird in Experimenten auf Stimuli mit reduzierter Komplexität auf beiden Ebenen – der visuellen und der auditiven – zurückgegriffen.“ (Ebd., S. 178) Zweifelsohne sind gerade auf diese Weise gewonnene Erkenntnisse von großem Wert, um einzelne Komponenten und Prozesse von Wirkungsweisen exakt beleuchten und verstehen zu können. Zugleich ergibt sich aus einem derart eng abgegrenzten Untersuchungsfeld jedoch die Schwierigkeit einer Verallgemeinerung auf das Gesamterleben des Zuschauers. Daher sind allgemeingültige Aussagen natürlich dahingehend schwierig, dass gerade im Bereich der Wirkungsforschung die in den empirischen Studien verwendeten Methoden oft nur für einen begrenzten Rahmen gelten und dadurch die Ergebnisse im Vergleich untereinander vielschichtig und zum Teil widersprüchlich sind. Hierzu weist Bullerjahn auf die Problematik hin, dass jeweils meist Stimulusmaterial ausgewählt wird, „das nur äußerst selten professionellen Anforderungen Genüge tun kann“ (2001, S. 301; vgl. auch 2009, S. 218). Sie führt außerdem zwei weitere Aspekte an: Zum einen sei eine Verallgemeinerung problematisch, wenn in vielen Fällen vor allem Studenten als Probanden eingesetzt werden, und auch das Filmerleben innerhalb natürlicher Kontexte sei in den meisten Untersuchungen nicht gegeben, „wie z. B. ein Kinobesuch oder ein Fernsehabend im Rahmen der Familie“ (2001, S. 302; vgl. auch 2009, S. 218). Homogene Gruppen wie Studenten oder Rezeptionssituationen, bei denen nicht durch ein natürliches Umfeld zusätzliche zu beachtende Variablen einzukalkulieren sind, führen natürlich eher zu aussagekräftigen Ergebnissen, sind aber dann auch nicht problemlos verallgemeinerbar (vgl. hierzu auch Bullerjahn 2001, S. 127).

Des Weiteren betonen Unz, Schwab & Mönch, dass die Frage nach dem Einfluss von Prädispositionen der Zuschauer – wie etwa Rezeptionserfahrungen, musikalische Vorerfahrung und Persönlichkeitsvariablen – auf das Rezeptionserleben bislang offen geblieben ist (vgl. 2008, S. 188). Tatsächlich bildet bezüglich einer Berücksichtigung spezifischer Vorerfahrungen beispielsweise die Studie von Bullerjahn, Braun & Güldenring

(vgl. 1994, S. 143ff.; vgl. hierzu auch Bullerjahn 2001, S. 153) eher die Ausnahme: Für diese Untersuchung zur Interpretation einer kurzen Handlung in Abhängigkeit der jeweils eingesetzten Filmmusik wurden die Probanden auch detailliert nach entsprechenden Variablen gefragt.

Insgesamt zeigt die momentane Literaturlage zur Filmmusik, dass die Merkmale und Funktionen der Filmmusik selbst deutlich differenzierter und umfangreicher erforscht sind als die mit der Rezeptionssituation verbundene Perspektive des Zuschauers, welcher in der Regel in einem anderen Bewusstsein und aus anderer Haltung heraus an das Medienangebot herantritt als der die Analyse erstellende Experte.

1.6 Die Studie

Die aktuelle Ausgangslage zeigt, dass eine weitere Forschung im Gebiet der Rezeption von Filmmusik vor allem dann sinnvoll ist, wenn

1. die Perspektive des Zuschauers mit seinen Erfahrungen, Eigenschaften, seinem Vorwissen und seinen Erwartungen, die er an die Filmrezeption heranträgt, einbezogen wird bzw. sogar im Mittelpunkt steht,
2. vorhandene Theorien aus unterschiedlichen Disziplinen gleichwertig behandelt werden, woraus möglicherweise ein einheitlicherer und umfassenderer Umgang mit der Thematik erreicht werden kann, und
3. die bisherige Theorielastigkeit durch empirische Forschung ausgeglichen wird, damit die Sachverhalte in der Filmrezeption nicht nur angenommen werden können, sondern auch eine Überprüfung dieser Annahmen im Alltag der rezipierenden Menschen stattfindet.

Die vorliegende Arbeit knüpft an diese Punkte an, indem zum Themenbereich eine empirische Untersuchung entwickelt und durchgeführt wurde, die vor allem einen möglichst natürlichen Kontext der Rezeptionssituation berücksichtigt. Dazu bilden die in den vorherigen Abschnitten ausgeführten Modelle und Überlegungen aus verschiedenen Forschungsdisziplinen eine theoretische Basis, die einen repräsentativen Ausschnitt aus dem aktuellen Forschungsfeld wiedergibt. Vor allem verdeutlichen diese Ausführungen an zahlreichen Stellen, dass von Filmemachern intendierte Wirkungen stark von den individuellen Vorprägungen und Erwartungen abhängen, die der Rezipient in das Filmerlebnis mit einbringt. Dies konnte ebenfalls schon aus den Auswertungen der in Abschnitt 1.1 erwähnten und erläuterten Studie im Rahmen meiner Magisterarbeit bestätigt werden. Bereits dafür stand folgende übergeordnete Fragestellung im Zentrum:

In welcher Art und in welchem Maße wird Filmmusik von den Rezipienten bei dem Film *Der Pianist* wahrgenommen?

Aus dieser Fragestellung leiteten sich schließlich weitere zugehörige Fragen ab:

- Was wird mit dem jeweiligen Musikeinsatz am ehesten intendiert sein?
- Welche Rolle spielt die eingesetzte Musik für den jeweiligen Rezipienten?
- Welche Bedeutung hat die Musik für den Rezipienten im Kontext seiner Eigenschaften und Erwartungen, die er in die Filmrezeption einbringt?

Aus den entsprechenden Ergebnissen der Studie ist allerdings auch zu schließen, dass offenbar selbst relativ gut gebildete junge Menschen, welche sich durchaus Filme auf dem intellektuellen Niveau von *Der Pianist* außerhalb der Studie ansehen würden, zum größeren Teil die darin enthaltene musikalische Symbolik nicht unbedingt über ein eher oberflächliches Maß hinaus erkennen können. Für die hier vorliegende, daran anschließende Untersuchung sollten daher zur Verfeinerung der bisherigen Fragestellung die folgenden Ebenen näher in den Blick rücken:

- Einerseits liegt das Forschungsinteresse weiterhin auf der Rezeption jener Filmmusik, die nicht nur Hintergrund einer Handlung ist, sondern zudem eine zentrale Stellung innerhalb des filmischen Geschehens einnimmt. Daher steht insbesondere die **Frage im Vordergrund, inwiefern eine Symbolik bzw. die Bedeutungszusammenhänge, die speziell aus dieser Musik hervorgehen, vom Zuschauer wahrgenommen und mit dem gezeigten Filmgeschehen verknüpft werden.**
- Andererseits erscheint es wichtig, unterschiedliche Personen- und Altersgruppen einzubeziehen, wenn für eine Rezeptionsstudie der Zuschauer mit seinen Eigenschaften, Erfahrungen und seinem Vorwissen im Zentrum steht. Diesbezüglich **ist zu vermuten, dass ein Vergleich jüngerer Erwachsener mit einer erheblich älteren Altersgruppe Unterschiede im Erkennen solcher musikalischer Bedeutungen ergibt.** Diese Vermutung ist zum einen aus der Tatsache abzuleiten, dass ein älterer Zuschauer mehr Lebenserfahrung in die Rezeption einbringen kann und im Laufe seines Lebens möglicherweise auch seine Kenntnisse gerade im Bereich der klassischen Musik³¹ weiter ausbauen konnte als ein jüngerer. Zum anderen ist die Tatsache nicht unerheblich, dass die älteren Erwachsenen mit ganz

³¹ Zu den in der vorliegenden Untersuchung verwendeten Filmen und der jeweiligen Bedeutung klassischer Musikstücke, siehe Kapitel 3 sowie 5.

anderen medialen Gegebenheiten aufwachsen; d. h. sie sind im Gegensatz zu jüngeren Erwachsenen nicht von Beginn ihres Lebens an im Umgang mit audiovisuellen Medien geprägt und haben daher vielleicht einen anderen Zugang dazu. **Darüber hinaus kann davon ausgegangen werden, dass** – wird man Aussagen dieser Laien aus den beiden Altersgruppen mit Aussagen von Experten bezüglich der Wahrnehmung musikalischer Bedeutungen vergleichen – auch dabei klare Unterschiede festzustellen sind: **Experten**, wie z. B. Filmmusikkomponisten oder Filmkritiker werden **den jeweiligen Film so aufnehmen, dass sie bereits bei der erstmaligen Filmrezeption vorhandene musikalische Bedeutungszusammenhänge in differenzierterer Form verstehen als die Laien.**

- Außerdem **ist infolgedessen zu vermuten, dass auch die Verwendung zweier Filme mit unterschiedlicher Thematik und dementsprechend verschiedener Verwendung der Musik(stile)** – wenn die Musik auch in beiden Filmen eine ähnlich geartete Rolle bezüglich ihrer Bedeutungen einnimmt – **bestimmte Unterschiede bezüglich ihrer Rezeption erkennen lassen wird.**

Die ursprüngliche, eher allgemein und umfassender gehaltene Fragestellung der Magisterarbeit, inwiefern die jeweilige Filmmusik vom Rezipienten wahrgenommen wird, welche Rolle sie für ihn spielt und welche Bedeutung sie im Kontext seiner Eigenschaften und Erwartungen, die er in die Filmrezeption einbringt, hat, wird somit weiter spezifiziert und

1. durch die Forschungsfrage ergänzt, auf welche Art und in welchem Maße verschiedene Personen jeweils insbesondere die erwähnten musikalischen Bedeutungszusammenhänge wahrnehmen und mit ihrem Verständnis des Films in Verbindung bringen, sowie
2. um die oben formulierten Arbeitshypothesen erweitert.

Leitfragen und Arbeitshypothesen bilden eine Grundlage für den Verlauf der vorliegenden Untersuchung, wobei unter Einbeziehung der weiteren Vergleichsebenen dennoch die Tendenz zur Offenheit aus der ursprünglichen Fragestellung soweit wie möglich erhalten bleiben sollte. Diese angestrebte Offenheit gründet darin, dass das hauptsächliche Interesse der Untersuchung auf der Erhebung von Rezeptionssituationen lag, die insbesondere den Gesamtzusammenhang eines Films und die größtmögliche Nähe zur Lebenswirklichkeit der Zuschauer abbilden.

Zur entsprechenden Umsetzung dieser Zielsetzungen sollte das bereits für die Magisterstudie verwendete Filmbeispiel *Der Pianist* erneut zum Einsatz kommen³². In Ergänzung dazu wurde unter Rücksichtnahme bestimmter Auswahlkriterien³³ als zweites Filmbeispiel *Vitus* eingesetzt. Beide Filme bzw. vor allem die darin vorkommenden Musikstücke mussten umfassend analysiert werden, um mögliche Intentionen der Filmemacher und das semantische Potenzial der Filme zu beleuchten. Hierbei ging es weniger um eine vollständige Bestandsaufnahme aller nur denkbaren musikalischen Funktionen und Bedeutungszusammenhänge innerhalb der Filme, sondern vielmehr um die Darstellung der Seite der Filmmusikebene zur Schaffung einer möglichst objektiven Grundlage, damit Vergleiche von Aussagen der Probanden überhaupt sinnvoll erfolgen können. Daraufhin sollte in einer Befragungsphase Datenmaterial gesammelt werden, aus dem die tatsächliche Wahrnehmung der Rezipienten bzw. ihr Verständnis filmischer Zusammenhänge, besonders in Bezug auf die musikalische Symbolik, ermittelt werden konnte.

Dazu wurden Teilnehmer gesucht, die als Probanden die eingesetzten Filme in voller Länge ansehen und im Anschluss daran jeweils bezüglich ihrer Wahrnehmung befragt werden sollten. Für jeden Probanden waren zwei Erhebungsdurchläufe vorgesehen, da beide Filme in einem angemessenen Zeitabstand zueinander gesichtet werden sollten. Zu Vergleichszwecken sollten die zur Verfügung stehenden Personen zwei Stichproben zuzuordnen sein: eine etwa zehn Probanden umfassende Gruppe mit jüngeren Erwachsenen etwa im Alter von 20 bis 35 Jahren sowie eine ebenso große Gruppe mit älteren Erwachsenen etwa ab 50 Jahren. Die Stichproben sollten zudem nach weiteren Kriterien zusammengestellt werden, damit solche für die Untersuchung relevanten Eigenschaften der Probanden wie z. B. ihre musikalische Aktivität etwa gleich verteilt sind. Außerdem sollten zwecks der erwähnten Vergleichsmöglichkeit zu diesen zwei Stichproben eine kleine Expertengruppe von etwa drei bis vier Personen hinzukommen; zum einen um zu prüfen, in welcher Form und in welchem Ausmaß sich der angenommene Unterschied zu den Laien tatsächlich bewahrheitet, und zum anderen als Ergänzung zur vorgeschalteten Analyse beider Filme. Abbildung 1 fasst diese Struktur der Untersuchung veranschaulichend zusammen.

Die eingesetzte Methodik ist hierbei qualitativer Art, um gewährleisten zu können, dass nicht nur vorgegebene Antwortmuster bestätigt oder verneint werden, sondern in einer

³² Siehe dazu auch Erläuterungen in Abschnitt 1.1.

³³ Siehe dazu Abschnitt 1.6.3.

offeneren Form umfassend auf das Filmleben der Probanden eingegangen wird und auch relevante Persönlichkeitsmerkmale, die in die Filmrezeption einfließen, erfasst werden. Für eine derartig explorativ ausgerichtete Fragestellung ist es sinnvoller, keine Entscheidungshypothesen aufzustellen oder Signifikanztests durchzuführen, wie es in der quantitativen Forschung üblich ist. Die oben genannten Leitfragen und Arbeitshypothesen bilden daher für die Untersuchung vielmehr eine Richtlinie, die im Verlauf der Ergebnisauswertung weiter präzisiert werden kann. Ihre Funktion entspricht der von Hypothesen innerhalb der quantitativen Forschung, daher sind sie relevant „für das Entwerfen von Erhebungsmethoden“, darüber hinaus aber auch „als Handlungsanleitung bei der Datenerhebung“ zu verstehen (Gläser & Laudel 2010, S. 91).

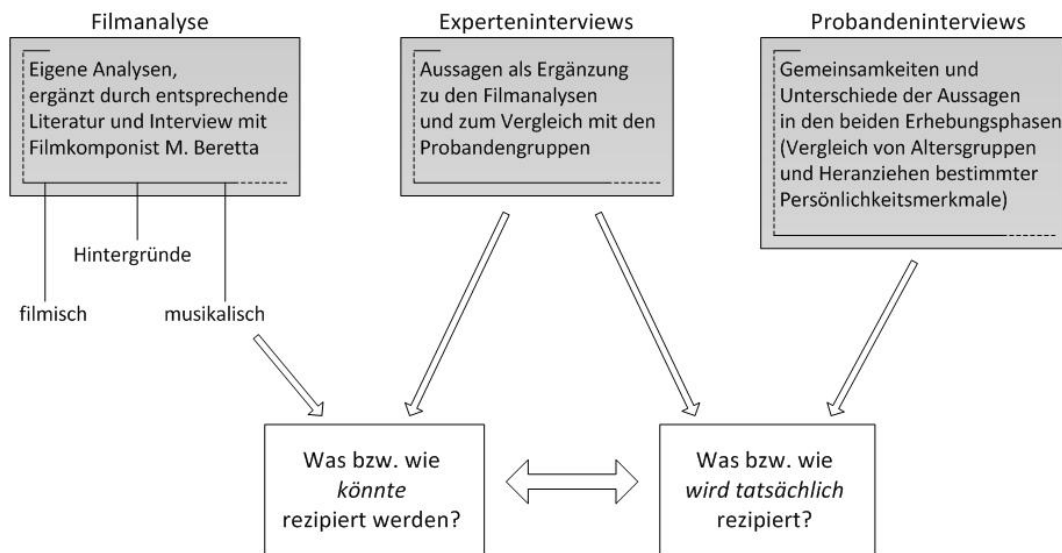


Abbildung 1: Strukturierung der Untersuchung

Die folgenden drei Abschnitte geben weitere Auskunft über differenzierte Begründungen zur gewählten Methodik, zur Festlegung der Zielgruppen und zu den eingesetzten Filmbeispielen. Die detaillierte Ausgestaltung des Untersuchungsdesigns wird darüber hinaus in Kapitel 7 erläutert, das sich mit Konzeption und Durchführung der Studie befasst.

1.6.1 Die Wahl der qualitativen Methodik

Von der Art des Interesses an einem Forschungsgebiet und der damit verbundenen ausformulierten Fragestellung hängt der Aufbau des Forschungsdesigns mit der Frage nach der dazu geeigneten Methodik ab. Geht es um eine derartig offen angelegte Fragestellung, die vor allem die Ergründung semantischer und erlebnisorientierter Aspekte zum Ziel hat, greifen quantitative Methoden zu kurz. Bereits Schmidt begrüßt eine Verwandlung der quantitativen hin zu qualitativ orientierter Empirie hinsichtlich einer auf die

filmmusikalische Wahrnehmung bezogenen Wirkungsforschung (vgl. 1997, S. 201). Um auf die Rezeption von Filmmusik beim Einzelnen in solch umfassender Weise, wie für die vorliegende Untersuchung festgelegt wurde, eingehen zu können, wird ein Isolieren einzelner zu untersuchender Variablen und eine Überprüfung von Hypothesen im streng naturwissenschaftlichen Sinne wenig zielführend sein. Gerade die in der musikalischen Rezeptionsforschung oft und gerne eingesetzten Polaritätsprofile sind in diesem Fall ungeeignet, da der Proband eben nicht durch vorgegebene Begriffskategorien beeinflusst sein sollte, sondern hierbei vor allem seine persönlichen Eindrücke und Einschätzungen bzw. sein persönliches Verständnis des Rezipierten und demgemäß eine differenziertere Beschreibung in seinen eigenen Worten von Belang sind. Eine Erhebung in offenerer Form erscheint dementsprechend weitaus angemessener.

Kloppenburg schließt aus einer eigenen quantitativ angelegten Untersuchung³⁴ zur Bedeutungsvermittlung von Filmmusik bereits im Jahr 1986 Folgendes:

„Die Ergebnisse ermöglichen zwar Ahnungen über die Rezeption von Filmmusik bzw. die Durchlässigkeit einer spezifischen Bildstruktur; Auskunft über das Erleben, die Empfindung des Zuschauers in Korrespondenz mit der Rezeption der weiteren Bedeutungsebenen eines Spielfilms vermögen sie nicht zu geben. Die Wirkung einer Filmmusik über ein schriftliches Testverfahren zu erforschen, das Erinnerungsleistungen mißt, erscheint auch wenig filmadäquat.“ (1986, S. 104)

Kloppenburg postuliert daraufhin, dass eine solche Erforschung des Erlebens von Filmmusik über physiologische Messungen erfolgen sollte, denn diese ermöglichen „den Grad der Aktivierung des Zuschauers durch Filmmusik in bezug auf die Rezeption der Filmhandlung bzw. -erzählung zu erkennen“ (ebd.). Gerade wenn es um die Erforschung derartigen momentanen Erlebens geht, sind physiologische Messungen zweifelsohne als Erhebungsverfahren von essentieller Bedeutung, zumal sich die technischen Gegebenheiten zur Messung insbesondere neuronaler Prozesse seither enorm weiterentwickelt haben. Auch Maas sieht neben der indirekten nachträglichen Erfassung in Fragebogenform die direkte Messung physiologischer Reaktionen als eine der geeigneten Methoden zur Erhebung von musikalischen Einflüssen auf die Wahrnehmung von Filmen an (vgl. Maas

³⁴ Für Kloppenburgs Untersuchung stand die Frage im Raum, inwieweit Strukturen einer Filmmusik und Intentionen des Filmkomponisten vom Zuschauer überhaupt wahrgenommen werden. Dazu bekamen Probanden eine Filmsequenz zu sehen und wurden anschließend befragt. Der zugrundeliegende Fragebogen sollte ausschließlich die Wahrnehmung der Musik als Erinnerungsleistung testen und war als schriftlicher Fragebogen mit geschlossenen Fragen sowie einer offenen Frage zum musikalischen Ausdruck der gehörten Musik angelegt. Die Auswertung beruht zum einen auf einem Signifikanztest zum Zusammenhang zwischen fünf festgelegten Variablen und zum anderen auf Clusteranalysen über Ausdrucksbegriffe, die aus der offenen Frage hervorgingen. (Vgl. Kloppenburg 1986, S. 93ff.)

1997, S. 206). Weil für die vorliegende Untersuchung jedoch vor allem die auf semantischen Zusammenhängen basierenden Interpretationsleistungen der Probanden im Mittelpunkt stehen, stellt auch dies hier keine angemessene Perspektive dar. Zu bedenken ist an dieser Stelle, dass zwar persönliche Einschätzungen nicht vorbehaltlos auch der exakten Wahrnehmung entsprechen müssen, vor allem wenn es um eine Erfassung der Wahrnehmungssituation im Rückblick geht; gleichwohl sagt aber ebenso eine physiologisch gemessene Information zum jeweiligen Zeitpunkt des Empfindens nicht unbedingt etwas dazu aus, wie diese Information im größeren Kontext der gesamten Filmrezeption zu werten ist. Für die Frage danach, was ein Rezipient für sich aus einer Filmsichtung mitnimmt, wie er rezipierte Inhalte bzw. Zusammenhänge deutet und mit seinen Ansichten und Erfahrungen verknüpft, ist der Überblick über den gesamten filmischen Kontext ausschlaggebend und kann nur im Rückblick erhoben werden. Diesbezüglich bewertet der Zuschauer einzelne Empfindungen womöglich mit dem Wissen über alle Zusammenhänge der Filmerzählung und dem damit verbundenen Gesamteindruck im Nachhinein anders als in den entsprechenden Momenten.

Hinsichtlich dessen, dass insbesondere Rezeptionsstudien „zu den Standardinstrumentarien der qualitativen Medienforschung“ gehören (Prommer & Mikos 2005, S. 193), erwies sich auch für diese Fragestellung eine entsprechende qualitative Erhebungsmethode als geeignete Verfahrensweise. Denn generell und ebenso in Übertragung auf die Rezeptions- bzw. Wirkungsforschung gilt:

„Qualitative Forschung hat den Anspruch, Lebenswelten ‚von innen heraus‘ aus der Sicht der handelnden Menschen zu beschreiben. Damit will sie zu einem besseren Verständnis sozialer Wirklichkeit(en) beitragen und auf Abläufe, Deutungsmuster und Strukturmerkmale aufmerksam machen.“ (Flick, Kardoff & Steinke 2004, S. 14)

Dementsprechend geht es hierbei in Abgrenzung zu standardisierten Verfahren der quantitativen Forschung um einen leistungsfähigen Zugang „tieferliegender Strukturen und Bedeutungsprozesse“, vor allem dann, wenn subjektive Wahrnehmungs- und Bearbeitungsprozesse und damit Bedeutungszuschreibungen im Mittelpunkt stehen (Paus-Haase & Schorb 2000, S. 8). Qualitative Ansätze nehmen sich eine möglichst umfassende und adäquate Erfassung der Wirklichkeit in ihrer ganzen Komplexität zum Ziel (vgl. Mikos & Wegener 2005, S. 11). Hierbei gibt es allerdings keine standardisierte Methodik, die nach ganz bestimmten Regeln zu befolgen wäre – im Gegenteil: „Qualitative Forschung passt die Methoden ihren Fragestellungen und zu untersuchenden Gegenständen an.“ (Ebd., S. 10) Insbesondere bezüglich der Fallauswahl sind keine verbindlichen Kennzahlen oder formalen

Regeln vorhanden wie sie für das Ziehen von Stichproben bestehen (vgl. Gläser & Laudel 2010, S. 97). Für Stichproben im Sinne qualitativer Forschung stehen weniger eine allgemeine Repräsentativität der Daten im Vordergrund, sie werden dafür zugunsten eines intensiven Forschungsprozesses absichtsvoller und in kleinerem Umfang konstruiert, was jedoch „weder Willkür oder vollkommen freie Interpretation noch die spontane Anlage einer Studie“ bedeutet (Prommer & Mikos 2005, S. 193). Bei qualitativ angelegten Untersuchungen ist daher aber umso deutlicher auf eine transparente Offenlegung der Vorgehensweise zu achten, denn auch hierbei „gelten die allgemeinen Grundsätze der wissenschaftlichen Arbeit“ und demnach müssen sie unbedingt nachvollziehbar und systematisch angelegt sein (ebd.).³⁵

Auch wenn das Forschungsdesign jeder Untersuchung ganz spezifisch auf den Untersuchungsgegenstand zugeschnitten ist, stehen dennoch eine Reihe von Werkzeugen und gewachsenen Forschungstraditionen zur Verfügung, die generell als Handlungsempfehlung einer Umsetzung der jeweiligen Fragestellung dienen und zur Anwendung kommen. Auch die vorliegende Untersuchung bedient sich solcher etablierter wissenschaftlicher Werkzeuge wie etwa dem Leitfadeninterview als Erhebungsmethode oder der Inhaltsanalyse als Auswertungsmethode, denen im Laufe dieses Abschnitts noch differenziertere Aufmerksamkeit zukommen wird.

Die Gesamtstruktur der Studie, die bereits im Verlauf des übergeordneten Abschnitts 1.6 aufgezeigt wurde, ist als Gegenüberstellung von Film- und Rezeptionsanalysen angelegt. Hackenberg führt die Notwendigkeit eines Einbezugs dieser beiden Komponenten in den Forschungsprozess, wenn es um die Erfassung von Rezeptionsprozessen geht, folgendermaßen aus:

„Eine Rekonstruktion der Film-Zuschauer-Interaktion muss [...] als komparative Analyse angelegt werden, bei der nun alle Daten der Rezipienten- respektive der Rezeptionsanalyse und der Filmanalyse zusammengeführt werden müssen, um deren Interaktionshorizonte ermitteln zu können. Es geht folglich darum, die Rekonstruktion und Beschreibung kognitiv-emotionaler Rezeptionsprozesse komparativ durch die Daten der Filmanalyse zu ergänzen. Dadurch werden zusätzlich zu den Daten über persönliche Kommunikatbildungsprozesse, Anhaltspunkte über den Interaktionscharakter filmischer Instruktionmuster sichtbar. Denn die Filmdaten stehen nun in Relation zu den persönlichen Rezeptionsdaten der Filmzuschauer. So geben uns die Daten über kognitiv-emotionale Kommunikatbildungsprozesse Auskunft darüber, welche Ereignisse,

³⁵ Zu den Gütekriterien qualitativer Forschung, die innerhalb des gesamten Forschungsprozesses immer mit zu bedenken sind, siehe beispielsweise Steinke 2004, S. 319ff. oder Reichertz 2005, S. 571ff.

Themen, Szenen (etc.) eines Films mit kognitiven und mit emotionalen Prozessen der Rezeption in Verbindung gebraucht[!] werden können.“ (2004, S. 196)

In vergleichbarer Weise ist ein derartiges Vorgehen auch im Hinblick auf die Rezeption von Filmmusik überaus sinnvoll. Wie bereits erwähnt, bilden vorgeschaltete Analysen der beiden hier eingesetzten Filme und ihrer Musik eine Grundlage, die den Vergleich zwischen Aussagen zur Wahrnehmung der Probanden erst möglich macht. Denn einerseits ist zwar unbestreitbar, „dass die Instruktionsqualität von Filmen stark davon abhängt, welche Kontextbedingungen der Zuschauer in den Prozess der Film-Zuschauer-Interaktion einbringt“, allerdings ist das entsprechende „Instruktionsmuster nicht als beliebig zu beurteilen, weil es Interaktionshorizonte für die Rezeption anbietet“ (ebd., S. 195). Für Filmanalysen gilt, dass auch der Analysierende natürlich dem Filmmaterial gegenüber nicht objektiv eingestellt ist, sondern immer nur seine eigene Sichtweise vertreten kann. Dem konnte dadurch Abhilfe geschaffen werden, dass die eigenen Analysearbeiten im Falle des Films *Der Pianist* mit verschiedenen Überlegungen aus der dazu vorliegenden Literatur ergänzt wurden. Für den Film *Vitus* sind insbesondere zum Einsatz der Musik keine Veröffentlichungen vorhanden. Allerdings konnte auch hierbei für die verwendeten präexistenten Musikstücke auf entsprechende Hintergründe dazu zurückgegriffen werden. Zudem stellte sich der Komponist der Filmmusik, Mario Beretta, für ein Telefoninterview zur Verfügung, welches ebenso einbezogen wurde. Dabei ist anzumerken, dass neben dem Fokus auf die Analysen der einzelnen Musikeinsätze für beide Filme besonders wichtig erschien, gleichzeitig auch einen allgemeiner gehaltenen Überblick über den filmischen Kontext und auch Zusammenhänge zur jeweiligen Filmentstehung zu integrieren, um die gesamte Filmdramaturgie ins Bewusstsein zu rücken. Denn wie in den folgenden Kapiteln zu den Analysen der Filme immer wieder deutlich werden wird, spielt ein Musikeinsatz und insbesondere seine Bedeutung nicht nur für die einzelne Szene eine Rolle, sondern steht stets im Gesamtzusammenhang des Films.

Darüber hinaus hatten die Einschätzungen der befragten Experten neben einem Vergleich ihrer Aussagen mit denen der Laien die Funktion, diese Analysearbeiten zusätzlich zu ergänzen, weil damit das Wissen und die Ansichten weiterer Personen, die sich aus verschiedenen Perspektiven heraus intensiv mit dem Medium Film befassen, vertreten sind. Somit sollte in Gegenüberstellung der einzelnen Experten- und Laienaussagen festgestellt werden, zu welchen Aspekten Unterscheidungen bzw. Abweichungen auszumachen sind, wo sich aufgrund ähnlicher oder gleicher Bewertungen Überlappungen ergeben und wie diese Ausprägungen sich wiederum im Abgleich mit den Erkenntnissen aus

den Filmanalysen verhalten. Letztendlich sollte dadurch auch Aufschluss darüber erlangt werden, wo die Botschaften, die der Film über seine Musik transportiert, eindeutig zu interpretieren sind bzw. inwieweit bei der rezipierten Musik aus Sicht des Publikums eher Interpretationsspielraum gegeben ist. Desweiteren interessierte aufgrund der Fragestellung vor allem, ob aus diesen Vergleichen auf verschiedenen Ebenen auf bestimmte Zusammenhänge zu den Persönlichkeitsmerkmalen der befragten Personen zu schließen ist.

Zum Erlangen dieser Zielsetzung war eine Erhebung in folgender Form vorgesehen: Alle Probanden wie auch die Experten sollten sich hierfür beide Filme in voller Länge ansehen und jeweils im Anschluss an die Sichtung in einem Einzelgespräch auf den Film selbst und die Filmmusik eingehen. Natürlich ist im Zusammenhang mit Wahrnehmung immer der Aspekt des Erinnerns problematisch, denn einerseits muss man annehmen, dass während der Filmrezeption vieles zwar wahrgenommen wird, aber später so nicht mehr in Erinnerung ist. Natürlich wäre dieses Problem gelöst, würde man Methoden wie z. B. „Lauter Denken“, das in der Medienpädagogik zur Erforschung der Filmrezeption angewandt wird, einsetzen.³⁶ Bei der vorliegenden Untersuchung ist die Fragestellung jedoch wiederum gezielter, denn zum einen stand hier explizit die Frage nach den Gedanken der Probanden im Mittelpunkt, welche sich auf die Zusammenhänge des kompletten rezipierten Films beziehen; es ging eher um die Reflexion und Interpretation des Rezipierten, weniger um Denkprozesse innerhalb einzelner Momente der Rezeptionssituation. Zum anderen wird hierbei die Filmmusik fokussiert und nicht die Filmrezeption im Allgemeinen erforscht. Man müsste dies also so deutlich ankündigen, dass dann wiederum der Proband seine Aufmerksamkeit direkt auf die Musik lenken würde. Ein doch möglichst unvoreingenommener Blick während der Filmrezeption, der eine entsprechend natürliche Rezeptionssituation widerspiegelt, wäre so nicht gegeben. Daher musste hier ein Kompromiss gefunden werden, der durch Interviews im Nachhinein realisiert wurde. Vor dem Zeigen des Films wurde daher zwar eine spätere Befragung angekündigt, jedoch ebenso darauf hingewiesen, dass die Probanden den Film in der ihnen gewohnten Weise sehen sollten. Es ist klar, dass eine solche Situation dennoch Aufmerksamkeit so lenken kann, dass der Rezipient im Rahmen der Untersuchung eher auf

³⁶ Genauere Darstellungen dieser Erhebungsmethode finden sich beispielsweise bei Bilandzic & Trapp 2000, S. 186ff. oder bei Bilandzic 2005, S. 362ff. Kurz skizziert geht es hierbei um ein Verfahren, bei dem Personen etwa im Kontext einer Filmsichtung parallel zum Filmgeschehen laut und frei verbalisieren, was sie im jeweiligen Moment dazu beschäftigt, das heißt sie kommentieren spontan ihre Wahrnehmung und die begleitenden Gefühle. Ein Proband muss dementsprechend nicht verallgemeinern, sondern kann innerhalb dieser konkreten Situation Auskunft über seinen Denkprozess geben.

Bestandteile des Films achtet als in einer ihm normalen Rezeptionssituation, was aber im Rahmen einer Forschungssituation nie auszuschließen ist. Darüber hinaus sollte den Probanden während des Interviews genügend Gelegenheit geboten werden, sich an relevante Aspekte zu erinnern, indem das Thema im Verlauf des Gesprächs aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet wurde. Dies sollte in ausreichendem Maße ermöglichen, die hauptsächlichen, persönlich relevanten Argumente und Interpretationen abzubilden.

Die Befragung nach der Filmrezeption erfolgte daher jeweils in Form eines Interviews, das einerseits im Hinblick auf die Wahrnehmung des Films durch offene Fragen geprägt sein sollte, aber dabei gleichzeitig bestimmte Aspekte bei allen Teilnehmern thematisieren und auch die Eigenschaften und Erfahrungen der einzelnen Probanden gezielt erkunden sollte. Dementsprechend wurde ein Leitfaden entwickelt, nach dem sich der Interviewablauf richten sollte.³⁷ So konnte größtmögliche Offenheit erzielt, aber zugleich eine einheitliche Struktur für alle Befragungen gewährleistet sein. Dennoch wurde den Probanden im Gespräch Raum für die Entwicklung weiterführender Gedanken gegeben.

Die in Abschnitt 1.6 definierten leitenden Forschungsfragen und die ihnen zugrunde gelegten Aspekte aus der Theorie der Filmmusikforschung waren für den Interviewleitfaden maßgeblich, wobei hierzu größtenteils auf den Fragenkatalog aus der Studie im Rahmen der Masterarbeit zurückgegriffen werden konnte. Dieser bereits bestehende Leitfaden sollte allerdings auf die erweiterte Fragestellung angepasst werden und konnte im Zuge eines Pretests³⁸ mit sechs Studenten der Musikwissenschaft an der Universität Hamburg als Probanden und Prof. Dr. Albrecht Schneider als Experte im Jahr 2009 diesbezüglich überprüft und entsprechend erweitert werden. Auf Grundlage des Films *Vier Minuten*

³⁷ Zum Einsatz von Leitfadeninterviews als Erhebungsmethode siehe beispielsweise Gläser & Laudel 2010, S. 42 sowie S. 111ff. Hierbei dient ein Fragenkatalog als Richtschnur mit unbedingt zu stellenden Fragen im Verlauf der Gesprächssituation bei gleichzeitiger Gestaltung eines natürlichen Gesprächsverlaufs.

³⁸ Vorstudien sind insbesondere in der quantitativen Forschung zur Prüfung der Erhebungsverfahren zwingend notwendig. Für qualitative Methoden ist das Risiko eines ungeeigneten Fragebogens weniger risikoreich, da in der Regel Leitfäden auch nach den ersten Interviews noch überarbeitet werden können. Allerdings geht eine derartige Anpassung während des Erhebungsprozesses durchaus mit Datenverlust einher. Zudem ist vor allen Dingen bei Einbezug nur sehr weniger Personen ein Gelingen der Erhebung unbedingt erforderlich. (Vgl. Gläser & Laudel 2010, S. 107) Ein Pretest war daher auch in diesem Fall zur Überarbeitung des Fragebogens aus der Masterstudie von großem Vorteil. Zudem sollten die Gespräche mit den Experten, für die nur drei bis vier Interviewpartner gesucht werden sollten, erst nach Abschluss aller anderen Probandeninterviews geführt werden. Für die spezielle Gesprächssituation mit Experten konnte somit das Risiko für etwaige Fallen oder Unsicherheiten im Umgang mit dem Fragebogen während der Durchführung minimiert werden.

(2006) von Chris Kraus³⁹, den sich auch in diesem Fall alle Teilnehmer vollständig ansahen, wurden die anschließenden Einzelbefragungen daraufhin begutachtet, ob die einzelnen Fragen des Leitfadens in ausreichendem Maße zu einer angemessenen Erörterung der Forschungsfragen führen können. Der Fragenkatalog konnte infolgedessen in seinen Grundzügen auch in die Hauptstudie übernommen werden. Allerdings wurde diesbezüglich entschieden, zum einen einzelne allgemeinere Fragen zum persönlichen Umgang mit Filmen und deren Musik zu erweitern, zum anderen einige dieser Fragen im Anschluss an das Gespräch schriftlich zu erheben. Zudem wurden insbesondere Fragen ergänzt, die sich genauer mit den Bedeutungsgehalten der eingesetzten Musik und auch Geräusche befassen. In Anbetracht dessen, dass die vorliegende Untersuchung zwei Filme umfasst, wurden bezüglich einer Einschätzung zum Vergleich der eingesetzten Filme außerdem zusätzliche Fragen entwickelt. Für die Experteninterviews wurde der Fragenkatalog angesichts der besonderen Zielgruppe noch einmal geringfügig abgewandelt.⁴⁰

Alle Befragungen wurden per Tonaufnahme mitgeschnitten und im Anschluss transkribiert. Die Transkriptionen sollten in erster Linie den Inhalt der Probandenaussagen wiedergeben, wobei es in diesem Kontext nicht darauf ankam, Betonungen o. ä. im Gespräch der Teilnehmer aufzuzeichnen.⁴¹ Daher wurden solche Aspekte für die Transkriptionen nicht berücksichtigt. Die Transkriptionen orientieren sich in schriftlicher Weise inhaltlich bzw. wörtlich sehr präzise an den Tonaufnahmen und relevante Besonderheiten, wie beispielsweise zwischenzeitliche Unterbrechungen des Gesprächs aufgrund Störens Dritter oder weitere Gesichtspunkte wie auffälliges Lachen, wurden folglich durchaus mit in die Transkriptionen übernommen.

Der eigentliche Auswertungsprozess erfolgte sodann in Form einer qualitativen Inhaltsanalyse. Wie auch die Forschungsstrategie der Grounded Theory⁴², die von den Soziologen Glaser und Strauss entwickelt wurde, ist dies eine etablierte Methode, die auf systematischem und nachvollziehbarem Vorgehen, aber gleichzeitig einer recht offen zu gestaltenden, schlussfolgernden Verfahrensweise zur Interpretation erhobener Daten beruht. Die Grounded Theory zielt dabei in erster Linie und in Abgrenzung zur quantitativen Forschung darauf ab, Theorien nicht zu überprüfen, sondern überhaupt zu generieren.

³⁹ Siehe dazu Abschnitt 1.6.3.

⁴⁰ Siehe dazu die detaillierte Ausarbeitung der beiden Varianten des Fragenkatalogs in Abschnitt 7.3.

⁴¹ Siehe dazu die Erläuterungen zu den gängigen Transkriptionskonventionen bei Ayaß 2005, S. 377ff. sowie Dresing & Pehl 2011, S. 8ff. Es ist immer in Bezug auf die entsprechende Fragestellung der Untersuchung abzuwägen, wieweit etwa Aspekte wie die gute Lesbarkeit des Transkripts oder ein möglichst hoher Grad an Genauigkeit der Übertragung im Vordergrund stehen.

⁴² Differenzierte Darstellungen dieser Forschungsmethodik finden sich beispielsweise bei Strauss & Corbin (1991) oder bei Lampert (2005).

Dabei steht eine zirkuläre Anlage des Forschungsprozesses im Vordergrund, d. h. die Daten werden „zeitgleich erhoben, codiert und analysiert“ (Lampert 2005, S. 517). Demnach sind die Phasen der Datenerhebung, -analyse und Theorieentwicklung zeitlich nicht voneinander abzugrenzen, sondern als wechselseitiger Prozess „eng miteinander verwoben“ (ebd.). Der Forschungsprozess gleicht einer fortlaufenden Entwicklung von Konzepten und Kategorien, für die die Auswahl des zu erhebenden Materials nicht von Beginn an feststeht (vgl. ebd., S. 518). Die Grounded Theory bedient sich dazu verschiedener Formen von Codiervorgängen, mit denen einzelne Worte, Sätze oder größere Abschnitte aus den Ausgangstexten des erhobenen Materials mit Codes versehen werden, um so relevante Informationen zu markieren und zuzuordnen. Durch Gruppierung solcher Codes kann ein System von Kategorien generiert werden, das die inhaltliche Struktur und Bezüge innerhalb des Textes repräsentiert. Dies wiederum ermöglicht, die Textstellen zu einem bestimmten Code vergleichend zu interpretieren. (Vgl. hierzu Gläser & Laudel 2010, S. 45f.) Die Codes bzw. übergeordneten Kategorien ergeben sich dabei aus dem Ausgangstext selbst und sind nicht vorher festgelegt.

Die qualitative Inhaltsanalyse gründet ebenfalls auf einer Extraktion von Informationen in der Art eines Codiervorgangs, um Texte thematisch zu strukturieren und dadurch bestimmte Phänomenausprägungen zu erfassen (vgl. hierzu auch Prommer 2005, S. 404f. sowie Gläser & Laudel 2010, S. 199). Allerdings wird hier das Kategoriensystem bereits vor dem Analyseprozess entwickelt und bei der Zuordnung der Textstellen höchstens noch verfeinert oder Details angepasst (vgl. hierzu auch Gläser & Laudel 2010, S. 47). Überhaupt grenzt sich die qualitative Inhaltsanalyse ganz deutlich von der Grounded Theory dahingehend ab, dass Datenerhebung und -analyse nicht miteinander verknüpft werden, sondern voneinander abgegrenzte bzw. aufeinander folgende Phasen des Forschungsprozesses darstellen. Hier geht es um einen methodischen Zugang zur regelgeleiteten Auswertung von bereits erhobenem Datenmaterial, mit dem insbesondere große Datenmengen systematisch bearbeitet werden können.⁴³ Als qualitatives Auswertungsverfahren wurde dieser Zugang vor allem durch Mayring geprägt und aus der quantitativen Inhaltsanalyse heraus weiterentwickelt: „Qualitative Inhaltsanalyse will [...] die methodische Systematik der quantitativen Inhaltsanalyse beibehalten und damit die qualitativen Schritte der Textinterpretation ausarbeiten, ohne in vorschnelle Quantifizierungen zu verfallen.“ (Mayring & Hurst 2005, S. 436) Dabei soll das zugrundeliegende Textmaterial nicht isoliert betrachtet werden, sondern auch in seinen

⁴³ Differenzierte Darstellungen dieses Auswertungsverfahrens finden sich beispielsweise bei Mayring & Hurst (2005) oder bei Mayring (2010).

Kommunikationszusammenhang gestellt werden (vgl. ebd., S. 437), d. h. dass somit beispielsweise von den Aussagen eines Interviewpartners ausgehend Rückschlüsse auf Wirkungen eines zum Kontext gehörenden Rezeptionsprozesses gezogen werden sollen.

Die qualitative Inhaltsanalyse kann zur Bearbeitung unterschiedlicher Aufgabenschwerpunkte eingesetzt werden (vgl. hierzu Mayring 2010, S. 22ff.), jedoch erscheint sie beispielsweise im Vergleich zum Anwendungsbereich der Grounded Theory „wesentlich stärker beschreibend und weniger theorieorientiert zu sein“ (Kuckartz 2010, S. 96), eine Theoriegenerierung steht also hier nicht unbedingt im Vordergrund. Diese Auswertungsmethode ist somit natürlich nicht grenzenlos einsetzbar, sie muss „kombiniert werden mit Techniken der Datenerhebung“ und dementsprechend ist ihre angemessene Einordnung in den übergeordneten Untersuchungsplan ausschlaggebend (Mayring 2010, S. 123). Auch die konkrete Ausgestaltung einer qualitativen Inhaltsanalyse muss immer auf den vorliegenden Untersuchungsgegenstand und die entsprechende Fragestellung angepasst werden (vgl. Mayring & Hurst 2005, S. 439). Dennoch stellt dieser Zugang Standards methodisch kontrollierten Vorgehens zur Verfügung (vgl. Mayring 2010, S. 125) und bietet je nach Einsatzkontext verschiedene Varianten der Analysetechnik (vgl. ebd., S. 63ff.). Unterschieden wird hierbei insbesondere zwischen der zusammenfassenden Inhaltsanalyse⁴⁴, der Explikation⁴⁵ sowie der strukturierenden Inhaltsanalyse⁴⁶.

Die strukturierende Inhaltsanalyse stellt die wohl bedeutendste dieser Techniken dar (vgl. ebd., S. 92) und erschien auch zum Einsatz für die Auswertung der vorliegenden Untersuchung die angemessene Methode zu sein. Durch die gegebene Fragestellung und den daraus entwickelten Leitfaden für die Einzelinterviews war das Kategoriensystem für die anschließende Auswertung bereits im Groben festgelegt, denn die Kategorien ergaben sich direkt aus den einzelnen Themen des Fragenkatalogs. Zudem sollte nicht zwingend eine Theorie herausgebildet werden, denn es ging vielmehr um eine Abbildung des Erlebensprozesses während der Filmrezeption der einzelnen Probanden sowie um die Frage, welche Überlegungen nach dieser Rezeption bezüglich der wahrgenommenen

⁴⁴ Das Material soll soweit reduziert werden, dass dennoch wesentliche Inhalte erhalten bleiben. Damit wird ein überschaubarer Corpus geschaffen, „der immer noch Abbild des Grundmaterials ist“ (Mayring 2010, S. 65).

⁴⁵ Die Explikation bzw. Kontextanalyse zielt, entgegengesetzt zur Zusammenfassung, darauf ab, „zu einzelnen interpretationsbedürftigen Textstellen“ zusätzliches Material einzubeziehen; damit soll die entsprechende Textstelle erklärt, verständlich gemacht und ausgedeutet werden (Mayring 2010, S. 85).

⁴⁶ Bestimmte Aspekte bzw. eine bestimmte Struktur sollen aus dem Material herausgefiltert werden. Diese Struktur ist in Form eines vorher festgelegten Kategoriensystems vorgegeben. Somit kann ein Querschnitt des Materials abgebildet werden oder das Material aufgrund bestimmter Kriterien eingeschätzt werden. (Vgl. Mayring 2010, S. 65 sowie S. 92)

Filmmusik im Vordergrund stehen und welche Bedeutungskonstrukte für die Probanden selbst diesbezüglich eine Rolle spielen. Dazu war eine strukturierende Aufbereitung der Aussageinhalte notwendig, um die jeweilige Rezeptionsart und -qualität herauszufiltern und um daraufhin Vergleiche, auch unter Einbindung der Persönlichkeitsmerkmale der Probanden, anstellen zu können.

Demnach wurde folgendermaßen vorgegangen: Der für die Interviews genutzte Leitfaden gab die Struktur für eine Kategorisierung vor, von der ausgehend ein Codesystem mit über- und untergeordneten Kategorieausprägungen angelegt wurde.⁴⁷ Während des Auswertungsprozesses galt es sodann, die Textstellen der Interviews den vorgegebenen und definierten Kategorien und Subkategorien zuzuordnen. Außerdem wurden während dieser Phase aus dem Datenmaterial heraus zur Verfeinerung des Codesystems weitere einzelne Subkategorien gebildet (vgl. hierzu auch Kuckartz 2010, S. 204). Die hier ausgearbeitete Vorgehensweise steht dabei der inhaltlichen Strukturierung, einer von vier Formen⁴⁸ der strukturierenden Inhaltsanalyse, am nächsten (vgl. dazu Mayring 2010, S. 94ff.). Demnach wird das gesamte auf Kategorien zugeordnete Datenmaterial aus den Interviews und nicht nur ausgewählte markante Ausprägungen zusammenfassend beschrieben. Auf Basis dieser Zusammenfassungen, die entlang der Kategorisierungen erfolgten, fand eine entsprechende Interpretation statt. Somit konnten durch Identifikation bestimmter Gemeinsamkeiten oder Unterschiede in den Aussagen Zusammenhänge gefunden werden. Insbesondere für den Ergebnisbericht der Datenauswertungen ab Kapitel 8 werden zur besonderen Verdeutlichung immer wieder Zitate aus den Interviews integriert.

1.6.2 Die Zielgruppen

In Abgrenzung zur Studie im Rahmen der Magisterarbeit sollten für die vorliegende Untersuchung neue Probanden gefunden werden, damit für alle Teilnehmer die Fragestellung des Projekts im gleichen Maße unbekannt war und eine Lenkung der Aufmerksamkeit aufgrund von Vorwissen über die Frageninhalte ausgeschlossen werden

⁴⁷ Siehe dazu Abschnitt 7.6.

⁴⁸ Mayring teilt hierbei ein in formale, inhaltliche, typisierende und skalierende Strukturierung. Da aus dem Datenmaterial nicht formale Strukturen schematisiert werden und auch weniger lediglich die besonders markanten Bedeutungsgegenstände anhand von repräsentativen Beispielen herausgezogen und näher beschrieben werden sollen, zudem ebenso das Material nicht auf einer Skala eingeschätzt werden soll, ist die inhaltliche Strukturierung in diesem Fall das Mittel der Wahl: Hierbei geht es darum „bestimmte Themen, Inhalte, Aspekte aus dem Material herauszufiltern und zusammenzufassen“ (Mayring 2010, S. 98). Was dabei extrahiert werden soll, ist durch die theoriegeleitet entwickelten Kategorien bestimmt. Nach Zuordnung der Textstellen zu einzelnen Kategorien, wird das Material durch Paraphrasierung und Zusammenfassung pro Kategorie weiter bearbeitet. (Vgl. ebd.)

konnte. Wie innerhalb des übergeordneten Abschnitts 1.6 erklärt, sollten die Probanden zu Vergleichszwecken verschiedenen Altersgruppen zuzuordnen sein und außerdem in Gegenüberstellung dazu eine kleine Expertengruppe befragt werden.

Dazu wurden je eine Stichprobe mit jüngeren Erwachsenen etwa im Alter von 20 bis 35 Jahren sowie eine weitere Stichprobe mit älteren Erwachsenen etwa ab 50 Jahren zusammengestellt. Diese Altersstufen wurden so festgelegt, da einerseits eine hinreichende Unterschiedlichkeit gewährleistet werden und dementsprechend ein angemessener Altersabstand zwischen den beiden Stichproben vorliegen sollte. Damit ist ein sinnvoller Vergleich zwischen verschiedenen Altersgruppen überhaupt möglich und es kann außerdem eine eingeschränkte Repräsentativität in Bezug auf die Altersstruktur vermieden werden. Andererseits mussten die ausgewählten Probanden angesichts der zugrundeliegenden Fragestellung ein Mindestmaß an Urteilsfähigkeit und Erfahrung in die Befragung einbringen, sie durften also nicht zu jung sein. Für die Gruppe der jüngeren Erwachsenen sollten demnach Teilnehmer gefunden werden, von denen man annehmen darf, dass sie in der Lage sind, beide Filme verstehend aufzunehmen und sich dazu im Nachhinein entsprechend ausdrücken zu können, d. h. ihre Sinneseindrücke, ihr Verständnis des Films und ihre Gedanken bezüglich der Musik klar darzulegen. Dementsprechend sollten die Teilnehmer mindestens Hochschulreife oder eine abgeschlossene Ausbildung vorweisen und daher nicht jünger als 20 Jahre alt sein. Somit konnten jüngere Probanden, die sich entweder im Studium befinden oder erst einige Jahre Berufserfahrung gesammelt haben, den älteren Probanden gegenübergestellt werden, welche entweder seit langer Zeit im Berufsleben stehen oder sich bereits im Ruhestand befinden und entsprechend mehr Lebenserfahrung in die Befragung einbringen. Zudem konnte somit für alle Probanden davon auszugehen sein, dass sie Sehgewohnheiten bezüglich filmischer Konventionen entwickelt haben und so – je nach Grad der Erfahrung im Umgang mit Filmen und ihrer Musik – mehr oder weniger auch die beiden eingesetzten Filme in der von den Produzenten beabsichtigten Weise verstehen dürften. Die in beiden Filmen recht zahlreich eingesetzten Stücke klassischer Musik dürften allerdings eher von Personen der älteren Zielgruppe erkannt und im filmischen Kontext entsprechend interpretiert werden, wenn man dazu beispielsweise die Allensbach-Studien zu den bevorzugten Musikrichtungen verschiedener Altersgruppen zu Rate zieht (vgl. Kleinen 2009, S. 47ff.). Eine entsprechende Überprüfung sollte daher in die Vergleiche der Altersgruppen einfließen.

Jede Stichprobe sollte in sich bezüglich der Altersstruktur und Geschlechterverteilung der teilnehmenden Probanden sowie im Hinblick auf deren musikalische Aktivität⁴⁹ möglichst heterogen angelegt sein, um innerhalb der einzelnen Stichproben eine entsprechend hohe Repräsentativität zu erreichen. Als hinreichende Stichprobe wurde für ein qualitatives Vorgehen dieser Art bei genannter Heterogenität jeweils eine Gruppengröße von etwa zehn Personen angesehen, wobei jeder dieser Teilnehmer im Laufe der Erhebungsphase beide eingesetzten Filme anschauen sollte, um die entsprechenden Rezeptionsvorgänge überhaupt vergleichen zu können. Ein Vergleich zwischen einer Gruppe, die nur über die Rezeption des Films *Der Pianist* Auskunft gibt, und einer Gruppe, die dagegen lediglich zum Film *Vitus* befragt wird, kann diesbezüglich keine aussagekräftigen Ergebnisse liefern.

Diesen Probandengruppen gegenüber sollten die Personen der Expertengruppe nicht unbedingt Experten im Sinne eines Musikexperten sein, sondern hinsichtlich ihres haupt- oder zumindest nebenberuflichen, intensiven Umgangs mit dem Medium Film oder idealerweise auch mit Filmmusik. Demnach konnte davon ausgegangen werden, dass sie alle über Kenntnisse zu Einsatz und Wirkungsweisen von Musik speziell im filmischen Zusammenhang verfügen und dass sie über einen gewöhnlichen Rezeptionsvorgang hinaus regelmäßig mit der Thematik in Berührung kommen. Somit konnte wiederum angenommen werden, dass diese ausgewählten Personen im Vergleich zu den Laien eine intensivere Wahrnehmung in den Rezeptionsprozess einbringen und das Wahrgenommene entsprechend klarer strukturieren können. Diese Expertengruppe konnte deutlich kleiner ausfallen als die beiden Stichproben der Laien, da hier der Aspekt der Repräsentativität noch weniger ins Gewicht fiel und vielmehr die einzelnen Meinungen und Einschätzungen der Personen eine Rolle spielten. Gerade deshalb sollten die ausgewählten Experten unterschiedliche Perspektiven in die Befragungen einbringen. Demzufolge wurde nach drei bis vier geeigneten und für den aufwändigen Rahmen der Untersuchung zur Verfügung stehenden Personen mit unterschiedlichem Profil gesucht, wie z. B. einem Regisseur, einem Filmmusikkomponisten und einem Filmkritiker.

1.6.3 Die Wahl der Filme

Wie in Abschnitt 1.1 dargelegt wurde, kam das Filmbeispiel *Der Pianist* (2002) von Roman Polański bereits für die Studie im Rahmen der Magisterarbeit zum Einsatz. Damit war ein anspruchsvoller Film mit vielfältigen musikalischen Bedeutungsebenen gefunden. Da er sich

⁴⁹ Bei der Suche nach Probanden wurde darauf geachtet, dass die teilnehmenden Personen generell gerne und nicht zu selten Filme rezipieren, womit die oben beschriebene ausreichende allgemeine Erfahrung im Umgang mit Filmen grundsätzlich gewährleistet werden sollte. Zudem sollte auch die musikalische Erfahrung der Probanden in die Auswertungen einfließen und daher sollten diesbezüglich möglichst unterschiedliche Personen einbezogen werden.

außerordentlich gut für eine Untersuchung musikalischer Symbolik eignet, wurde er auch innerhalb der vorliegenden Studie wieder zur Grundlage für die Befragungen von Rezipienten.

Hierbei handelt es sich um einen Film, der den Probanden thematisch einerseits interessant erscheinen dürfte, aber auch der Aspekt der Filmmusik spielt eine relevante Rolle. *Der Pianist* enthält sowohl extradiegetische als auch für die Filmthematik bedeutende diegetische Filmmusik, deren Unterschiedlichkeit bei der Frage nach der Wahrnehmung ebenso einbezogen werden konnte. Da der Film mit seinen Bedeutungsebenen anspruchsvoller ist als gewöhnliche Blockbuster bzw. Filme des Mainstream-Bereichs, konnte somit das jeweilige Verständnis des Films und insbesondere der Musik bei den Probanden ergründet werden. Obwohl *Der Pianist* in Polen⁵⁰ von Anfang an viel Interesse in der gesamten Bevölkerung auf sich zog, ist er in Deutschland einem vergleichsweise begrenzten Publikum bekannt. Dies zeigen auch die Besucherzahlen in deutschen bzw. polnischen Kinos.⁵¹ Man konnte daher davon ausgehen, dass auch bei den ausgewählten Probanden der Film vor der Sichtung im Rahmen des Forschungsprojekts zum Teil unbekannt war. Somit war es möglich, auf den Aspekt des erstmaligen Eindrucks bei der Filmwahrnehmung einzugehen und diesen gegebenenfalls mit Eindrücken von Probanden, die den Film bereits gesehen hatten, zu vergleichen.

Das weitere Filmbeispiel sollte in der Relevanz seiner musikalischen Symbolik mit dem Film *Der Pianist* vergleichbar sein, auf anderen Ebenen jedoch hinreichende Unterschiedlichkeit dazu aufweisen. Hierzu wurde eine Reihe von Auswahlkriterien zusammengetragen, die für die Suche nach einem geeigneten zweiten Film zur angemessenen Vergleichbarkeit zielführend sein sollte:

- In beiden Filmen soll die Musik eine ähnlich bedeutende Rolle spielen und auch die Schlüsselszene des Films dementsprechend musikalisch geprägt sein.
- Die Thematik des zweiten Filmbeispiels soll intellektuell soweit genügend Anspruch aufweisen und Anregung zum Nachdenken darüber bieten, um eine entsprechende Vergleichsgrundlage zu haben. Daher scheint es sinnvoll zu sein, keinen Film aus dem Mainstream-Bereich zu wählen, aber dennoch soll das Interesse aller

⁵⁰ Polen ist einerseits das Heimatland des Regisseurs Roman Polański, andererseits war es auch das von Władisław Szpilman, der im Mittelpunkt des Films steht, wobei außerdem Warschau den Handlungsort darstellt.

⁵¹ Während in Polen bis zum Jahr 2004 insgesamt 1 252 290 Kinobesucher gezählt wurden, waren es in Deutschland 921 496 (vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle o. J.a), wobei man natürlich die Einwohnerzahl des jeweiligen Landes bei diesem Vergleich einkalkulieren muss, die in Polen sehr viel geringer ausfällt.

Probanden – auch in Bezug auf die verschiedenen Altersgruppen – daran in einem Mindestmaß gesichert sein. Bei einem derartig zeitintensiven Projekt sollten sich die Probanden nicht aufgrund von fehlendem Interesse am Film während der Rezeption innerlich davon abwenden.

- Gerade auch im Bezug auf das zu sichernde Interesse des Probanden kann eine hinreichende Unterschiedlichkeit beider Filme vor allem durch sehr unterschiedlich geprägte Themen erreicht werden.
- Der weitere Film soll wie *Der Pianist* relativ aktuell sein, um einerseits davon ausgehen zu können, dass noch nicht alle Probanden den Film bereits gut kennen, und um andererseits auch zu gewährleisten, dass das Beispiel in der filmischen Forschung noch nicht ansatzweise erschöpfend behandelt wurde.

Zu Beginn des Suchprozesses kam als Vergleichsbeispiel insbesondere der Film *Vier Minuten* (2006) von Chris Kraus für eine Einbindung in die Untersuchung in Betracht. Auch hier stehen musikalische Bedeutungsgehalte im Vordergrund, die Kraft der Musik spielt im Leben der beiden Protagonistinnen eine relevante Rolle. Die Schlüsselszene des Films beinhaltet ein Klaviervorspiel, das in überaus passender Weise eine Vergleichbarkeit zu *Der Pianist* zulässt, da es ebenfalls in Bezug auf die Gesamtdramaturgie des Films und die Entwicklung der Geschichte von großer Bedeutung ist. Daher wurde dieses Filmbeispiel im Zuge des in Abschnitt 1.6.1 erläuterten Pretests verwendet. Die entsprechenden Befragungen machten deutlich, dass der Film insgesamt in seiner angelegten Ernsthaftigkeit aufgenommen wurde, aber gleichzeitig an vielen Stellen als zu klischeehaft oder auch unauthentisch empfunden wurde. Anders ausgedrückt grenzt sich dieser Film in seinem Bestreben, in Bezug auf sein behandeltes Thema möglichst reell erscheinen zu wollen, einerseits zu wenig von *Der Pianist* ab, ist aber andererseits in seiner Qualität nicht damit vergleichbar.

Die anschließenden Überlegungen dazu ergaben, dass ein zweites Filmbeispiel eventuell durchaus Klischees bieten kann, aber möglicherweise gerade dann sehr viel aufschluss- und diskussionsreichere Ergebnisse aus den Rezeptionsanalysen erzielen könnte, wenn es in Bezug auf die in der filmischen Thematik angelegte Ernsthaftigkeit und ebenso in Hinsicht auf seinen Unterhaltungsanspruch im Vergleich zum Film *Der Pianist* genau gegensätzlich funktioniert. Mit Blick auf die dementsprechend angepassten Auswahlkriterien stellte sich daraufhin die Schweizer Produktion *Vitus* (2006) von Fredi M. Murer als sehr geeignet heraus.

Vitus ist ebenfalls eher ein Film des Programmkinos, lässt sich bezüglich seiner Thematik, seines Genres und seiner filmischen Machart aber überhaupt nicht in der Nähe des quasi-dokumentarischen Films *Der Pianist* einordnen und stellt somit einen direkten Gegenpol dazu dar. Das behandelte Thema der Hochbegabung ist durchaus in seiner ganzen Ernsthaftigkeit dargestellt, der Film nähert sich ihm insgesamt dennoch auf eher märchenhafter Ebene und nimmt zudem leichte, teilweise sogar sehr komödiantische Züge an. Innerhalb dieser Märchenhaftigkeit und stark fiktiven Ausprägung strahlt der Film ein angemessenes Maß an Authentizität aus. Mit Einsatz dieser beiden insgesamt sehr unterschiedlich wirkenden Filme konnte davon ausgegangen werden, dass damit auch den zu erwartenden sehr verschiedenen Ansprüchen der Probanden entsprochen wird. Jedoch bietet *Vitus* ebenso wie *Der Pianist* ein umfangreiches Geflecht an Bedeutungen und Symbolen und ist gerade in seiner musikalischen Struktur außerordentlich gut damit zu vergleichen. In beiden Filmen trägt die Musik erheblich dazu bei, für den Handlungsverlauf relevante Bedeutungsgehalte zu transportieren und auch die jeweilige musikalisch gestaltete Schlüsselszene nimmt in beiden Filmen eine ähnlich geartete Rolle ein. Darüber hinaus gilt ebenfalls für *Vitus*, dass ein beim Publikum generell wenig bekannter Film gefunden werden konnte, der innerhalb dieses Forschungsprojekts mindestens für einen Teil der Probanden eine erstmalige Rezeption darstellen würde.⁵²

⁵² *Vitus* war angesichts dessen, dass eine Schweizer Filmproduktion in der Regel eher ein Nischenprodukt darstellt (siehe dazu auch Abschnitt 4.2), überaus erfolgreich. Bis 2013 wurden für die Schweiz 243 636 Kinobesucher registriert, für Deutschland 263 836 (vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle o. J.b). Im Vergleich zu *Der Pianist* sind dies allerdings wiederum beträchtlich geringere Zahlen.

2 Der Film *Der Pianist* und seine Buchvorlage

Der Pianist entstand unter der Regie von Roman Polański und wurde in Frankreich, Polen, Deutschland und Großbritannien produziert. Der Film erschien in den deutschen Kinos erstmalig im Oktober 2002 und erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter eine Goldene Palme 2002 und drei Oscars 2003. Den jüdischen Pianisten Władysław Szpilman, dessen Leidenszeit und Überleben während der Besetzung Warschaus durch die Nationalsozialisten im Zweiten Weltkrieg erzählt wird, stellt der Schauspieler Adrien Brody dar. Die filmische Handlung stellt – was im Hinblick auf die Buchvorlage zu erwarten ist – das Erleben Szpilmans nachdrücklich in den Mittelpunkt und somit bleiben die Charaktere um ihn herum für den Zuschauer eher konturlos. Allerdings nimmt für den Ausgang der Geschichte der deutsche Offizier Wilm Hosenfeld, verkörpert durch Thomas Kretschmann, eine bedeutende Rolle ein; dieser versteckt Szpilman bis zum Ende des Kriegs und rettet ihn somit vor dem Tod. Und auch wenn er im Film nur über einen kurzen Zeitraum Teil der Handlung ist, so ist seine Figur doch wesentlich für die maßgebliche Schlüsselszene.

In diesem Kapitel werden Inhalt⁵³ und Themen des Films dargelegt, wobei den Erläuterungen zur Verfilmung eine kurze Vorstellung der Person Władysław Szpilman und dessen Autobiographie von 1946, auf welcher der Film beruht, gegenübergestellt werden.

2.1 Inhalt und Thematik des Films

Władysław Szpilman ist im Jahr 1939, als Warschau von deutschen Truppen besetzt wird, als Pianist beim Polnischen Radio angestellt. Bei der Bombardierung der Stadt wird das Rundfunkgebäude getroffen, in dem Szpilman für eine Radioübertragung die Nocturne cis-Moll von Frédéric Chopin spielt. Er flieht aus dem Gebäude, nachdem der Aufnahmeraum direkt getroffen wurde. Auf dem Weg aus dem Gebäude trifft er erstmals Dorota, die Schwester eines Freundes. Das Leben des Pianisten und seiner Familie ändert sich mit dem Einmarsch der Deutschen schlagartig. Die polnisch-jüdische Familie ist bisher einen gutbürgerlichen Standard gewohnt, wird von nun an jedoch mit zunehmend strengeren Einschränkungen konfrontiert. Es beginnt damit, dass die Familie nur noch begrenzte Bargeldebeträge besitzen darf, Szpilman sich beim Treffen mit Dorota, die keine Jüdin ist, nicht mehr in Cafés oder in öffentlichen Parks aufhalten darf und jeder Jude eine Armbinde mit dem Davidsstern tragen muss. Die Quälereien der Deutschen gegenüber der jüdischen Bevölkerung nehmen allmählich immer grausamere Formen an, vor allem

⁵³ Für einen genauen Sequenzablauf bzw. detailliertere inhaltliche Abfolge des Filminhalts siehe das Sequenzprotokoll in Anhang A.

nachdem die Juden der Stadt ins Warschauer Ghetto umsiedeln müssen. Armut verbreitet sich in der Enge des Ghettos schnell und die deutschen Soldaten scheinen Spaß daran zu haben, die jüdische Bevölkerung zu peinigen. Um die Familie mit Lebensmitteln versorgen zu können, arbeitet Szpilman als Pianist in einem Restaurant, in dem der noch wohlhabendere Teil der Ghattobevölkerung bedient wird. Seine Musik wird dort jedoch als nebensächliche Unterhaltung gesehen und nicht großartig beachtet. Als Szpilman eines Abends an der Ghattomauer entlang nach Hause geht, kann er beobachten, wie sich dort ein reger Schmuggelhandel entwickelt hat. Er sieht, wie Ware über die Mauer geworfen wird, und gleichzeitig wird er Zeuge, wie ein kleiner Junge, der mit Schmuggelware unter der Mauer hindurch zurück ins Ghetto kriechen will, von einem Soldaten totgeschlagen wird. Szpilman kann ihm nicht mehr helfen. Später muss die Familie beim Abendessen mit ansehen, wie das Haus gegenüber gestürmt wird, ein alter Mann im Rollstuhl vom Balkon geworfen und andere Bewohner aus dem Haus getrieben und erschossen werden. Auch die Familie selbst ist im Laufe der Zeit von den Gräueltaten der Nazis betroffen. Szpilmans Bruder wird verhaftet, kommt aber wieder frei. Als Szpilman erfährt, dass der kleinere Teil des Ghettos geschlossen werden soll, bemüht er sich darum, für alle Familienmitglieder Arbeitsbescheinigungen zu besorgen, da alle in dem Glauben sind, das würde sie vor einer Deportation schützen. Die Familie wird im Zuge einer Selektion dennoch zum Umschlagplatz gebracht, wo alle zur Deportation bestimmten Juden versammelt werden. Inmitten der bizarren Szenerie verkauft ein Junge für viel Geld Bonbons. Die Familie legt zusammen, der Vater teilt das gekaufte Bonbon in sechs Stücke und die Familienmitglieder essen es gemeinsam. Dann werden die Juden in Güterwaggons getrieben, wobei Szpilman von seiner Familie getrennt wird: Ein Bekannter im jüdischen Ordnungsdienst erkennt ihn, zieht ihn aus der Menge und verhilft ihm zur Flucht. Die anderen Familienmitglieder werden deportiert.

Szpilman ist nun allein und geht weinend durch die verlassen und verwüsteten Straßen. Im Restaurant, in dem er gearbeitet hat, trifft er auf seinen ehemaligen Chef, mit dem ihn eine freundschaftliche Beziehung verbindet. Nachdem dieser ihn vorläufig versteckt, wird Szpilman einer Arbeiterkolonne zugeteilt und erkennt während der Arbeit außerhalb des Ghettos aus der Entfernung eine befreundete Musikerin auf dem angrenzenden Marktplatz. Im Ghetto muss er aus nächster Nähe mit ansehen, wie sein ehemaliger Chef bei einer Selektion erschossen wird. Er selbst wird ausgepeitscht, weil er bei einem Hausbau Steine fallen lässt. Daraufhin bekommt Szpilman leichtere Arbeit in einem Magazin. Er trifft den Widerstandskämpfer Majorek wieder, der ihm bereits bei der Beschaffung der Arbeitsbescheinigungen für seine Familie geholfen hatte. Der Widerstand im Untergrund

des Ghettos plant einen Aufstand und schmuggelt dafür nach und nach Waffen ins Ghetto. Kurz bevor der Aufstand verwirklicht werden soll, beschließt Szpilman, aus dem Ghetto zu fliehen, um auf der anderen Seite der Mauer zu überleben. Majorek hilft ihm dabei, indem er Kontakt zu Szpilmans Freunden in Warschau herstellt. Am Abend der Flucht schließt Szpilman sich einer Gruppe polnischer Arbeiter an, die aus dem Ghetto nach Hause gehen. Draußen wird er von Janina, der befreundeten Musikerin, abgeholt. Er kann bei ihr und ihrem Mann essen und baden und wird daraufhin in einer leer stehenden Wohnung versteckt. Nun steht Szpilman eine lange Zeit der Einsamkeit und des Wartens bevor. Er darf nicht entdeckt werden und muss sich äußerst leise verhalten. Er wird von Freunden mit Lebensmitteln versorgt, wird aber nur selten besucht. Von seinem Fenster aus verfolgt er den Ghettoaufstand und schließlich die endgültige Auflösung des Ghettos. Bei seiner Suche nach Lebensmitteln werden Nachbarn auf ihn aufmerksam. Ihm gelingt die Flucht aus dem Haus zu einer Notadresse, wo er unerwartet die mittlerweile verheiratete Dorota wiedertrifft. Das Ehepaar nimmt ihn für kurze Zeit bei sich auf und verschafft ihm eine neue Wohnung mitten im deutschen Viertel. Dort steht ein Klavier, auf dem Szpilman jedoch nicht musizieren kann, da er nach wie vor auf keinen Fall auf sich aufmerksam machen darf. Dennoch setzt er sich gleich nach seiner Ankunft an das Instrument und spielt rein imaginär. Nachdem Szpilman über längere Zeit nur unregelmäßig Lebensmittel erhalten hat, ist er unterernährt und wird krank. Dorota plant mit ihrer Familie aufs Land zu fliehen, kümmert sich vorher jedoch noch um einen Arzt für ihn und versorgt ihn mit Lebensmitteln. Aber auch diese Vorräte gehen irgendwann aus. Szpilman verfolgt im Herbst 1944 in seiner Wohnung den Warschauer Aufstand mit, wobei das Haus, in dem er sich aufhält, von einem deutschen Panzer bombardiert wird. Szpilman muss erneut fliehen, nachdem ein Geschoss ein Loch in die Wand gerissen hat. Er versteckt sich auf dem Dach, nach einer weiteren Flucht dann im Hinterhof des Hauses und nachts im gegenüberliegenden verlassenen Krankenhaus. Er ist immer auf der Suche nach Wasser und Lebensmitteln und in seiner Einsamkeit spielt er in Gedanken Klavier; wirklich gespielt hat er seit langer Zeit nicht mehr. Deutsche Soldaten setzen nach und nach den ganzen Stadtteil in Flammen und so muss Szpilman auch aus dem Krankenhaus fliehen. Er geht durch die zerstörten Straßen und findet Unterschlupf in einem halbwegs erhaltenen Haus. Auf der Suche nach Lebensmitteln begegnet er hier einem deutschen Offizier. Jener fordert den Pianisten auf, auf dem verwahrlosten Flügel im Haus etwas vorzuspielen. Szpilman trägt ihm die Ballade Nr. 1 in g-Moll von Chopin vor. Nachdem der Offizier begreift, dass Szpilman Jude und deshalb auf der Flucht ist, lässt er sich Szpilmans Versteck zeigen, versorgt ihn in der folgenden Zeit mit Essen und hält ihn auf dem Dachboden des Hauses weiterhin versteckt. Schließlich ziehen

die Deutschen ab und der Offizier verabschiedet sich von Szpilman. Nachdem Warschau durch die Russen befreit ist, arbeitet Szpilman wieder im polnischen Rundfunk als Pianist. Er spielt jenes Stück, das auch erklang, bevor der Sendebetrieb zu Kriegsbeginn eingestellt wurde: die Nocturne cis-Moll. Im Rundfunkgebäude berichtet ihm danach ein Freund, dass er in einem Kriegsgefangenenlager einen deutschen Offizier gesehen hat, der Szpilman offenbar gerettet hatte. Szpilman möchte diesem helfen, kommt aber zu spät, denn das Lager besteht nicht mehr. Er selbst kann nach langer Zeit grausamen Leidens das Leben als erfolgreicher Musiker wieder aufnehmen und bietet zum Abschluss des Films in einem Konzertsaal mit Orchester Chopins Grande Polonaise brillante dar.

Wie diese Schilderung des Inhaltsablaufs zeigt, steht Władysław Szpilmans Leben bzw. Überleben in Warschau während des Zweiten Weltkriegs im Mittelpunkt des Films. Thematisiert werden auch die Personen in seinem engen und weiteren Umfeld, diese sind aber weitaus weniger differenziert dargestellt und begleiten Szpilmans Weg immer nur über einen bestimmten Abschnitt hinweg. Man erfährt als Zuschauer alle relevanten geschichtlichen Eckdaten und wichtigen Ereignisse, die sich im Warschau dieser Zeit zugetragen haben: Es wird gezeigt, auf welche Weise die Juden von den Nationalsozialisten gepeinigt, gequält bzw. ermordet wurden, wie das Leben und die Zustände im Warschauer Ghetto aussahen, aber auch wie die Arbeit der widerständischen Gruppen im Untergrund funktionierte. Schließlich sind auch der Ghettoaufstand ab dem 19. April 1943, später der Warschauer Aufstand der polnischen Widerstandskämpfer ab dem 1. August 1944 und die großflächige Zerstörung Warschaus durch die Deutschen Themen des Films.

Andererseits ist das Kriegsgeschehen die Grundlage zur Einbettung weiterer Themen. Vor allem werden durch Szpilmans Weg des Überlebens, der im Vergleich zum Schicksal der meisten seiner jüdischen Mitmenschen eine Ausnahme darstellt, gegensätzliche Aspekte wie Ohnmacht und Hoffnung deutlich. Szpilman muss oft zusehen, wie vor ihm Grausames geschieht und er dabei nicht eingreifen kann. Trotzdem bleibt ihm für sich selbst zumindest soviel Handlungsspielraum, der neben vielen glücklichen Zufällen dazu beiträgt, dass er überlebt. (Vgl. hierzu auch Volk 2002, S. 6ff.) Gleichzeitig ist dieses Überleben mit einem tiefen Fall des angesehenen Pianisten aus gutbürgerlichen Verhältnissen verbunden, der sich immer mehr mit den niedersten Bedürfnissen des Lebens auseinandersetzen muss, bis er in seiner Rettung durch den deutschen Offizier wieder zum Menschen werden kann.

Vor allem durch diesen Offizier wird ein weiteres bedeutsames Thema des Films deutlich. Polański selbst schildert, wie in seinem Film die Gegensätze Gut und Böse zur Geltung kommen. Es werden nicht nur gute Juden und böse Deutsche gezeigt, sondern beide

Eigenschaften sind bei Polen, Juden und Deutschen zu erkennen. (Vgl. Dokumentation zum Film auf DVD)

Schließlich ist Szpilman's Musik ein zentraler Aspekt des Films. Seine Hoffnung und den Willen zu überleben schöpft er nicht zuletzt aus der Musik – sie ist sein einziger Trost, der ihm nach der Trennung von seiner Familie geblieben ist. Die Musik begleitet ihn selbst dann, wenn er um seine Existenz kämpft. Deutlich wird dies in den Szenen, in denen er gedanklich Klavier spielt, aber vor allem dann, wenn er in der Schlüsselszene des Films vom Offizier aufgefordert wird, zu spielen.⁵⁴ Dem gegenüber steht die Stille, die in der zweiten Hälfte des Films vorherrscht, als Szpilman alleine in den Verstecken zurückgelassen wird. Sie stellt einerseits die Gefahr dar, welcher der Protagonist ausgesetzt ist, da er nicht entdeckt werden darf und sich immer leise verhalten muss; andererseits verkörpert sie auch seine Einsamkeit bzw. Isolation, welches ein genauso relevantes Thema des Films ist.

2.2 Die Person Władysław Szpilman

Der Film stellt Władysław Szpilman (1911-2000) nur in einem bestimmten Zeitabschnitt und vor allem als Pianist dar. Szpilman war natürlich als Klaviervirtuose und speziell wegen seiner Chopin-Interpretationen bekannt, aber ebenso war er Komponist und schuf zahlreiche Lieder, Film- und Hörspielmusik wie auch klassische Klavier- und Orchesterwerke. In Polen war er besonders wegen seiner Chansons und Schlager beliebt. Allerdings blieb hauptsächlich diese Unterhaltungsmusik in der westlichen Welt so gut wie unbekannt, was wohl vor allem durch die politische, aber somit auch kulturelle Teilung zwischen Ost und West nach dem Krieg zu erklären ist (vgl. Szpilman 2005, Vorwort S. 6). Szpilman war bereits als Kind sehr musikalisch und absolvierte in Berlin sein Klavierstudium, musste die Stadt allerdings nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten verlassen und ging zurück nach Warschau. Dort wurde er Pianist beim Polnischen Rundfunk, spielte als Kammermusiker mit namhaften Persönlichkeiten zusammen und nahm diese Tätigkeiten auch nach dem Krieg wieder auf. Zudem wurde er Musikalischer Direktor des Polnischen Rundfunks, gab insgesamt weltweit über zweitausend Konzerte (vgl. Volk 2002, S. 19; Szpilman 2005, Vorwort S. 6) und prägte das polnische Kulturleben maßgeblich (vgl. Szpilman 2005, Vorwort S. 5). Nach dem Rückzug aus dem öffentlichen Musikleben „widmete er sich ganz seiner Komponistentätigkeit“ (ebd., Vorwort S. 6). Obwohl Szpilman während des Kriegs mehrfach nur knapp dem Tod entkam, wurde er 88 Jahre alt.

⁵⁴ Siehe dazu Abschnitt 3.1.1.2.

2.3 Buchvorlage und Verfilmung

Władysław Szpilman schrieb die Erinnerungen an seine Verfolgung unverzüglich nach dem Krieg auf. Seine Memoiren entstanden somit in einer Zeit, in der er selbst sich noch in tiefem Schock befand, und beruhen nicht auf einer vorherigen Phase des Verarbeitens seiner Erlebnisse. Sie sind daher sehr direkt, detailliert und unreflektiert. Andrzej Szpilman schreibt im Vorwort des Buches über seinen Vater: „Mein Vater [...] ist kein Schriftsteller. Er ist, wie man in Polen sagt: ‚ein Mensch, in dem die Musik lebt‘.“ (Szpilman 2005, Vorwort S. 5; vgl. hierzu auch Reich-Ranicki 2002, o. S.) Dies zeigt, dass das Niederschreiben seiner Erfahrungen für Szpilman selbst vor allem ein Verarbeitungsprozess war und er dies damals in erster Linie für sich selbst tat und nicht unbedingt nur für andere Menschen (vgl. hierzu auch Szpilman 2005, Vorwort S. 6f.).

1946 wurden diese Kriegserinnerungen unter dem Titel „Tod einer Stadt“ veröffentlicht, jedoch durch das kommunistische Regime kurze Zeit später verboten, und gerieten dadurch schnell wieder in Vergessenheit (vgl. hierzu Anmerkung 1 des Essays von Wolf Biermann als Nachwort zu Szpilman 2005, S. 207). Erst auf Veranlassung von Szpilmans Sohn Andrzej hin wurde das Buch 1998 ausgerechnet in Deutschland erneut veröffentlicht, nun unter dem Titel „Das wunderbare Überleben – Warschauer Erinnerungen 1939-1945“.

Mit seiner direkten Schilderung der Ereignisse und ohne dass bereits eine Bewertung einfließt, zeigt sich Szpilman recht distanziert gegenüber dem Erlebten und ist daher sehr authentisch. Für die Verfilmung hatte Polański den Anspruch, diese Authentizität auf das gesamte Filmgeschehen zu übertragen und hielt sich damit konsequent an die Buchvorlage. Natürlich müssen bei einer Buchverfilmung generell die im Medium Film begründeten Eigenheiten berücksichtigt werden und insbesondere wegen des Tagebuchcharakters mussten in diesem Fall die von Szpilman beschriebenen Situationen für den Film entsprechend gestaltet werden (vgl. hierzu auch Dokumentation zum Film auf DVD). Außerdem kann die Ausführlichkeit eines Buches in der Verfilmung niemals in vergleichbarer Weise untergebracht werden und somit wurden auch hier zahlreiche Geschehnisse ausgelassen bzw. der Logik des verkürzten Filmablaufs angepasst. Vor allem die Charaktere sind bei Szpilman detaillierter dargestellt als im Film, wohingegen z. B. die Figur der Dorota in Szpilmans Erinnerungen nicht vorkommt (vgl. hierzu Volk 2002, S. 12 sowie Jacke 2010, S. 226). Auch die Bedeutung der Musik für Szpilman, vor allem wenn er nicht mehr musizieren darf, wird im Film zwar in Form des imaginären Musizierens dargestellt, kommt jedoch nicht sehr ausführlich zur Geltung. Im Buch beschreibt er z. B. explizit, in welcher Weise er sich in seiner Einsamkeit im Geiste mit der Musik

auseinandersetzte, auch wenn er sie nicht praktisch umsetzen durfte (vgl. Szpilman 2005, S. 163). Ebenso wird das reiche Musikleben im Polen der 1930er-Jahre⁵⁵ und insbesondere Szpilmans großer Bekanntenkreis an Musikern im Film eher nur angedeutet, wenn er diejenigen befreundeten Musiker wiedertrifft, die ihn vor dem Tod im Ghetto retten und ihn versteckt halten. Dass er nicht nur solistisch, sondern genauso – auch noch im Warschauer Ghetto – mit Kollegen zusammen auftrat (vgl. ebd., z. B. S. 67 und S. 80), wird im Film ebenfalls nicht deutlich. Dennoch war besonders der Aspekt der Authentizität einerseits Grund für zahlreiche Auszeichnungen, Begeisterung und Lob an der Verfilmung, andererseits führte dieser gleichzeitig zu großer Kritik am Film.

Polański legte sehr viel Wert darauf, dass die dargestellte filmische Welt das damalige Leben bis ins Detail exakt wiedergibt. Dafür wurden umfangreiche Recherchen und große Anstrengungen unternommen, die Epoche so darzustellen, wie sie wirklich war. Laut Polański sollte lediglich die Geschichte so ehrlich wie möglich erzählt werden. Dabei wurden keine speziellen technischen Effekte eingesetzt, sondern die Charaktere bildeten den Mittelpunkt. Alles sollte dem Film und seiner Geschichte dienen. (Vgl. Dokumentation zum Film auf DVD) Hierbei ist jedoch anzumerken, dass Polański viele eigene Erfahrungen in den Film einbrachte. Er selbst überlebte als Kind das Krakauer Ghetto und hat detaillierte Erinnerungen daran.⁵⁶ Viele Details im Film wurden daher in der Art gestaltet, wie er sich daran erinnerte. Allerdings scheinen seine subjektiven Erfahrungen der damaligen Realität dennoch genau zu entsprechen, zieht man die Äußerungen Marcel Reich-Ranickis, selbst Überlebender des Warschauer Ghettos, zur authentischen Gestaltung des Films hinzu:

⁵⁵ Während Polens Unabhängigkeit zwischen 1918 und 1939 entwickelte sich im Land ein reges Musikleben, das mit der Besetzung Polens und Beginn des Zweiten Weltkriegs endete, denn „aufgeteilt zwischen Deutschland und der Sowjetunion, hatte Polen aufgehört zu existieren“ (Naliwajek-Mazurek 2011). Im Rahmen einer Ausstellung an der Leuphana Universität Lüneburg Anfang 2011 veranschaulichte Katarzyna Naliwajek-Mazurek mit zahlreichen Informationstafeln, Ton- und Filmdokumenten eindrücklich unter dem Titel „Musik im okkupierten Polen“, wie die Musikkultur Polens durch die Zensur der Nationalsozialisten systematisch zerstört wurde, wie polnische und insbesondere polnisch-jüdische Musiker verfolgt wurden und wie die polnische Musik während dieser Zeit nur überaus eingeschränkt im Untergrund – beispielsweise in Form illegaler Privatkonzerte – fortbestehen konnte. Auch das Schicksal Szpilmans wurde dabei thematisiert.

⁵⁶ Roman Polański hat seine Erinnerungen daran, was ihm während der Zeit der Verfolgung widerfuhr, in seinen Filmen nie aufgegriffen, hier hat er „autobiographische Bezüge tunlichst vermieden“, allerdings weisen viele seiner Filme indirekte Einflüsse auf (Waeger 2002, S. 16). Mit dem Film *Der Pianist* und der Geschichte Szpilmans ergreift er zwar die Gelegenheit, ebenso seine eigenen Erlebnisse zu verarbeiten, jedoch vermeidet er es auch hier, sein eigenes Schicksal direkt zu thematisieren oder zu interpretieren (vgl. hierzu z. B. Marti 2005, S.196 sowie Mahrenholz 2002, o. S.). Und wengleich Polański mit Leon de Winter (2002) anlässlich des Erscheinens seines Films *Der Pianist* ausführlich über seine Kindheit im Krakauer Ghetto spricht, stellt er in einem anderen Interview zum Film ausdrücklich klar: „I’m not interested in giving interviews. I don’t want to analyze anything, including myself.“ (Marti 2005, S. 195) Polański begründet seine Haltung damit, dass er nach Fertigstellung des Films diesem nichts hinzuzufügen hat: „Poets never analyze and deconstruct their work – they don’t explain the meaning of every single word.“ (ebd., S. 197)

„Was ich mir nie vorgestellt, was ich nie zu hoffen gewagt habe, das ist Polanski hier gelungen: Er hat den Alltag des Gettos, seine Atmosphäre so treffend und mit einer so überwältigenden Genauigkeit wiedergegeben, daß ich, diesen Film sehend, hier und da mit dem Verdacht kämpfen mußte, da seien authentische Dokumentaraufnahmen eingeblendet worden. Nein, da ist nichts übernommen, da ist alles rekonstruiert. Und Polanski hat es meisterhaft gemacht.“ (2002, o. S.)

Die authentische Darstellung der damaligen Lebensverhältnisse bezieht natürlich vor allem auch Aspekte wie Gewalt und Unmenschlichkeit ein. Gerade bei diesen ist die Distanziertheit und Nüchternheit des Buches im Film zu erkennen. Zwar erscheint die gezeigte Gewalt sehr brutal, sie ist aber dennoch sachlich dargestellt und es werden keine zusätzlichen Effekte eingesetzt, wie dies z. B. in Steven Spielbergs Film *Schindlers Liste* (1993) der Fall ist, mit dem *Der Pianist* in der Literatur und in Filmrezensionen oft und gerne verglichen wird. *Schindlers Liste* hat ebenso den Anspruch authentisch zu sein, u. a. da der Film auf Tatsachen beruht, jedoch ist sogar dieser im Vergleich zu *Der Pianist* effektgeladener und emotionalisiert den Zuschauer eher; auch durch die Möglichkeit, sich mit der zentralen Heldenfigur Oskar Schindler zu identifizieren (vgl. hierzu z. B. Thomann 2002, o. S.). Das Bild der Guten gegenüber den Bösen wird in Spielbergs Film recht einseitig gestaltet, wohingegen dies bei Polański differenzierter ausgearbeitet ist und nicht moralisierend wirkt. Zudem entwickelt *Der Pianist* selbst keine Emotionen, sondern wird beispielsweise nach Gewaltszenen das Geschehen ohne weitere Reflexion darüber weitergeführt: Die Kamera weicht hier also nicht aus, verharrt aber auch nicht länger als nötig bei solchen Szenen. Auch die Prozesse des Wartens und Hungerns Szpilmans, seine Isolation und sein Kampf ums Überleben sind so dargestellt, dass man eine genaue Vorstellung davon bekommt. Auch sie werden nicht ausgeblendet, sondern das Bangen und die Stille können direkt nachvollzogen werden, ohne sie aber mit zusätzlichen Effekten auszustatten.

Durch die gegebene Distanziertheit und Nüchternheit ist folglich zu erklären, dass vom Film selbst wenig Emotionalität ausgeht. Es wird nicht kommentiert oder interpretiert. Dadurch wird das Geschehen vom Zuschauer direkt aufgenommen, „ohne Umweg über archetypische Emotionen“ (Mahrenholz 2002, o. S.). Dabei sind vor allem Gestik und Mimik wichtig, um das Leid auszudrücken. Sie werden genau dargestellt, aber nicht künstlich dramatisiert. Mahrenholz nennt es die „Strategie der Präzisierung statt Überwältigung“ (2002, o. S.), die den ganzen Film beherrscht bis in die Statistenrollen, die Ausstattung und natürlich auch den Umgang mit der Musik. Hierbei ist anzumerken, dass der Film extradiegetische Musik, die zu einer Emotionalisierung beitragen würde, sehr spärlich einsetzt, wodurch er umso karger wirkt. Aber gerade durch die Schlichtheit wird der Film

für den Zuschauer dennoch eindringlich, wobei eben nicht Emotionen im Sinne der Einfühlung selbst übertragen werden, sondern das Geschehen den Beobachter erschüttern lässt. Gasteiger drückt dies wie folgt aus:

„Polanski demonstriert das Leid nicht, er lässt das Publikum einfach nur dabei zusehen. Das Entsetzen findet ausschließlich im Kopf des Zuschauers statt. Im Gegensatz zu Spielberg verzichtet er auf eine extreme Stilisierung, sogar völlig auf eine eigene Handschrift.“ (2002, o. S.)

Polańskis Ziel für diese Buchverfilmung war demnach nicht ein Hollywood-Spielfilm, sondern durch seinen Anspruch, die Geschichte realitätsnah und unaffektiert zu erzählen, hat *Der Pianist* schon eher dokumentarischen Stil. Dass der Film somit zwar fast in der Nähe eines Dokumentarfilms eingeordnet werden kann, es aber dennoch kein Dokumentarfilm werden sollte oder durfte, formuliert Reich-Ranicki überaus treffend:

„Er meinte offensichtlich, daß diesem Stoff am ehesten eine Dokumentation gerecht werden kann. Freilich gibt es authentische Filmaufnahmen aus dem Warschauer Ghetto. Authentische? Es sind fast ausschließlich solche, die von deutschen Filmleuten in antisemitischer Absicht gedreht wurden; und zum Teil handelt es sich um gestellte Szenen der widerlichsten Art. Es war Polanski sofort klar: Eine Dokumentation konnte nicht in Betracht kommen.“ (2002, o. S.)⁵⁷

Die Zusammensetzung dieser Nähe zum Dokumentarfilm und der Fokussierung auf die Person Władysław Szpilman erzeugt eine entsprechende Authentizität, welche gleichzeitige Subjektivität integriert. Die Handlung wird – mit wenigen Ausnahmen – tatsächlich durchweg aus der Perspektive Szpilmans konstruiert und prägt somit eine sehr subjektive Sichtweise, so wie es auch die Buchvorlage tut. Hierbei erwähnt Werner, dass eine Identifikation mit Szpilman durch die filmtechnischen Mittel unterstützt werde, wenn man als Zuschauer beispielsweise seine vorübergehende Taubheit nach Beschuss der Nachbarwohnung miterlebt (vgl. 2004, S. 85). Allerdings ist eine vollständige Identifikation mit dem Protagonisten im herkömmlichen Sinne – also wie bei bewusst emotional gestalteten Filmen – dennoch schwierig, da er keine Heldenfigur darstellt; er ist lediglich Zeuge der Unmenschlichkeit. Der rettende Offizier könnte zwar als eine Art Held gelten, da Szpilman nur durch sein Handeln überleben kann. Jedoch bleibt die Figur dem Zuschauer eher fremd, da sie nur für kurze Zeit in der Geschichte auftaucht und man über diese nicht genug erfährt, um sich damit identifizieren zu können. Mahrenholz geht auf diesen Aspekt

⁵⁷ In welcher Form und Absicht die Nationalsozialisten auch im Warschauer Ghetto die jüdische Bevölkerung filmten, beschreibt Szpilman selbst eingehend in seinen Memoiren (vgl. Szpilman 2005, S. 79). In *Der Pianist* wird das Filmen durch die Deutschen in Sequenz 17 ebenfalls kurz dargestellt (die Nummerierung der Sequenzen beruht auf dem im Anhang A eingefügten Sequenzprotokoll).

folgendermaßen ein: „Brodys Nuanciertheit verlangt vom Beobachter Subtileres als Identifikation: Aufmerksamkeit. Genau dies ist Polanskis Programm.“ (2002, o. S.) Dadurch kommt insbesondere durch Perspektive und Kameraführung, aber ebenso mithilfe der akustischen Ebene, eine Subjektivität zustande, die nicht über Begriffe wie Identifikation oder Emotionalisierung definiert werden kann, sondern selbst hier bleiben oben erläuterte Distanziertheit und Nüchternheit erhalten.

Die Schlichtheit des Films mit gleichzeitiger Subjektivierung wird außer der Perspektivengestaltung selbst auch durch weitere Gestaltungselemente unterstützt. So sind z. B. die Kostüme zu Beginn des Films bewusst in den typischen Farben der damaligen Zeit gehalten (vgl. hierzu auch Dokumentation zum Film auf DVD). Wird dann jedoch das Ghettoleben gezeigt, verschwindet diese Farbgebung komplett und die Bilder wirken ausgebleicht und farblos. Dagegen sind zwischendurch eingeblendete Szenen außerhalb des Ghettos wie z. B. der Blick Szpilmans auf den Markt in Warschau hell und farbenfroh. Die allmähliche Entmenschlichung wird also auch durch eine Veränderung der Farben charakterisiert. Außerdem zeigt sich der „schleichende Prozess einer inneren und äußeren Verwahrlosung im Angesicht permanenter Todesdrohung“ in der Wahl der Bildausschnitte:

„Halbnah fängt die Kamera die Figuren ein, kein Gesicht in Großaufnahme und andererseits auch keine Weite. Polanski verstärkt damit den Eindruck des Eingeschlossenseins und hält zugleich den Zuschauer auf Distanz zum Geschehen. Ähnlich reduziert sind die Kamerabewegungen, die Musik und das Spiel der Darsteller.“ (Köstergarten 2002, o. S.)

In diesem Prozess werden die Worte bzw. Dialoge weniger, da Szpilman immer mehr in Einsamkeit zu überleben versucht. Gleichzeitig werden dadurch Gestik und Mimik, aber auch die Stille und Geräusche immer wichtiger. Darüber hinaus spielt die Gestaltung der Zeitlängen eine große Rolle. Volk spricht in diesem Zusammenhang von einer „weitgehenden Entzeitlichung der Ereignisse“ (2002, S. 11): Obwohl historische Eckdaten eingeblendet werden, verliert der Zuschauer den zeitlichen Bezug zwischen einzelnen Handlungsfolgen, da sie im Film dermaßen komprimiert werden, dass der Rahmen großer Zeiträume nicht immer bewusst bleibt. Damit ergibt sich eine Entsprechung zu Szpilmans Empfinden, denn auch für ihn wird „im pausenlosen Überlebenskampf [...] jede zeitliche Ordnung zerstört“ (ebd.). Auch Stein geht auf den Aspekt der Zeitlängen ein, die Szpilman in der Stille und Abgeschiedenheit erleben musste: „We can only attempt to imagine the dreadful, dead expanses of time Szpilman endured during his years in hiding, dense

entropic moments during which his very life required absolute stillness and silence.” (2004, S. 761)

Insgesamt dienen sämtliche vorhandenen filmischen Stilmittel dem Ausdruck der Nüchternheit und der Erzählung der Kriegserfahrungen Szpilmans, wobei der Film verhältnismäßig wenig Handlung aufweist. Das Wesen des Films wird vielmehr durch die oben erläuterten Themen und Bedeutungsebenen geprägt. Allerdings werden dem Film in Kritiken und Rezensionen genau diese Konventionalität der filmischen Mittel und die Tatsachen, dass der Film unspektakulär ist oder bezüglich der Handlung keinen neuen Erkenntniswert gegenüber vorherigen Filmen über den Holocaust hervorbringt, vorgeworfen. Hauptaspekt der Kritik am Film ist jedoch der Authentizitätsanspruch Polańskis. Dazu merkt z. B. Werner an, dass es kritisch zu beurteilen sei, wie stark persönliche Erinnerungen und Erfahrung Polańskis in den Film mit einfließen. Von Polański selbst werde dies positiv geschildert „mit der Begründung, dass hierdurch der Film an Authentizität gewinnen würde“ (2004, S. 85). Schließlich fügt er seiner Kritik hinzu:

„Die Verwendung eigener Erfahrungen von Polanski für den Film ist sicherlich ein großer Vorteil, wenn es um die Frage nach der Authentizität der im Film gezeigten Stimmung im besetzten Polen geht. Sie birgt aber auch die Gefahr in sich, dass das eigentliche Thema – die Verfilmung der Lebenserinnerungen von Wladyslaw Szpilman – in den Hintergrund tritt zugunsten einer Art selbsttherapeutischen Aufarbeitung der eigenen Lebenserinnerungen des Regisseurs.“ (Ebd., S. 87)

Natürlich muss gerade bei einem Film, der einen so dokumentarischen Charakter wie *Der Pianist* annimmt, besonders auf eine glaubwürdige Umsetzung und Gestaltung geachtet werden – vor allem, wenn man sich gleichzeitig nochmals oben angeführtes Zitat von Marcel Reich-Ranicki zur Problematik authentischer Filmaufnahmen vergegenwärtigt. Wie dort jedoch ebenfalls bekräftigt, ist dieser Film keine reine Dokumentation und darf damit keinesfalls verwechselt werden, sondern sollte als Kunstwerk verstanden werden, das ein Regisseur mit seinen eigenen Vorstellungen und Absichten geschaffen hat. Trotz aller Nähe zum Dokumentarischen bleibt es ein Spielfilm.⁵⁸ Somit muss berücksichtigt werden, dass die inszenierten Darstellungen hier immer auch Polańskis subjektive Perspektive

⁵⁸ Zur Problematik der Objektivität und des Authentizitätsbegriffs von Dokumentationen siehe auch z. B. Wende 2002, S.13 oder Schulz 2002, S.176. Dem gegenüber steht wiederum die Problematik der richtigen Art einer Auseinandersetzung mit dem Holocaust in Spielfilmen (vgl. hierzu z. B. Schulz 2002, S. 175). Begrenzte Möglichkeiten eines Spielfilms, den Holocaust darzustellen bzw. zu vermitteln, erwähnt auch Seeßlen. Gleichzeitig beschreibt er aber die besondere Befähigung des Spielfilms, durch dessen „zweite Wirklichkeit“ es dem Zuschauer ermöglicht wird, sich in das Gezeigte vorübergehend hineinzusetzen. Für ihn nähert Polański insbesondere durch oben erläuterte Subjektivierung „die beiden Wirklichkeiten einander mehr an als es die meisten anderen Filme zu diesem Thema tun“. (2002, S. 35)

einbeziehen, wobei er im Fall dieses Films dennoch sehr präzise vorging und seine eigenen Erfahrungen zur unverfälschten Rekonstruktion der damaligen Lebensumgebung im Ghetto tatsächlich doch eine große Hilfe waren. In gewisser Weise wird der Film somit zur Geschichte beider Personen – Szpilmans und Polańskis (vgl. hierzu auch Stein 2004, S. 755f. sowie Winter 2002, o. S.).

Andererseits wiederum wird Polański hinsichtlich erwarteter Emotionen kritisiert, die er nicht liefert. Vor allem bei polnischen Kritikern wird der Film trotz der hohen Besucherzahlen in den Kinos nicht sehr gemocht. Im Gegensatz zu den hiesigen Vorwürfen erfasst man den Film in Polen als zu wenig mit Polańskis Persönlichkeit selbst verbunden bzw. lässt der Film zu wenig Gefühl beim Zuschauer entstehen (vgl. hierzu Lesser 2002, o. S.).

Trotz unterschiedlicher Kritik ist Polańskis Anspruch in seiner Umsetzung des Films deutlich zu erkennen und auch wenn seine eigenen Erfahrungen den Film genauso prägen, sind Szpilmans Erlebnisse und Hoffnungen Mittelpunkt der Verfilmung. Außerdem wird auch im Film die zentrale Bedeutung der Musik für Szpilman und für sein Überleben begreiflich, wobei allerdings, wie oben bereits angedeutet, nicht alle Facetten seines musikalischen Wirkens gleichermaßen im filmischen Kontext zur Geltung kommen. Reich-Ranicki schildert hierzu die Situation im Ghetto aus seiner Erinnerung:

„Viele [...] fanden Zuflucht bei der Musik: Die Konzerte im Getto waren überfüllt. Sie waren auf beachtlichen[!], zum Teil auf sehr hohem Niveau – auch dank Wladyslaw Szpilman. Der Film zeigt, wie er im Getto in einem schäbigen, überfüllten Restaurant einen belanglosen polnischen Schlager spielt. Das stimmt, das hat er getan, um zum Lebensunterhalt seiner Familie beitragen zu können. Doch zugleich spielte er im Getto mit größtem Erfolg sein eigentliches Repertoire: Bach, Beethoven, Schumann, Debussy – freilich nicht Chopin, der von den deutschen Behörden strengstens verboten war. Diesen Abschnitt seiner Biographie lässt der Film weg.“ (2002, o. S.)

3 Musik, Geräusch und Stille im Film *Der Pianist*

Das vorhergehende Kapitel 2 stellt vor allem visuelle Gestaltungselemente und inhaltliche Aspekte des Films vor. Doch insbesondere die auditive Ebene prägt den nüchternen und distanzierten Charakter des Films ebenso maßgeblich. Vergleicht man dabei die Literatur und Rezensionen zum Film in Anbetracht der Tatsache, dass die Musik mit das Zentrum des Films bildet, ist festzustellen, dass diese selbst verhältnismäßig wenig Raum in der Diskussion um das Thema einnimmt. Wird in der Literatur auf die Musik des Films eingegangen, so handelt es sich dabei meist um die Stücke von Frédéric Chopin, die als diegetische Musik vorkommen und auch tatsächlich zu den wesentlichen Bestandteilen der filmischen Handlung gehören. Vereinzelt werden die Sonate von Ludwig van Beethoven und die Suite von Johann Sebastian Bach angesprochen. Auch zu den akustischen Komponenten Geräusch und Stille, welche für den Film *Der Pianist* und seine Gestaltung besondere Bedeutung haben, sind nur wenige Äußerungen zu finden.

In den folgenden Abschnitten werden die im Handlungsverlauf einbezogenen Musikstücke zuerst einzeln vorgestellt und ihre hauptsächliche Bedeutung im filmischen Kontext erläutert, bevor ebenso auf die Hintergrundmusik von Wojciech Kilar und die Relevanz der Geräusche sowie der Stille im Film eingegangen wird. Das Kapitel abschließend werden die hier behandelten Komponenten der auditiven Schicht in ihrem Gesamtzusammenhang innerhalb des Films zusammenfassend diskutiert.

3.1 Die Musik im Film

Wenn auch *Der Pianist* im Vergleich zu anderen Filmen sehr wenig extradiegetische Musik enthält, ist die vorkommende diegetische Musik umso offenkundiger vertreten. Die in die Handlung integrierte Musik trägt wesentlich zum Bedeutungsgehalt der Filmaussage bei. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die extradiegetische Musik für den Film unwichtig wäre, nur weil sie einen relativ kleinen Zeitanteil einnimmt.⁵⁹ Im Gegenteil: Dadurch, dass sie gezielt und sparsam eingesetzt wird, gewinnt sie, insbesondere im Zusammenspiel mit der Stille im Film, an Relevanz. Hierbei ist anzumerken, dass diegetische und extradiegetische Musik im Film eher getrennt voneinander vorkommen, d. h. die jeweiligen Musikstücke bzw. Motive, die innerhalb der Handlung vorkommen, werden später nicht über mehrere Takte hinweg als Hintergrundmusik weitergeführt – oder umgekehrt –, wie es in vielen Filmen praktiziert wird. Eine Ausnahme hierbei bildet der Filmbeginn, wo die Musik zuerst extradiegetisch erklingt, um Handlungsort und -zeit einzuleiten bzw. die Atmosphäre

⁵⁹ Für weitere Ausführungen zur Musikmenge im Film siehe auch Abschnitt 6.2.

Warschauer vor dem Krieg zu begleiten. Der Bezug zur Diegese ist jedoch recht schnell vollzogen, wenn Szpilman am Klavier gezeigt wird und somit die Herkunft der Klaviermusik offenbar wird.

Von dieser Ausnahme abgesehen wird in den Hintergrund grundsätzlich andere, eigens für den Film komponierte Musik eingeführt, die auch deutlich von der diegetischen zu unterscheiden ist, da innerhalb der Handlung ausschließlich Musikstücke verwendet werden, die vorher bereits existiert haben bzw. allgemein bekannt waren.

Die Grenzen innerhalb der erklingenden diegetischen Musik sind nicht ganz so klar abgesteckt, denn an einigen Stellen des Films ist Musik zu hören, die nicht direkt mit einer sichtbaren Quelle zu verbinden ist, aber auch keine typische Hintergrundmusik darstellt. Diese Musikeinsätze werden im Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch der diegetischen Musik zugeordnet, da sie in direkter Verbindung mit der Handlung stehen.⁶⁰ Hiermit ist vor allem die Musik gemeint, welche nur in Szpilmans Gedanken vorkommt. Allerdings steht gerade in diesen Szenen, in denen Szpilman alleine ist, seine Perspektive im Vordergrund, womit sein gedankliches Klavierspiel, auch wenn die musikalische Quelle nicht im Bild zu sehen ist, zum Teil der Handlungsebene wird. Im Unterschied dazu kann die extradiegetische Musik klar davon abgegrenzt werden. Entsprechend dieser klaren Differenzierung sind auch im Folgenden die vorgestellten Musikstücke, die im Film eingesetzt werden, gegliedert.

Ergänzend ist darauf hinzuweisen, dass – wie auch generell in der Filmmusikpraxis üblich – keine genau dem Filmverlauf angepasste Filmmusikpartitur veröffentlicht wurde. Die Stücke der diegetischen Musik sind größtenteils allgemein zugänglich, da es sich wie bei Chopin oder Beethoven um bekannte Musik handelt. Das musikalische Hauptthema aus dem Hintergrund wurde veröffentlicht, allerdings nicht die weiteren im Filmzusammenhang zu hörenden Teile aus Kilars Filmmusikkomposition. Hierbei handelt es sich jedoch um sehr wenig musikalisches Material, von dem im Rahmen dieser Arbeit die jeweiligen Melodieverläufe kurz skizziert wurden. Diese sind an entsprechender Stelle im folgenden Text aufgeführt.

3.1.1 Diegetische Musik

Die diegetische Musik im Film *Der Pianist* trägt wesentlich zum Fortschreiten der Handlung und zur Schaffung von Bedeutungen bei. Die verwendeten Musikstücke erscheinen nicht als Unterbrechung der Handlung sobald sie erklingen, sondern sind direkt integriert bzw.

⁶⁰ Siehe dazu Abschnitt 1.2.

ergeben sich auf natürliche Weise aus der filmischen Erzählung (vgl. hierzu auch Atkins 1983, S. 121). Außerdem sind sie z. T. sogar verantwortlich dafür, dass die Handlung jeweils in der gegebenen Weise ihren Lauf nehmen kann. So bildet z. B. die Darbietung der Ballade Nr. 1 von Chopin die Schlüsselszene des Films überhaupt, während Chopins Nocturne dafür eingesetzt wird, einen Rahmen für die Geschichte zu bilden, und die Klezmermusik Grund dafür ist, dass sich die betreffende Szene überhaupt so entwickelt, wie sie dargestellt ist.

Atkins gibt drei hauptsächliche Gründe an, warum diegetische Musik in Filmen erscheint: Entweder sind eine oder mehrere der Figuren Musiker, jemand würde gerne Musik darbieten und seine Erfolglosigkeit soll damit dargestellt werden, oder die Musik ist ein Teil des Milieus, in dem eine jeweilige Figur erscheint (vgl. 1983, S. 21). Natürlich geht es im Film *Der Pianist* um einen Musiker als Protagonisten und auch das ihn umgebende Milieu soll durch die integrierte Musik anschaulicher werden. Dass hier jedoch genau die ausgewählte Musik erscheint, hat darüber hinaus weiterführende Gründe. Hier werden mit der diegetischen Musik entsprechende Bedeutungen verbunden, die eine höhere Ebene annehmen, als dass die Musik bloß der plastischen Darstellung eines Musikers dient. Die einzelnen Bedeutungen der jeweiligen Musikeinsätze sollen innerhalb der folgenden Abschnitte näher beleuchtet werden. Jedoch ist auffällig, dass vor allem die Musik von Frédéric Chopin den Film als Ganzes prägt. Wie bereits im Abschnitt 2.3 durch die Aussage von Marcel Reich-Ranicki deutlich wird, war in der Zeit der Besetzung Warschaws durch die Nationalsozialisten gerade die Musik von Chopin, der als Nationalkomponist der polnischen Bevölkerung gilt, verboten. Die Verbindung von Chopin, dessen Kompositionen stark von der polnischen Musik geprägt sind und mit Beginn der Besetzung Polens nicht mehr gespielt werden durften, zu Szpilman, der einerseits für seine Interpretationen dieser Musik bekannt war und andererseits als Jude verfolgt wurde, ist damit für den Film besonders bedeutend. Kramer erwähnt außerdem einen weiteren Aspekt: Die Rolle des Helden, die Szpilman selbst nicht übernimmt, kann dafür letztlich in Form der Musik Chopins vertreten werden (vgl. 2007, S. 67).

3.1.1.1 *Frédéric Chopin: Nocturne cis-Moll, Posthum*

Wie auch zu Zeiten Szpilmans war Polen bereits in den Jahren vor Frédéric Chopins (1810-1849) Geburt von großen politische Umwälzungen und Unsicherheit geprägt. Ab dem Jahr 1772 gab es mehrere Teilungen des Landes, wobei die dritte Teilung 1795 mit einer Auslöschung des Staates Polen in Verbindung stand. Die Nachbarstaaten übernahmen die Fremdherrschaft über das Land. In dieser Situation verließ Chopin im Jahr 1830 Warschau zum Zweck von Konzertreisen und hielt sich in Wien auf, als er dort vom Warschauer

Novemberaufstand erfuhr; und als dieser von zaristischen Truppen niedergeschlagen wurde, befand Chopin sich in Stuttgart. Seine Reise führte ihn weiter nach Paris. Anders als geplant kehrte er später nicht mehr zurück nach Warschau.

Im Jahr 1830 entstand auch die Nocturne in cis-Moll (KK IVa Nr. 16, Lento con gran espressione) als letztes Stück, bevor Chopin Warschau verließ. In diesem Sinne, so merkt es Kramer an, könne man diese Nocturne als sein polnischstes Werk verstehen (vgl. 2007, S. 73). Chopin komponierte sie als zweites Stück dieser Art und überarbeitete sie mehrmals über die folgenden Jahre hinweg (vgl. Stein 2004, S. 760). Die Gattung der Nocturnes in dieser Form wurde zwar vor allem durch Chopin bekannt und geprägt, sie geht aber auf den irischen Komponisten John Field (1782-1837) zurück. Nocturnes sind Charakterstücke für Klavier mit ruhiger Melodielinie und arpeggierter Begleitung (vgl. hierzu z. B. Lotz 2000, S. 112f.). Dabei steht der nachdenkliche Gefühlsausdruck mit Nuancen wie Wehmut, Mattigkeit oder Trost im Vordergrund und weniger die Virtuosität (vgl. Samson 1991, S. 116), wobei allerdings das in Chopins Musik häufig vorzufindende „Tempo rubato“ auch bei diesen Stücken eine große Rolle spielt. Vor allem diese Nocturne in cis-Moll wirkt durch die gegebene Tonart melancholisch und nach innen gekehrt.

Lento con gran espressione KK IVa Nr. 16

20a.

The image shows the first two systems of the musical score for Chopin's Nocturne in C minor, Op. 9, No. 16. The first system (measures 1-4) shows the right hand with a melodic line and the left hand with an arpeggiated accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the piece with a 'legato' marking and a trill in the right hand. The score is labeled 'Lento con gran espressione' and 'KK IVa Nr. 16'.

Abbildung 2: Beginn der Nocturne cis-Moll von Frédéric Chopin (Henle c 1980)

Im Film *Der Pianist* ist die Nocturne gleich zu Beginn in der Eröffnungssequenz zu hören. Es werden Aufnahmen aus den 1930er-Jahren gezeigt, die von diesem Stück begleitet werden; es wird also zuerst kurz als Hintergrundmusik eingeführt. Während im Bild die Szene gegen Ende des 7. Taktes wechselt, wird die Musik weitergeführt. Man sieht nun Władysław Szpilman am Klavier in der Aufnahmekabine des Rundfunkgebäudes. Die Quelle der Musik taucht damit auch im Bild auf und wird Teil der Handlung. Der Musiker wird bei seiner Arbeit vorgestellt, als er dieses Stück spielt. Von draußen ist im Verlauf der

Aufnahmesituation ein erster Bombeneinschlag zu hören, den Szpilman noch ignoriert. Der zweite Einschlag trifft das Gebäude direkt und lässt den Raum erschüttern. Szpilman wird davon kurz unterbrochen, spielt daraufhin jedoch trotzdem weiter. Erst als er selbst durch einen erneuten Einschlag zu Boden stürzt, muss er sein Klavierspiel abbrechen (zu Beginn des Taktes 29). Das Geräusch des Bombeneinschlags wird abgelöst von Sirenenalarm, der in die nächste Einstellung übergeht. Mit dieser Szene wird dem Filmzuschauer einerseits das Leben und die Arbeit Szpilmans vorgestellt, andererseits deutet die Bombardierung die politische Situation in Warschau und die damit verbundenen Konsequenzen bereits an. Die Unterbrechung seines Klavierspiels zeigt ebenfalls, dass er von einem Moment auf den anderen aus seinem gewohnten Umfeld als Musiker herausgerissen wird.

Zum Ende des Films, nachdem Szpilman die Kriegsgräuel überlebt hat, wird er in der gleichen Situation erneut gezeigt (Sequenz 52)⁶¹. Er spielt wieder die Nocturne, die bereits zum Ende der Sequenz 51 eingeleitet wird, also auch hier wieder für kurze Zeit ein anderes Geschehen im Bild begleitet, ohne sichtbaren Zusammenhang zur Quelle der Musik, bevor die Einstellung mit Blick auf Szpilman erscheint (zu Beginn der Wiederholung des Taktes 1). Der Protagonist spielt die Nocturne demzufolge auch diesmal von Beginn an, mit dem Unterschied, dass er sie jetzt nicht abbrechen muss, sondern die zwangsläufige Unterbrechung zu Kriegsbeginn nun vollenden kann. Im Film selbst erklingt jedoch nicht die ganze Nocturne, sondern sie wird in Takt 24 ausgeblendet bzw. verschmilzt mit dem Geräusch der nächste Szene (Vogelgezwitscher), wird also davon abgelöst. Im Vergleich zum abrupten Ende durch den Einschlag in der ersten Filmszene, erfolgt hier eine besonders sanfte Ablösung durch die folgende Szene – vor allem, wenn man sich vor Augen hält, dass im vorherigen Verlauf des Films als angenehm zu empfindende Naturgeräusche wie Vogelgezwitscher nicht existieren. Auch wenn der Zuschauer somit das Stück nicht in voller Länge zu Gehör bekommt, entsteht für ihn dennoch der Eindruck, dass Szpilman es diesmal beendet.

Für den Film bildet das Musikstück damit eine „narrative Klammer“ (Volk 2002, S. 10), da es abschließend im gleichen Rahmen verwendet wird wie in der Eingangssequenz, allerdings jeweils unter verschiedenen Bedingungen. Das Gleichgewicht wird durch diesen filmischen Rückgriff jedoch wieder hergestellt. Kramer spricht in diesem Zusammenhang von einer symbolischen Gleichartigkeit der beiden Rundfunkaufführungen: „Live radio broadcasts by Szpilman that devote the power of the mass media, the Nazis' favorite propaganda tool, to the dissemination of music as high art.“ (2007, S. 67) Der Film scheine damit zwei Gedanken

⁶¹ Die Nummerierung der Sequenzen beruht auf dem im Anhang A eingefügten Sequenzprotokoll.

zu bestätigen, die oft aufgrund des Holocaust selbst geleugnet werden. Damit meint Kramer, dass Kunst und vor allem Musik eine universelle Sprache spreche und ebenso eine zutiefst zivilisatorische Kraft sei (vgl. ebd.). Des Weiteren merkt Kramer zum erneuten Erscheinen der Nocturne allerdings an, dass sie in diesem Kontext als zu schön oder aufgedonnert und auch als zu leicht wirkt (vgl. ebd., S. 73). Lesser hingegen bemerkt zu dieser Schlusszene folgendes, indem sie Bezug auf eine Aussage von Piotr Pazinski in einem jüdischen Monatsmagazin nimmt:

„Er sitzt dort, spielt Chopin und lächelt sogar – als sei in den vergangenen sechs Jahren nichts geschehen, als hätten die Nazis nicht seine ganze Familie ermordet, seine Freunde, Bekannten, Nachbarn. Während die meisten polnischen Kritiker Polanski ein billiges Happyend vorwerfen, ist für Pazinski klar, dass diese Szene für die vermeintliche Normalität steht, in der sich Juden nach dem Überleben der Ghettos und Konzentrationslager einrichten mussten. Dass Szpilman ein Gezeichneter ist, dem die Außenwelt dies nicht unbedingt ansieht.“ (Lesser 2002, o. S.)

Lesser fügt hinzu, dass laut Pazinski die Szene möglicherweise größere Bedeutung habe, als der Zuschauer sie einschätzt. Man müsse bedenken, dass Szpilman, nachdem er seine Erinnerungen niedergeschrieben hatte, nie mehr darüber gesprochen habe; auch Polański hat sich mit seiner Vergangenheit in Krakau öffentlich nicht mehr direkt auseinandergesetzt. Daher sei die Szene symbolisch gemeint, „als ein Triumph des Lebens und der Kunst über den Tod und die Vernichtung“ (Piotr Pazinski, zit. n. Lesser 2002, o. S.).

Einige Filmkritiker (vgl. hierzu z. B. Rumpf o. J. sowie Volk 2002, S. 19)⁶² gehen ohne weiteren Zweifel davon aus, dass Szpilman tatsächlich die Nocturne spielte, während das Rundfunkgebäude bombardiert wurde. Auch Biermann erwähnt in einer seiner Anmerkungen zu Szpilmans Memoiren die Nocturne cis-Moll: „Er war es, der den Sendebetrieb nach dem Kriege mit demselben Stück von Chopin wieder eröffnete, das er am letzten Tag im Hagel der deutschen Geschosse und Bomben live im Radio gespielt hatte“ (Anmerkung 37 des Essays von Wolf Biermann als Nachwort zu Szpilman 2005, S. 225). Szpilman selbst spricht in seinem Buch jedoch lediglich ein „Chopin-Recital“ (2005, S. 25) an, das er spielte, als er zum letzten Mal vor Schließung des Rundfunks arbeitete – Einschläge gab es laut seiner Schilderung durchaus, allerdings in unmittelbarer Umgebung des Funkhauses, nicht direkt in das Rundfunkgebäude. Demzufolge wurde auch die

⁶² Mike Rumpf stellte sich im Rahmen dieses Forschungsprojekts als einer der befragten Experten zur Verfügung. Bei dieser Gelegenheit konnte geklärt werden, welche Quelle er für seine Aussage diesbezüglich benutzt hatte. Besagte Aussage ist Teil seiner Rezension zur CD *Wladyslaw Szpilman. The Original Recordings of the Pianist*; die zugehörige Information entnahm er direkt dem Booklet-Text ebenjener rezensierten CD.

Bombardierung des Gebäudes zum Zeitpunkt, als Szpilman sich noch darin befand, zu filmdramaturgischen Zwecken eingearbeitet: als „plötzlichen gewaltsamen ‚Einbruch‘ des Krieges“ (Jacke 2010, S. 226). Welches Stück er nach dem Krieg erstmals im Rundfunk spielte, erwähnt Szpilman selbst ebenfalls nicht, jedoch führt er die Nocturne in einem anderen Zusammenhang an: Sie war das Stück, welches er dem deutschen Offizier vortrug (vgl. Szpilman 2005, S. 173).

3.1.1.2 Frédéric Chopin: Ballade Nr. 1 in g-Moll, op. 23

Anstatt der Nocturne in cis-Moll, die Szpilman tatsächlich vor dem deutschen Offizier darbot, erscheint im Film die Ballade Nr. 1 in g-Moll von Frédéric Chopin, fertiggestellt im Jahr 1835 in Paris. Die musikalische Gattung der Klavierballade wurde durch Chopin selbst geschaffen. Sie ist nicht so sehr durch ihre Form als eher durch ihre Stimmungen geprägt. Obwohl Chopin seine Balladen im Aufbau frei gestaltet, kann man sie jedoch mit der Form der Sonate vergleichen, denn auch hier werden jeweils anfänglich thematische Gegensätze zu einer Synthese geführt (vgl. Samson 1991, S. 233). Dies ist auch im Fall der Ballade in g-Moll zu erkennen, wobei sich der zaghafte Beginn des Stücks zu einer ausgedehnten Coda mit außerordentlich virtuosem und feurigem, aber auch rasendem Charakter entwickelt. Der Titel wird hier inhaltlich überaus klar umgesetzt: „Dieses Werk hat nicht nur den Ton, die Stimmung und das Timbre einer Ballade [...], sondern auch einen Inhalt mit deutlicher Entwicklung, wie bei einer in sich geschlossenen Geschichte, die hier ohne jegliche verbale Artikulation nur mit der Musik ‚erzählt‘ wird.“ (Zieliński 2008, S. 442f.)

FRYDERYK CHOPIN

Abbildung 3: Beginn der Ballade Nr. 1 von Frédéric Chopin (Fryderyk-Chopin-Institut/Polnischer Musikverlag c 1956)

Bevor die Ballade in der Szene der Begegnung Szpilmans mit dem Offizier gespielt wird, erscheint bereits ein Fragment davon (Takte 29-38 der Originalballade), als Szpilman sich im verlassenen Krankenhaus versteckt hält. Hier erklingt die Musik als imaginäres Klavierspiel des Protagonisten: Sie beginnt zuerst sehr leise und wie aus der Ferne in Sequenz 43, wobei Szpilman selbst noch nicht zu sehen ist, sondern die Räume und Flure des Krankenhauses gezeigt werden. Hier verhalten sich Bild und Musik, als wären sie unterwegs zum Raum, in dem sich Szpilman aufhält; das Bild nähert sich dem Raum, während die Musik lauter wird. Auf diese Weise wird sie in die folgende Sequenz 44 weitergeführt, in der Szpilman zu sehen ist, wie er in Gedanken Klavier spielt, ohne jedoch an einem Instrument zu sitzen. Man sieht lediglich seine Fingerbewegungen in der Luft. Der Klang der Musik hat also keine Quelle im Bild, sondern lediglich in Szpilmans Gedankenwelt. Es wirkt – insbesondere im Kontrast zu den vorherigen Szenen –, als wäre er ganz in seiner gedanklichen Musik versunken und würde die Gegenwart ausblenden. Das Bild zeigt im Anschluss eine leere Straße mit umherwehenden Blättern und eine weitere Einstellung, in der Szpilman in einem Bett ohne Matratze liegt. Mit diesen Einstellungswechseln klingt die Musik aus, bzw. scheint sich in ihrem Hall zu verlieren. Der Zuschauer bekommt dadurch den Eindruck, sie werde in Szpilmans Kopf noch weitergeführt. Mit dieser Szene wird einerseits das deutlich, was Szpilman selbst auch in seinem Buch direkter beschreibt: Auch ohne Instrument beschäftigt er sich in der Zeit des Sich-Versteckens mit seiner Musik, wenn auch nur gedanklich (vgl. Szpilman 2005, S. 163). Andererseits greift das Erscheinen der Ballade an dieser Stelle schon auf die Begegnung Szpilmans mit dem Offizier vor. Szpilman weiß nichts davon, dass er gerettet werden wird, aber bereits hier in seiner äußerlich eher aussichtslosen Situation wird durch den musikalischen Vorgriff auf das spätere Vorspiel in Form dieses Fragments angedeutet, dass die Musik ihm die Kraft zum Überleben gibt.

Auch in Sequenz 46, als Szpilman von dem deutschen Offizier Hosenfeld entdeckt wird und diesem die Ballade vorspielt, handelt es sich nicht um das vollständige Musikstück, sondern um eine gekürzte Version. Allerdings wird die Musik hier nicht im Verlauf ausgeblendet, sondern als Szpilman aufgefordert wird zu spielen, beginnt er mit dem Stück und schließt es so ab, wie auch die Ballade im Original anfängt und endet. Für den Film wird sie jedoch aus einzelnen Teilen zusammengesetzt, wobei der gesamte Mittelteil des Originals fehlt.⁶³ Somit wird die Musik im Filmzusammenhang dennoch als ein in sich abgeschlossenes Stück

⁶³ Die gekürzte Version der Ballade in g-Moll wird im Film folgendermaßen zusammengesetzt: Nach dem Beginn des Originals erfolgt in Takt 40 ein Sprung zu Takt 44 und ein weiterer in Takt 47, worauf die Musik ab Takt 208 (*Presto con fuoco*) bis zum Schluss des Originals weitergeführt wird. Demnach ist ein großer Teil der Ballade, der von feierlichem und lyrischem Charakter gezeichnet ist und der einen umfassenden Wandel beinhaltet, im Film nicht zu hören (vgl. hierzu Kramer 2007, S. 80).

präsentiert. Der Charakter der Musik verändert sich in ihrem Verlauf stark: Der Beginn ist noch zögernd, unsicher und eher eine Folge von Noten, so als würde man ein Instrument testen (vgl. Chion 2007, S. 91). Er ist außerdem geprägt von Unterbrechungen und Stille (vgl. ebd., S. 93). Damit erinnert er eher an ein Fragment, das sich im Verlauf zu einem fließenden Stück entwickelt (vgl. hierzu auch Chion 2007, S. 92). Aus der anfänglichen Unsicherheit und Melancholie kann man mehr und mehr die Entwicklung hin zu einem lebendigen, stürmischen und entrüsteten Ausdruck erkennen. Die Kraft, die vor allem in den schließenden Oktavläufen frei wird, wirkt geradezu gewaltsam. Dieser charakterliche Verlauf der Ballade im Film spiegelt das innere Wesen und die Veränderung Szpilmans wider, die er beim Vortrag des Stücks durchmacht. Sein anfänglicher Kummer, seine Zurückhaltung und auch seine Angst werden aufgelöst in Charaktereigenschaften wie Wut, Empörung, Trotz, aber auch Verzweiflung.

Die Aufforderung Hosenfelds, etwas zu spielen, ist für den Juden Szpilman ein Befehl, wobei er nicht weiß, ob dies seine letzte Darbietung am Klavier sein wird – erst danach wird die Menschlichkeit des Offiziers und sein Wohlwollen gegenüber Szpilman offensichtlich. Vorher verband er mit deutschen Soldaten nur Begriffe wie Demütigung oder Zerstörung und er muss davon ausgehen, dass er nach seinem Vorspiel getötet wird. Dementsprechend spielt er um sein Leben und durchlebt die Gefühle, die durch das Wesen der dargebotenen Musik dem Zuschauer überhaupt erst zugänglich gemacht werden können. Im Verlauf des Spiels versinkt er in seiner Gefühlswelt und der dazugehörigen Musik; anfangs noch ängstlich und unwissend, was mit ihm geschehen wird, zeigt er mit dem technisch komplizierten Stück einerseits, was er kann, andererseits trotz er damit seiner Lage, als Jude verfolgt und nun von einem Deutschen entdeckt worden zu sein. Außerdem spiegelt sich in dieser Szene all das wieder, was er zuvor erleben musste; der traumatisierte Pianist findet in der Musik eine Ausdrucksmöglichkeit seiner inneren Verfassung und dementsprechend fungiert sie für ihn als Bewältigungsmechanismus (vgl. hierzu Stein 2004, S. 756). In gewisser Weise ersetzt die Musik hier eine Schilderung in Worten, wobei Szpilmans gegenwärtige Verfassung und all das, was er erleiden musste, in diesem Moment in Worten auszudrücken gar nicht möglich wäre. Im Hinblick auf eine sogenannte „Stummheit“, die mit der zu hörenden Musik an dieser Stelle des Films einhergeht, erläutert Chion sehr ausführlich einen überaus interessanten Aspekt (vgl. 2007, S. 89ff.): Ein Zuhörer im 21. Jahrhundert nimmt womöglich Instrumentalmusik aus der Zeit Chopins nicht mehr so wahr, wie sie vom Komponisten beabsichtigt war und seinerzeit wahrgenommen wurde. Heute wird diese Musik schnell als reine oder absolute Musik verstanden. Chopin und andere Komponisten seiner Epoche schufen ihre Klavierwerke jedoch in dem

Verständnis einer Musik, die unausgesprochene Worte andeutet. Insbesondere auf Chopins Balladen bezogen merkt Chion an: „[...] we can still hear in them something like a declamation without words – mute music. Romantic music for piano [...] is, in fact, often similar to the voice of someone humming a poem or a melody with mouth closed: a melody with unheard words.“ (Ebd., S. 89f.) Zudem merkt Chion an, dass Szpilman die Ballade in der Tat nach Hosenfelds Aufforderung zu spielen vorträgt, ohne ein Wort darüber zu verlieren, was er genau darbieten wird. Und auch nach dem Vorspiel wird nicht ausgesprochen, um welche Musik es hier geht. Chion beschreibt den Beginn der Musik, die weder von Szpilman noch von Hosenfeld in Worten thematisiert wird, sehr detailliert und stellt fest:

„It is no accident that Polanski chose that particular piece from among all the ones Szpilman could have played. The G-minor Ballade does not begin with a strong affirmation that it's music; it begins tentatively, as if feeling its way, like a poem that begins with disconnected words.“ (Ebd., S. 91f.)

Darüber hinaus ist es nicht nur der Ausdruck seiner Gefühlswelt, sondern die umfassende Erneuerung von einer hungernden, völlig verwahrlosten Gestalt hin zum wieder erlangten Menschsein; das Leben in ihm kehrt allmählich zurück. Nachdem er das Stück beendet hat, zieht er allerdings seine Hände von der Klaviatur weg, als wäre er erschrocken darüber, was er mit diesem Vorspiel angerichtet hat (vgl. Kramer 2007, S. 71).

Die Veränderung Szpilmans, die in der Musik ihren Ausdruck findet, hat auch eine bildliche Entsprechung. Nicht nur nach Beendigung des Vorspiels zeigen seine Hände seine Gemütslage an, sondern während des ganzen Vortrags. Anfangs un gelenkig und klauenähnlich, befreit Szpilman seine Hände aus ihrem Zustand und attackiert damit zunehmend die Tasten mit wachsendem Vertrauen, aber auch zunehmender Gewalt (vgl. Kramer 2007, S. 77f.).

Im Verlauf des Stücks werden die Hände immer wieder eingeblendet, abwechselnd mit dem Blick auf den Offizier. Dieser lässt Szpilman musizieren, obwohl er die verbotene Musik Chopins vor einem Deutschen spielt – im Bild findet dieser Zwiespalt seine Entsprechung, wenn Uniformmantel und Hut des Offiziers, auf dem Klavier liegend, eingeblendet werden. Der Offizier prüft einerseits, ob es stimmt, was Szpilman über sich erzählt, andererseits genießt er die erklingende Musik. Hosenfeld als einziger guter Deutscher im Film erkennt Szpilman als Mensch und rettet ihn (vgl. hierzu Kramer 2007, S. 68). Er verkörpert somit den Überrest eines ehemals gutgearteten Landes, das Kunst von Menschen wie Goethe und

Beethoven hervorbrachte und das durch die Nationalsozialisten verwüstet wurde (vgl. hierzu Kramer 2007, S. 68f.).

Vor allem Szpilman's Zustand zu Beginn des musikalischen Vortrags macht jedoch deutlich, wie unmöglich es tatsächlich ist, in dieser Lage ein so virtuoseres Stück wie die Ballade zu spielen. Dies drückt Szpilman in seinen Memoiren selbst aus, wenn er über die Situation der Begegnung schreibt:

„Als ich meine Finger auf die Klaviatur legte, zitterten sie. Diesmal hatte ich also zur Abwechslung mein Leben mit Klavierspiel zu erkaufen. Ich hatte zweieinhalb Jahre nicht geübt, meine Finger waren steif, mit einer dicken Schmutzschicht bedeckt, die Fingernägel ungeschnitten seit dem Brand des Hauses, in dem ich mich versteckt hielt. Dazu stand das Klavier in einem Zimmer ohne Fensterscheiben, so daß der Mechanismus vor Feuchtigkeit aufgequollen war und auf den Tastendruck widerspenstig reagierte.“ (2005, S. 173)

Dass Polański sich hier nicht an historische Tatsachen hält und anstatt der tatsächlich von Szpilman vorgetragenen Nocturne im Film die Ballade verwendet, ist sinnbildlich zu verstehen: Die im Vergleich relativ leicht zu spielende Nocturne ist ein melancholischer Appell, die Ballade dagegen trotziges Bekräftigung (vgl. Kramer 2007, S. 79). Auch durch die unzweifelhafte Unmöglichkeit entfaltet die Szene ihre gewaltige Wirkung (vgl. hierzu auch Kramer 2007, S. 79). Außerdem wird für die Zeit des Vorspiels in einer Weise sogar das Machtverhältnis zwischen Szpilman und dem Offizier ausgeglichen (vgl. Beckerman 2003, o. S.), wie es mit dem Charakter der Nocturne nie so zum Ausdruck kommen könnte.

Gleichzeitig sind, wie Kramer feststellt, jedoch Musik und Anlass von Zwiespältigkeit gekennzeichnet. Die Ballade ist kein kurzer Auszug, aber auch nicht vollständig; es ist eine gekürzte Version: „a whole that is not whole“ (2007, S. 74). Und auch Beckerman merkt zur Kürzung der Ballade an:

„Although a range of cinematic techniques are available to suggest a lapse of time, none were used here. The entire middle section of the ballade, featuring a sotto voce theme of innocence morphing into a song of triumph, one of the most glorious moments in all of piano literature, disappears into the black hole of moviemaking.“ (2003, o. S.)

Er geht jedoch davon aus, dass das eingesetzte Klavierstück dennoch nur aus Zeitgründen gekürzt ist. Kramer hingegen bemerkt, dass man hier zwar ein kürzeres Stück hätte einsetzen können, das ganz durchgespielt worden wäre, wodurch aber nicht die hier entstehende Unvollkommenheit zur Geltung käme: „In a broken world there is nothing but

broken music“ (2007, S. 74). Kramer fügt hinzu, dass daher nicht nur das wichtig ist, was man von der Musik an der Stelle hört, sondern ebenso das, was man nicht hört (vgl. ebd., S. 80). Ein Hörer, der die Ballade im Original kennt, wird somit durch diese Unvollständigkeit einen tiefen Schnitt erleben. Aber auch jemand, der die Musik nicht kennt, wird die Wirkung der Zerrissenheit spüren: den Ausdruck des Überlebens um jeden Preis, der durch die Musik zur Geltung kommt, und die sprunghafte Bewegung vom Kummer hin zur Wut (vgl. ebd., S. 82). Auch durch die Unvollständigkeit dieser Musik wird der Verlust, den Szpilman ertragen muss, für den Zuschauer erst in diesem Maße greifbar.

3.1.1.3 Frédéric Chopin: Grande Polonaise brillante, op. 22 – Allegro molto

Chopin komponierte die Grande Polonaise brillante in Es-Dur für Klavier und Orchester, als er Warschau bereits verlassen hatte, und stellte ihr erst später das Andante spianato für Klavier als Einleitung voran. Die Polonaise „ist im Bravourstil der unbeschwerteren Orchesterstücke aus der Warschauer Zeit gehalten“ (Samson 1991, S. 84) und ist von großer Virtuosität geprägt.

Die Unbeschwertheit des Stücks kommt auch innerhalb des Films zur Geltung. Die Polonaise erscheint hier zweimal, allerdings ohne das Andante spianato, d. h. in beiden Szenen beginnt sie mit dem einleitenden Hornsignal aus dem Orchester, bevor Streicher und schließlich das Klavier hinzukommen. In Sequenz 35 setzt Szpilman sich an ein Klavier, das in seinem zweiten langfristigen Versteck, der Wohnung inmitten des deutschen Viertels, steht. Kurz zuvor hat Dorotas Mann ihn in die Wohnung geführt, ihn gebeten, sich so leise wie möglich zu verhalten, und ihn dort alleine zurückgelassen. Während der Protagonist sich nun zum Spielen vorbereitet, erklingt die Orchestereinleitung. Dann täuschen Musik und Kamera dem Zuschauer vor, Szpilman spiele wirklich Klavier. Erst eine darauffolgende Einstellung auf seine Hände zeigt, dass er sie über der Klaviatur bewegt und lediglich in Gedanken spielt. Die Polonaise wird leiser und mit Blick auf die verschneite Straße vor dem Haus ausgeblendet (Takt 28). Im Vergleich zum imaginären Klavierspiel im Krankenhaus (Sequenz 44, Chopins Ballade Nr. 1) ist hier zwar tatsächlich ein Klavier zu sehen, allerdings stellt es ebenfalls nicht die Quelle des Klangs dar. Auch hier findet die Musik in Szpilmans Kopf statt und der Zuschauer nimmt an seiner Gedankenwelt in diesem Moment teil. Der Charakter der Musik lässt diese Gedankenwelt leicht und unbeschwert erscheinen. Szpilman blendet für einen Moment seine schreckliche Lage aus und versinkt ganz in der Musik, womit auch an dieser Stelle ihre bedeutsame Kraft offensichtlich wird.

Das Stück kehrt ganz zum Schluss des Films wieder, als Szpilman seine Arbeit nach dem Krieg wieder aufgenommen hat und zusammen mit einem Orchester ein Konzert gibt

(Sequenz 54). Bereits zum Ende der vorherigen Szene, in der Szpilman nach dem gefangenen Hosenfeld sucht, erklingt das einleitende Hornsignal, und die Musik wirkt somit auch hier für kurze Zeit aus dem Hintergrund. Mit dem Wechsel zur Konzertszene wird das Stück weitergeführt. Diese konzertante Darbietung wird danach gleichzeitig als Abspannmusik verwendet, wobei das Geschehen im Konzertsaal jedoch bis zum Schluss eingeblendet bleibt. Als einziges Stück im Film, das – abgesehen von dem hier fehlenden vorangestellten *Andante spianato* – als diegetische Musik vollständig von Anfang bis Ende erklingt, dient es zur Bekräftigung der *Nocturne*, welche durch den Kriegsbeginn unterbrochen worden war und nach Ende der grauenhaften Zeit vervollständigt werden konnte, im Film jedoch trotzdem nicht als vollständiges Musikstück zu hören ist. Kramer sieht in dieser Bestätigung durch die *Grande Polonaise brillante* allerdings ein „act of bad faith: evasive, sentimental, hypocritical“ (2007, S. 73). Außerdem erscheint für ihn eine solche Wiederherstellung des Zustands vor der Zerstörung als zu einfach und Welten entfernt von der Szene des Vorspiels vor dem Offizier – auch hinsichtlich der visuellen Entsprechung: hier eine schicke Konzerthalle, ein intaktes Aufnahmestudio, Szpilmans gesunde und makellose Erscheinung im Frack; zuvor eine Begegnung zwischen deutschem Soldat und jüdischem Verfolgten in einem halb zerstörten Haus (vgl. ebd.). Nichtsdestotrotz ist die Schlusszene, wie auch die *Nocturne*, sinnbildlich zu verstehen, denn tatsächlich hat Szpilman die Kriegsgräuere hinter sich gelassen und neben unzähligen Zufällen bzw. glücklichen Umständen auch mithilfe dieser Musik überleben können.⁶⁴ Somit macht der Film nochmals deutlich, dass „die Linderung der barbarischen Tragödie durch den zärtlichen Geist der romantischen Musik [...] eine seiner wichtigsten Aussagen“ ist (Jacke 2010, S. 239).

3.1.1.4 Johann Sebastian Bach: Suite Nr. 1 für Solo-Cello, BWV 1007 – Prélude

Die Suite Nr. 1 ist Teil eines zyklischen Werks, bestehend aus sechs Suiten, die Bach speziell für Violoncello komponierte. Diese erste Suite enthält die übliche Abfolge von Tanzstücken: *Prélude*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, die *Menuette I* und *II* und schließlich eine *Gigue*. Sie ist in der Art eines „Einführungswerkes“ gestaltet und hat eher didaktischen Charakter:

„[...] sicher wird jeder Spieler, der den Suitenzyklus studiert, zuerst dieses Werk in Angriff nehmen. Trotzdem wird er sehr bald erkennen, daß es sich hier um erheblich mehr handelt als eine Vorstudie. Der Schluß des Prélude, die Bariolage-Partie und die anschließende Evolution auf dem Orgelpunkt bewirken eine spannungserfüllte Steigerung und überschreiten den Rahmen einfachen Präludierens durch Akkordbrechung, womit das Stück beginnt.“ (Vogt 1981, S. 191)

⁶⁴ Siehe dazu auch Abschnitt 3.1.1.1.



Abbildung 4: Beginn der Suite Nr. 1 von Johann Sebastian Bach (Bärenreiter 1988)

Dies wird auch im Filmzusammenhang deutlich. Hier erklingt das Prélude in Sequenz 34, als Szpilman vom Cellospiel Dorotas in deren Wohnung geweckt wird und ihr dann unbemerkt beim Musizieren zusieht. Dorota spielt von Beginn bis zum Ende des Taktes 16, wo die Musik zum Ende der Sequenz abbricht. Es ist eine Übungssituation, die einerseits zeigt, wie Dorota sich konzentriert mit dem Stück befasst, andererseits ist sie ausgebildete Cellistin und erfasst wohl dementsprechend auch den hohen Anspruch dieser Suite. Die Szene legt zudem dar, dass das Leben der doch auch unterdrückten polnischen Bewohner der Stadt inmitten des Kriegs noch relativ intakt ist, während die meisten jüdischen Mitmenschen bereits nicht mehr leben und Szpilman fortwährend auf der Flucht ist. In diesem Moment hält er kurz inne, bevor er wieder für lange Zeit keine Musik hören, geschweige denn selbst spielen, wird – und bevor er erneut in der Abgeschiedenheit einer verlassenen Wohnung versteckt wird und nur selten die Anwesenheit ihm wohlgesinnter Menschen genießen kann. Darüber hinaus erklingt in dieser Situation eine überaus deutsche Musik: Die blonde, nichtjüdische Cellistin spielt Bach (vgl. Kramer 2007, S. 68). Wenn Szpilman musiziert, hört man dagegen im Film immer Musik von Chopin, abgesehen von der Unterhaltungsmusik im Restaurant.⁶⁵

3.1.1.5 Ludwig van Beethoven: Sonate Nr. 14 in cis-Moll, op. 27 Nr. 2, „Sonata quasi una fantasia“ – Adagio sostenuto

Die Klaviersonate Nr. 14 von Ludwig van Beethoven, auch als „Mondscheinsonate“⁶⁶ bekannt, ist wie alle Sonaten Beethovens nicht im typischen Sonatenprinzip gestaltet. Der im Film *Der Pianist* eingesetzte erste Satz dieser „Quasi una fantasia“-Sonate, ist „so

⁶⁵ Siehe dazu Abschnitt 3.1.1.6.

⁶⁶ Diese Betitelung geht auf Ludwig Rellstab zurück, der mit der Sonate eine Bootsfahrt auf dem Vierwaldstättersee bei Mondschein verband (vgl. Uhde 1996, S. 361). Diese Assoziation ging also nicht von Beethoven selbst aus, dennoch wurde die Sonate in Verbindung mit diesem Titel bekannt.

sonatenform-,un'ähnlich wie nur denkbar“ (Uhde 1996, S. 18). Der Satz enthält Melodiezellen, die fast nie genau wiederholt werden; er ist durch seine Varianten geprägt, die in Zusammenhang mit anderen musikalischen Elementen und vor allem dem dunklen Charakter des Stücks Vagheit, Labilität und auch Resignation ausstrahlen (vgl. hierzu Uhde 1996, S. 364f.). Diese „verborgene Unruhe“ bildet einen Widerspruch zu Rhythmus und Tempo, die eher eine entspannte und ruhige Atmosphäre ausdrücken (ebd., S. 365). Der Satz enthält „in all seiner Ruhe ungelöste Konflikte“ (ebd., S. 366).



Abbildung 5: Beginn der Sonate Nr. 14 von Ludwig van Beethoven (Schott c 1950)

Diese Charakteristik ist in dem im Film verwendeten Ausschnitt⁶⁷ des Satzes ebenso spürbar. Szpilman versteckt sich in dem halbwegs erhaltenen Haus, in dem er später auf den Offizier trifft, auf dem Dachboden (Sequenz 45/Subsequenz). Er hört plötzlich die Musik, deren Quelle nicht zu sehen ist und für den Zuschauer auch nicht eindeutig bekannt wird. Da im Bild zu erkennen ist, dass auch Szpilman sie wahrnimmt, ist sie diegetisch; dennoch wirkt sie gleichzeitig wie Hintergrundmusik, da einerseits ihr Ursprung aus der Handlung nicht ganz klar wird und sie andererseits gegen Schluss wie eine Art Montage wirkt: Erst ist Szpilman tagsüber zu sehen, dann klingt die Musik in Takt 9 mit dem Blick auf das nächtliche zerstörte Warschau aus. Die Zerstörung der Stadt zeigt direkt, wie alles aus dem Gleichgewicht gekommen ist, die nächtliche Ansicht im Mondlicht strahlt neben einer Dürsterheit dennoch auch Ruhe aus, wie es die Musik selbst ebenso charakterisiert.

Allerdings steht die Szene in direkter Verbindung mit der Ankunft der deutschen Soldaten im Haus. Szpilman versteckt sich auf dem Dachboden, eben weil er hört, dass sich Leute dem Haus nähern und sich schließlich darin befinden. Somit kann durch diesen Zusammenhang und auch aus der später zu erkennenden Tatsache, dass sich im Haus tatsächlich ein Klavier befindet, geschlossen werden, dass eine der bis dahin unsichtbaren Personen die Sonate spielt. Ebenso wie die Cellosuite von Bach ist die Sonate von

⁶⁷ Der Satz ist von Beginn an zu hören und klingt mit Ende des Taktes 9 aus.

Beethoven äußerst deutsche Musik, die auch dadurch auf die im Haus ankommenden Deutschen bezogen werden kann.

Geht man bei diesem Gedanken noch einen Schritt weiter, kann diese Ankunft der Deutschen im Haus, begleitet von Beethovens Sonate, als eine Parallele zum darauf folgenden Vorspiel Szpilmans vor dem Offizier gesehen werden; Kramer spricht bezüglich der zu hörenden „Mondscheinsonate“ von einem Gegenstück bzw. sogar von einem Kontrapunkt zu der später vorgetragenen Chopin-Ballade (vgl. Kramer 2007, S. 68). Hält man sich dazu das später eingeblendete Bild des zuhörenden Offiziers vor Augen, wie er konzentriert dem Klavierspiel Szpilmans folgt und die erklingende Musik offensichtlich genießt, kann man davon ausgehen, dass er Klaviermusik dieser Art sehr schätzt. Da es sich dabei um zensierte Musik von Chopin handelt, wird nur umso deutlicher, wie gleichgültig ihm dieser Aspekt zu sein scheint. Ihm geht es um die Musik selbst und dieser hört er aufmerksam zu. Wenn Szpilman auf dem Dachboden ebenso bedächtig Beethovens Sonate zuhört, kann der Zuschauer eine Verknüpfung zu dem erst später gezeigten Vorspiel noch nicht herstellen – der musikalische Bedeutungsgehalt auf dieser Ebene kann erst im Nachhinein erfasst werden. Zuerst ist es Szpilman, der nach langer Zeit nun wieder Klaviermusik vernimmt, allerdings aus einem entfernten Raum über mehrere Etagen hinweg. Dies muss ihm in diesem Moment unreal erscheinen, wie es auch dem Zuschauer filmisch dargestellt wird. Aber auch wenn der Moment erst fast wie eine Halluzination erscheint, ist er keine (vgl. hierzu Kramer 2007, S. 74).⁶⁸ Ebenfalls ist es diesmal keine Musik in Szpilmans Gedankenwelt wie an anderen Stellen des Films, wo es sich immer um Klavierwerke von Chopin handelt. Er hört die Sonate von Beethoven, die er zwar selbst spielen könnte, mit der er sich aber wohl kaum identifizieren würde. Erst wenn der deutsche Offizier ihm am Klavier zuhört und zusieht, erschließt sich der Zusammenhang zur vorherigen Szene. Hier fand aller Wahrscheinlichkeit nach ebendieser Offizier Hosenfeld das Klavier im Haus vor und spielt das, was ihn als Deutschen charakterisiert und was erst durch die Nationalsozialisten und ihren Missbrauch kultureller Identität zu jener deutschen Musik wurde, die sie hier auch symbolisiert. Allerdings zeigt die eingesetzte Musik Beethovens gerade an dieser Stelle genauso – bedenkt man, dass Hosenfeld sich im Grunde eben nicht mit der Nazi-Ideologie identifizieren kann – ihren generellen Wert als bedeutsames Kulturgut, ganz abgesehen von ihrer verzerrten Deutung durch die

⁶⁸ Wie die Sonate erscheint auch die später erklingende Ballade – insbesondere hinsichtlich ihrer eigentlichen Unmöglichkeit angesichts der Situation – auf ihre eigene Art unwirklich. Gleichzeitig spiegelt sich die in Abschnitt 3.1.1.2 erläuterte Zerrissenheit der Ballade in gewisser Hinsicht wiederum in der konfliktgeladenen Seite des Charakters der Sonate, welche natürlich insgesamt zweifelsohne sehr viel ruhiger wirkt.

Nationalsozialisten: Mit diesem Stück Kultur inmitten des Kriegs und der Verwüstung kündigt sich die Rettung Szpilmans auf musikalischer Ebene an, bevor sie kurz darauf in Person des Offiziers Hosenfeld erscheint.

Innerhalb der Szene erscheint Beethovens Sonate dennoch zuerst unwirklich und daher außerdem sinnbildlich als Moment der Selbstreflexion im Film – für Szpilman wie auch für den Zuschauer (vgl. Kramer 2007, S. 74). Obwohl Szpilman in diesem Moment unentdeckt bleibt, werden das Ausmaß des Leids und die Zerstörung durch die Deutschen gerade hier offensichtlich. Werden die Trümmer der Stadt eingeblendet, so kann die Dunkelheit zwar mit der Musik ausgefüllt werden, abgelöst wird sie von ihr nicht (vgl. ebd., S. 79).⁶⁹

3.1.1.6 Henryk Wars und Emanuel Szlechter: *Umówiłem się z nią na dziewiątą*

Henryk Wars (1902-1977)⁷⁰ komponierte zahlreiche Filmmusiken und insbesondere Songs für Filme, welche seinerzeit in der polnischen Bevölkerung sehr beliebt waren und auch außerhalb des jeweiligen Films populär wurden. So auch der Song „*Umówiłem się z nią na dziewiątą*“⁷¹, der erstmals in der Komödie *Piętro wyżej* (1937)⁷² von dem damals in Polen sehr bekannten Schauspieler Eugeniusz Bodo (1899-1943) gesungen wurde. Den Text des Liedes verfasste Emanuel Szlechter (1906-1943), von dem auch das Drehbuch zum Film stammt.

In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass bereits in Spielbergs *Schindlers Liste*, einem der bedeutendsten Filme seines Genres, ein Song von Wars, „*Miłość ci wszystko wybaczy*“⁷³, verwendet wurde; zuerst diegetisch in einer Szene, in der eine Sängerin das Lied vorträgt, während Schindler mit Offizieren in einem Lokal zu sehen ist. Dann geht die Musik in die nächste Szene über, in der Göth seiner jüdischen Haushälterin zeigt, dass er sie begehrt, und sie dann schlägt. Schubert stellt hierzu die Tatsache heraus, dass Wars ein polnischer Jude war, der der Verfolgung durch die Nationalsozialisten entkommen konnte.

⁶⁹ Auch mit dieser Aussage zieht Kramer eine weitere Verbindung zwischen der Ballade und der Sonate: Wird in der Szene des Klaviervorspiels vor dem Offizier zwischendurch der Blick auf die nächtliche Straßensicht vor dem Haus eingeblendet, sieht er darin die Entsprechung zum Blick auf die zerstörte Stadt in Sequenz 45.

⁷⁰ Eigentlich hieß der jüdisch-polnische Komponist Henryk Warszawski, er kürzte jedoch seinen Namen ab und nannte sich Henryk Wars. Nach seiner Emigration in die USA im Jahr 1947 änderte er den Namen erneut um in Henry Vars (vgl. hierzu auch Schubert 2001, o. S.). So wie Szpilmans Musik auch, war die Musik Wars' zu seiner Zeit in Polen überaus beliebt und ist dort auch heute noch bekannt. Außerhalb des Landes weiß man jedoch (abgesehen von seiner Filmmusik z. B. für *Flipper*) nur wenig über ihn.

⁷¹ Der englischsprachige Wikipedia-Artikel über Henryk Wars liefert eine Übersetzung des Titels: „I Have a Date With Her at Nine“ (vgl. Wikipedia 2015).

⁷² Englischsprachiger Filmtitel: *Upstairs* (vgl. Schubert 2001, o. S.).

⁷³ Der Song stammt aus dem Film *Szpieg w masce* (1933) und heißt in englischer Übersetzung „Love Will Forgive You Everything“ (vgl. Schubert 2001, o. S.).

Für die Verbindung zum Filminhalt und dem entsprechenden Einsatz des Liedes in *Schindlers Liste* ist diese Tatsache durchaus von Bedeutung (vgl. hierzu Schubert 2001, o. S.).

Für den Film *Der Pianist* wiederum ist der Song „Umówiłem się z nią na dziewiątą“ in ähnlicher Weise prägend. Er taucht im Laufe des Films mehrmals in unterschiedlichen Situationen auf, doch jedes Mal in Form eines Klaviervortrags ohne Gesang, d. h. der Text des Liedes kommt nicht vor und spielt für den filmischen Kontext dementsprechend auch keine weitere Rolle.



Abbildung 6: Melodie des Liedes „Umówiłem się z nią na dziewiątą“ (eigene Transkription aus dem Film)

Das Lied wird in beiden Szenen eingesetzt, in denen Szpilman als Ghetto-Pianist im Restaurant zu sehen ist (Sequenzen 11 und 15). Es ist dort im Stil einer beiläufigen Unterhaltungsmusik zu hören und wird von den Gästen des Restaurants nicht weiter beachtet. In der ersten dieser Szenen soll Szpilman sein Klavierspiel zwischenzeitlich unterbrechen, damit einer der wohlhabenden Juden im Restaurant Münzen auf ihre Echtheit überprüfen kann. Der Charakter der Beiläufigkeit wird damit unterstrichen. Bei dem Song handelt es sich um ein recht einfaches Musikstück und so trägt Szpilman es auch vor. Er verziert die Melodie zwar, aber lässt es in Anbetracht des Vortragsrahmens, in dem virtuoseres Spiel unangebracht wäre, ruhig erscheinen und benutzt einfache Begleitmuster in der linken Hand. Seine Gestik hebt zusätzlich hervor, dass das Musikstück nicht seinem eigentlichen Können entspricht, denn sein Blick schweift beim Spielen fast gelangweilt im Raum umher und er spielt während der kurzen Unterhaltung mit seinem Chef ebenso weiter. Auch in der zweiten Restaurantszene spielt Szpilman dieses Lied, wobei er es diesmal nicht unterbricht, sondern in seinem Verlauf ganz abbrechen muss: Seine Schwester kommt zu ihm, um zu berichten, dass der Bruder verhaftet wurde. Bevor seine Schwester bei ihm ankommt, wird zwischenzeitlich die Vorderansicht des Hauses gezeigt, wobei die Musik sehr leise weitergeführt wird, als wenn man sie von draußen tatsächlich

wahrnehmen würde. Diese zweite Szene im Restaurant folgt direkt im Anschluss an die Sequenz, in der das Haus gegenüber der Wohnung der Szpilmans gestürmt und der Mann aus dem Fenster geworfen wird. Der Eindruck, dass das Leben am nächsten Tag mit Szpilmans Arbeit im Ghetto „normal“ weitergeht – weitergehen muss –, wird daher umso drastischer.

Im Vergleich zu den Szenen, in denen Szpilman Chopin rezitiert, wirkt die Musik hier, als wäre sie für ihn belanglos. Auch bei seiner Arbeit im Rundfunk vor und nach dem Krieg und als Konzertpianist verdient er mit dem Klavierspiel sein Geld. Hier ist das Spielen im Ghetto jedoch eher als reiner Broterwerb dargestellt, weniger als Beruf und erst recht nicht als Berufung. Er spielt Kaffeehausmusik zur Unterhaltung der Gäste, was ohne Zweifel in der entsprechenden Situation dennoch von großer Relevanz ist: für die Gäste, wenn auch lediglich beiläufig, doch aber zur Aufheiterung in einer überaus schwierigen Lage; für den Musiker selbst, um seine Familie durchbringen zu können.⁷⁴ Dass diese Szenen das Musikleben im Ghetto aber etwas einseitig darstellen, geht aus dem bereits in Abschnitt 2.3. angeführten Zitat von Marcel Reich-Ranicki hervor. Durchaus wurden neben allgemein beliebten Schlagern wie dem im Film eingesetzten auch anspruchsvolle Konzerte gespielt. Auch Szpilman selbst erwähnt seine Ghetto-Konzerte und Engagements in unterschiedlichen Kaffeehäusern an mehreren Stellen seiner Aufzeichnung (vgl. 2005, z. B. S. 66f. oder S. 80ff.). Allerdings erläutert er ebenfalls ausführlich, wie seinem Klavierspiel im Lokal „Nowoczesna“ keinerlei Beachtung geschenkt wird und stellt dabei fest: „Dort wurde ich auch um zwei Illusionen ärmer: um die von einer allgemeinen Solidarität und die von der Musikalität der Juden.“ (ebd., S. 64) Seine Ausführungen sind in der Filmszene, in der es auch um das Prüfen der Münzen geht (Sequenz 11), exakt wiedergegeben (vgl. hierzu ebd., S. 65).

Als Szpilman nach der Flucht aus dem Ghetto in seinem ersten Versteck untergebracht ist, erscheint das Lied im Film erneut. Hier wird auf andere Weise deutlich, dass die Melodie in der gesamten Bevölkerung Warschaus und nicht nur im jüdischen Getto beliebt ist. Sie ist in dieser Szene diegetisch eingesetzt, die Quelle der Musik ist aber nicht zu sehen: Hinter der Wand übt die Nachbarin Klavier, indem sie das Lied spielt (Sequenz 29/Subsequenz 1). Es wird in einer spielerisch recht unsicheren und sehr viel schlichteren bzw. langsameren Version dargeboten als zuvor von Szpilman – den Fertigkeiten der Übenden entsprechend.

⁷⁴ Die Tatsache, dass in Verbindung mit den Kaffeehauszenen beide Male dieses eine Lied eingesetzt wird – und nicht, wie es der Realität vielleicht eher entsprechen würde, verschiedene Stücke – betont seine Funktionalität im Film und den Wiedererkennungswert bzw. die Möglichkeit der Zuordnung für den Zuschauer. Darüber hinaus wird der oben erläuterte beiläufige Charakter des Klavierspiels in diesen Szenen zusätzlich verstärkt.

Hier erklingt die Musik auch in tieferer Tonlage als in den Szenen, in denen Szpilman den Song vorträgt. Sie bricht ab, als sie vom Geräusch eines Bombeneinschlags übertönt und abgelöst wird. In Sequenz 33 übt die Frau in der Nachbarwohnung erneut Klavier, während Szpilman im Bett liegt und danach etwas zu Essen sucht. Auch hier wird die Musik plötzlich von einem Geräusch abgelöst, als auf Szpilmans Suche nach Nahrung ein Stapel Teller aus dem Schrank fällt und auf dem Boden zerschellt. Das Geräusch ist so laut, dass die Nachbarn aufmerksam werden und das Klavierspiel abgebrochen wird. Durch diese musikalischen Szenen wird deutlich, dass Szpilman in den einsamen Phasen im Versteck durch die gehörte Musik kleine Momente der Erheiterung erfährt. Diese Eindrücke werden dann zunichte gemacht, wenn die Teller zu Boden fallen und ebenjene Klavier spielende Frau ihn entdeckt, ihr wahres Gesicht zeigt und für ihn zu einer großen Gefahr wird.

Die Melodie des Liedes ist in den jeweiligen Szenen so deutlich herausgestellt, dass sie für den Zuschauer sehr gut wiedererkennbar und einprägsam ist. Außerdem wird durch den Einsatz der Musik in diesen Szenen ihre Popularität im damaligen Warschau offensichtlich, wobei sie im Film die Aufgabe übernimmt, einerseits das kulturelle Leben im Ghetto und andererseits auch im Warschau der nichtjüdischen Polen anschaulich zu machen.

3.1.1.7 Klezmer: Tantz, tantz Yidelekh

Wenn das Straßenleben des Ghettos im Film gezeigt wird, erklingt an zwei Stellen dazu Klezmermusik, die diegetisch verwendet wird (Sequenzen 9 und 15/Subsequenz 2). Beide Male handelt es sich dabei um das Musikstück „Tantz, tantz Yidelekh“, das durch die Klezmergruppe „The Burning Bush“ vorgetragen wird.

Die Melodie gehört zu den bekannten traditionellen Klezmerstücken und ist im Rhythmus bzw. in der Form des Khosidl – einem langsamen, schreitenden Tanz (vgl. Winkler 2003, S. 86) – und im Modus Ahava Raba gehalten (vgl. Sapoznik & Sokolow 1987, S. 66). Dieser Modus ist dem Phrygischen ähnlich, wobei die Terz jedoch in Dur und die Septime je nach Melodie in Dur oder Moll steht. Solche Stücke sind überlicherweise in der Tonart der jeweiligen Moll-Subdominante notiert (vgl. ebd., S. 21).

Allgemein sind die „Tempi und Rhythmen [...] in der Klezmermusik im wahrsten Sinne des Wortes dehnbare Begriffe“ (Winkler 2003, S. 103), sie lassen sich dem Anlass anpassen. Außerdem liegt „die Betonung [...] eher auf Eleganz als auf Tempo. Wenn eine Melodie zu schnell gespielt wird, bleibt nicht mehr genug Zeit und Raum für die Verzierungen“ (ebd., S. 111).

Moderately

Chords: E, E7, Am, E, E7, Am, E, E7, Am, Dm, 1. E, 2. E, G7, C, G7, C, E7, Am, E7, Am, G7, 2. Am, E7, Am, E, Am, E, Am, E, E7, Am, Dm, E.

Abbildung 7: Melodie „Tantz, tantz Yidelekh“ (Sapoznik & Sokolow 1987, S. 66)

Dieser Sachverhalt wird deutlich, wenn im Film die Klezmergruppe, bestehend aus Akkordeon, Klarinette und Geige, zum ersten Mal auftaucht, während Szpilman und sein Bruder durch die Straßen des Ghettos gehen und zum Übergang von einem Teil des Ghettos zum anderen kommen (Sequenz 9). Die Klezmermelodie wird in der Szene ganz durchgespielt, wobei die drei Teile des Stücks in einer bestimmten Folge ablaufen: Teil A der Melodie erklingt bereits, als das Geschehen um Szpilman sich noch in der Entfernung befindet; zuerst wirkt die Musik also eher hintergründig, bevor die Szenerie im Bild sich der Quelle der Musik – der Klezmergruppe – nähert. Mit Teil B wird die Musik lauter und in ihrer Wiederholung sieht man die Musikgruppe erstmals aus der Entfernung direkt im Bild. Die Musiker stehen in der Nähe des Übergangs, wo eine deutsche Straße durch das Ghetto führt und die Juden warten müssen, bis sie durchgelassen werden. Die Brüder stehen in der Menge der Wartenden, in der Kommentare zur Situation gegeben werden (Rückkehr zu Teil A). Nun beginnen die Soldaten spöttische Fragen zu stellen und fordern zum Tanz auf (Teil B erklingt). Es werden mehr und mehr Juden aufgefordert mitzutanzten, wobei diese Verspottung immer grässlichere Dimensionen annimmt (Teil C). Dann befehlen die Soldaten zudem den Musikern schneller zu spielen, als sie erneut den Teil B der Melodie erklingen

lassen. Der Schlussteil (Teil C) wird vom Pfeifen eines Soldaten begleitet, der anzeigt, dass der Übergang für die Juden geöffnet werden kann. Die Musik klingt aus und wird vom Quietschen des Tors am Übergang abgelöst. In dieser Szene erfüllt die Musik zuerst den Zweck, das Straßengeschehen und die herrschende Atmosphäre im Ghetto zu unterstützen, aber sie zeigt auch, auf welche Weise die Juden ihre schlimme Situation so erträglich wie möglich machen, indem sie musizieren. Dann wird sie jedoch zum Instrument der Erniedrigung und Verhöhnung durch die Soldaten. Damit sind die Musiker selbst Anlass für die Entwicklung des hässlichen Geschehens und werden von den Deutschen dazu benutzt, sich über die Juden lustig zu machen. Das, was den Ghattobewohnern an Erfreulichem bleibt, wird ihnen hiermit auch noch genommen. Die Aufforderung zum schnellen Spielen zeigt zudem, dass nicht nur das Spiel der jüdischen Musikgruppe missbraucht wird, sondern auch die Musik selbst verzerrt erscheint. Die Musiker haben nun keinen Spielraum mehr dazu, diese entsprechend zu gestalten.

In Sequenz 15 (Subsequenz 2) wird der Bruder Szpilmans auf dessen Bitten hin aus der Haft entlassen. Szpilman holt ihn von dem Gebäude, in dem er eingesperrt war, fort. Von fern hört man auf der Straße die gleiche Klezmermusik wieder. Man sieht die Gruppe diesmal zwar nicht, aber da sie vorher bereits in die Filmhandlung eingeführt wurde, erkennt man, woher die Musik kommen muss. Die Musik beginnt leise und hintergründig, nachdem der Dialog der Brüder begonnen hat. Das Stück wird von Anfang an gespielt, bricht jedoch schon bald ab, als im Zuge eines Szenenwechsels die Geräusche (Straßenbahn etc.) der nachfolgenden Szene das Geschehen bereits zum Ende dieser Sequenz übertönen. Während die Musik in Sequenz 9 missbraucht und die Handlung dadurch vorangetrieben wird, ist sie hier lediglich akustische Unterstützung zur Handlung und veranschaulicht noch einmal die Atmosphäre des Ghettos.

3.1.1.8 *Władisław Anczyk: Marsz Strzelcow*

Bevor Szpilmans Flucht aus dem Ghetto stattfinden kann, kommt Szpilman dort noch einmal in Gefahr (Sequenz 26/Subsequenz): In der Neujahrsnacht wird die Arbeitsbrigade auf ihrem Heimweg von betrunkenen Soldaten angehalten. Diese verprügeln die Arbeiter und erklären ihre Schläge damit, dass sie so Silvester feiern. Danach fordern sie die jüdischen Arbeiter auf, ein lustiges Lied zu singen. Szpilman schreibt in seinen Erinnerungen dazu folgendes:

„Ich weiß nicht mehr, wer als erster die Melodie anstimmte, und ich weiß nicht, weshalb ihm ausgerechnet dieses Soldatenlied in den Sinn gekommen war. Wir stimmten mit ein. Uns war es letzten Endes einerlei, was wir sangen.“

Erst heute wird mir bewußt, wenn ich an jenen Augenblick denke, wieviel Tragik sich da mit Lächerlichkeit verband. Mitten auf den Straßen der Stadt, in der Bekundungen von polnischem Patriotismus seit Jahren mit dem Tode bestraft wurden, gingen wir – ein Häuflein restlos ausgepumpter Juden – und schmetterten lauthals und ungestraft in jene Silvesternacht: „Hej, strzelcy wraź!“ (2005, S. 121)

Genau dieses Lied wird in den Film übernommen, wobei die Melodie hier nicht ganz präzise zu erkennen ist, da der Situation entsprechend ungeübter Männergesang erklingt. Zu diesem polnischen Soldatenlied sind in deutscher oder englischer Literatur bedauerlicherweise keine weiteren Informationen vorhanden. Im Film wird zum Gesang folgender Liedtext eingeblendet:

„He, Schützen voran! Über uns der Weiße Adler, vor uns der Todesfeind. Aus unseren Gewehren werden bald donnernde Schüsse hallen und Gott der Erlöser lenkt der Kugel Flug! Deshalb lade dein Gewehr, genau sollen seine Kugeln treffen. Am Ahnengrab wetze den Stahl deines Bajonetts!“

Es ist deutlich zu erkennen, dass bereits in dieser Szene mit dem Lied auf den bevorstehenden Ghettoaufstand hingewiesen wird, was die deutschen Soldaten jedoch nicht verstehen. Die gepeinigten Juden deuten damit ihren Willen an, sich zu wehren, und kündigen an, dass sie dies auch tun werden. Dies wird durch die Entsprechung im Bild hervorgehoben, wenn einige Juden aus der Arbeitsbrigade während des Singens unterwegs Gegenstände, ganz offensichtlich Waffen, über die Mauer ins Ghetto werfen.

3.1.1.9 Die polnische Nationalhymne

Das Lied „Noch ist Polen nicht verloren“ entstand 1797 in Italien, wo Józef Wybicki nach der dritten Aufteilung Polens (1795) den ursprünglichen Text dazu verfasste und diesen den polnischen Legionen in Italien unter General Jan Henryk Dąbrowski⁷⁵ widmete. Ob auch die Melodie mit dem Charakter einer Mazurka von Wybicki stammt, ist nicht eindeutig geklärt (vgl. Ragozat 1982, S. 194). Unter den Soldaten, die in den Legionen für Napoleon kämpften, wurde das Lied zur Hymne, und auch in den unterdrückten Teilen Polens erlangte es bei der Bevölkerung immer größere Beliebtheit. Dies liegt vor allem daran, dass die Melodie im Stil einer polnischen Volksweise beim Volk eingängig ist, der Text sehr ermutigend bzw. auffordernd ist und Kraft zum Glauben an ein vereintes Polen schenkt (vgl. ebd., S. 195). Mit einem von der ursprünglichen Version etwas abweichenden Text wurde das Lied im Jahr 1926 offiziell als Nationalhymne Polens anerkannt.

⁷⁵ Daher hat die Hymne in Polen auch den Namen „Mazurek Dąbrowskiego“.

Jeszcze Pol-ska nie zgi-nę - ła, kie - dymy ży - je - my. Co nam ob - ca
 prze - moc wzię - ła, szab - łą od - bie - rze - my. Marsz, marsz, Da - brow - ski,
 z zie - mi wło - skiej do Pol - ski! Za two - im prze - wo - dem złącz - zym się z na - ro - dem.

Abbildung 8: Polnische Nationalhymne (Wybicki & Oginski, Schott 2006)

Die Nationalhymne kommt im Film zweimal vor, beide Male als Instrumentalfassung für Blasorchester, ohne gesungenen Text.

In Sequenz 3 erfährt die Familie Szpilman aus dem Radio, dass Großbritannien den Nationalsozialisten den Krieg erklärt hat. Nach der Bekanntmachung wird der Beginn der polnischen Nationalhymne gespielt, bevor die Szene ausgeblendet wird. Die Hymne erklingt in diesem Kontext so, wie sie auch in der tatsächlichen Situation zu hören wäre (vgl. hierzu auch Szpilman 2005, S. 12) und dient für die filmische Umsetzung keiner weiteren Funktion darüber hinaus.

Davon unabhängig erscheint die Nationalhymne noch einmal gegen Schluss des Films in Sequenz 50. Szpilman ist alleine in seinem Versteck und wartet darauf, dass Polen von den Russen befreit wird. Von Weitem hört er Musik, die sich ihm zu nähern scheint. Er erkennt, dass es die Nationalhymne ist, sieht aus dem Fenster und bemerkt den Militärwagen mit polnischer Beflaggung, von dem aus der Marsch abgespielt und mittels Lautsprecher die Straße beschallt wird. Hierbei ist zu bemerken, dass der Lautsprecher am Wagen normalerweise eher den Zweck erfüllt, Bekanntmachungen oder Anordnungen verständlich in der Umgebung zu verbreiten. Hier wird die Musik dazu eingesetzt, das Kriegsende in Polen zu verbreiten bzw. angesichts der menschenleeren und zerstörten Straßen die eigene Freude über die Befreiung auszudrücken.

3.1.2 Extradiegetische Musik

Die sehr spärlich eingesetzte Hintergrundmusik des Films stammt vom polnischen Komponisten Wojciech Kilar (1932-2013). Er studierte Komposition und Klavier an der Musikakademie in Katowice und später in Paris bei Nadia Boulanger. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen, war Jurymitglied bei unterschiedlichen Musikwettbewerben und prägte mit seinen modernen Kompositionen die polnische Kultur nachhaltig (vgl. Osiński 2006,

S. 30). Kilar ist neben Henryk Górecki und Krzysztof Penderecki Begründer der polnischen Avantgardeschule und „wird zur Entstehung einer vollends neuen Richtung in der modernen Musik entscheidend beigetragen haben dürfen: jener des sog. ‚Sonorismus‘“ (ebd., S. 30f.). Auch wenn zeitgemäße Trends in seinen Werken einfließen, „sind dennoch einige ihrer Merkmale seit jeher unverkennbar“; vor allem Einfachheit in der Musiksprache, „imposante Klangmassen, exponierte Melodien sowie starke Emotionen“ kennzeichnen seinen Stil (ebd., S. 31). Außerdem sind in vielen seiner Kompositionen folkloristische, aber auch religiös geprägte Elemente zu finden. Neben seiner Konzertmusik ist Kilar jedoch eher für die Musik zu zahlreichen Filmen bekannt. Er komponierte u. a. die Musik zu *Bram Stoker's Dracula* (1992) von Francis Ford Coppola sowie zu *The Portrait of a Lady* (1996) von Jane Campion, und blieb ebenso in Polen ein wichtiger Komponist für Filmmusik. Er arbeitete dort mit bekannten Regisseuren wie Krzysztof Zanussi, Andrzej Wajda und Roman Polański zusammen. In seiner dritten Kooperation mit Polański entstand die Musik zum Film *Der Pianist*.

In der Literatur und den Filmrezensionen wird wenig über Kilars Musik zu diesem Film ausgesagt. Abgesehen von verschiedenen Äußerungen zu ihrem spärlichen Einsatz wird nicht näher auf sie eingegangen. Natürlich wird die Musik dadurch, dass sie bewusst im Vergleich zu anderen Filmen nur an wenigen Stellen erscheint, für den Zuschauer umso deutlicher erkennbar, da sie nicht zum ständigen akustischen Begleiter wird, der irgendwann in seiner eigenen Masse untergeht. Allerdings ist zu bedenken, dass die zahlreich eingesetzte diegetische Musik und die Relevanz der Stille auch nur ein begrenztes Maß an extradiegetischer Musik zulassen.

Im Film wird hauptsächlich ein Motiv verwendet, das an verschiedenen Stellen zum Einsatz kommt. Charakterlich erinnert es an einen Klagegesang, wie er auch in der Klezmermusik vorkommen könnte – vor allem dann, wenn das Thema von einer Klarinette, einem typischen Melodieinstrument des Klezmer⁷⁶, vorgetragen wird.⁷⁷ Die eingängige Melodie kann vom Zuschauer gut wiedererkannt werden, da sie zumeist in handlungsarmen Szenen verwendet wird und somit das musikalische Hauptthema der Hintergrundmusik darstellt.

⁷⁶ Obwohl die Klarinette erst etwa 1830 zum Bestandteil der Klezmerkapellen in Osteuropa wurde, entwickelte sie sich „während der letzten 75 Jahre [...] – besonders in Amerika und Israel – zum Inbegriff des jüdischen Melodieinstrumentes [...], nicht zuletzt aufgrund der Nachahmbarkeit der menschlichen Stimme, erzeugt durch viele spezielle Techniken, ihrem warmen, weittragenden Klang, und durch den großen Tonumfang und ihre dynamischen Möglichkeiten“ (Winkler 2003, S. 78).

⁷⁷ Zu diesem Eindruck trägt nicht nur die Wahl des Instruments bei, sondern auch der Charakter des Melodieverlaufs, der darüber hinaus in harmonischem Moll gehalten ist, welches in der traditionellen Klezmermusik häufig vorkommt (vgl. hierzu auch z. B. Sapoznik & Sokolow 1987, S.21 sowie Winkler 2003, S. 94).

Ed.: Wojciech WIDŁAK WOJCIECH KILAR

$\text{♩} = \text{ca } 96$

Clarinetto
in Do

Pianoforte

5

9

13

Abbildung 9: Beginn des musikalischen Hauptthemas (Ausgabe für Klarinette und Klavier, PWM Edition 2002)

Erstmalig wird es mit Blick auf die fertiggestellte Ghettomauer (Sequenz 8/Subsequenz 2) als klagende, dramatisch-melancholische Streichermelodie eingeführt, nachdem diese von sehr gedehnten, langsam wechselnden Akkorden eingeleitet wurde. Die Musik wird leise in die folgende Sequenz übergeführt, in der Szpilman durch das Ghetto geht, um seinen Bruder abzuholen, der versucht Bücher zu verkaufen. Beim Dialog der Brüder klingt die Musik aus. Das Thema kehrt nach dem Dialog Szpilmans mit dem jüdischen Polizisten Itzak Heller zurück, in dem er ihn bittet, seinen verhafteten Bruder freizulassen (Sequenz

15/Subsequenz 2). Diesmal wird die langsame melancholische Melodie von einer Klarinette gespielt, die von dezenten Streicherpizzikati begleitet wird. Sie setzt leise ein, diesmal ohne einleitende Akkorde, und wird weitergeführt, während Szpilman das Geschehen auf der Straße auf sich einwirken lässt. Die Musik klingt aus, als Szpilmans Blick zur Tür schweift, aus der sein Bruder schließlich freigelassen wird. Noch einmal in der Form der Streichermelodie (wie in Sequenz 8) erscheint das Motiv mit Beginn der Sequenz 17, wobei die Einleitung diesmal etwas länger ausfällt. Hier unterstreicht es den Umzug der Juden ins große Ghetto aufgrund der Schließung des kleineren Teils, in dem die Familie Szpilman bisher wohnte. Die Melodielinie verläuft nun in leicht variiertes Form und klingt zum Ende der Szene hin aus, als die Familie im Magazin arbeiten muss.

Das Thema wird in Sequenz 20 erstmals mit Solo-Klarinette völlig ohne Begleitung verwendet. Es erklingt diesmal in tieferer Tonlage mit Szpilmans Ankunft vor dem verlassenen Haus eines Freundes, dessen Familie dort erschossen liegt, nachdem Szpilman von seiner eigenen Familie getrennt wurde und nun allein ist. Das Motiv endet, als Szpilman in dem leeren Haus sitzt. Der darauffolgende Blick der Kamera ist auf den leeren Umschlagplatz gerichtet und dagegen ohne Musik; er wird von Stille begleitet.

Einmal noch kehrt das Motiv als Streichermusik in der Art wie in Sequenz 8 zurück (Sequenz 29/Subsequenzen 3-6): Die Musik setzt kurz vor Schluss der Einstellung auf das Kampfgeschehen des Ghettoaufstands ein, als Überleitung auf die folgende Subsequenz, in der Szpilman das brennende Ghetto und die Kapitulation der letzten Aufständischen beobachtet. Das Thema wird über diese Geschehnisse im Bild hinweg fortgeführt und schließlich von den Schüssen der Deutschen auf die übriggebliebenen Ghettoinsassen abgelöst. So wie die Musik dieselbe ist wie diejenige, welche nach dem Mauerbau des Ghettos zu hören war – abgesehen davon, dass die Melodie diesmal eine Oktave höher gespielt wird –, so sind auch die Einstellungen während der einführenden Streicherakkorde wieder auf die Mauer gerichtet – mit dem Unterschied, dass diesmal alles in Flammen steht.

Nachfolgend wird das Hauptthema nur noch in der solistischen Form mit Klarinette verwendet. Es kommt bis zum Ende des Films noch dreimal vor. Zum einen erscheint es in Sequenz 37, während Szpilman einsam und hungernd aus dem Fenster sieht und darauf wartet, dass jemand vorbeikommt. Die Melodie klingt aus, als die Wohnungstür geöffnet wird und Szpilman nach langer Zeit etwas zu Essen bekommt. Kurz darauf (Sequenz 38) setzt die Melodie erneut ein, als Szpilman eine letzte Kartoffel in der Hand hält. Gleichzeitig mit dem Bild wird sie ausgeblendet. Zum letzten Mal erklingt sie in Sequenz 45 mit dem

Blick auf die Ruinen der Stadt, denen Szpilman nach seiner Flucht aus dem Krankenhaus entgegenght. Das Thema klingt aus, als Szpilman in das halbzerstörte Haus kriecht, um dort nach Nahrung zu suchen.

Obwohl das Thema in den beschriebenen Szenen jeweils in unterschiedlicher Ausprägung und auch unterschiedlicher Länge erscheint, ist es immer gleich wiederzuerkennen. Dies liegt auch daran, dass die einzelnen Phrasen des Themas einander sehr ähnlich sind. Es fällt schnell auf, in welchen Situationen die Melodie erklingt: Wenn sie als Version mit Streichern gespielt wird, sind drastische Veränderungen in Bezug auf das Ghetto zu erkennen. Zuerst wird das Ghetto errichtet und die Juden darin eingesperrt, dann wird ein Teil des Ghettos geschlossen und schließlich geht es nach dem Aufstand in Flammen auf und die letzten Bewohner werden getötet. Bereits als Klarinettenmelodie, aber mit Streicherbegleitung, macht die Musik deutlich, dass Szpilman möglicherweise seinen Bruder durch dessen Verhaftung verlieren könnte. In der Zeit des ungewissen Wartens wird es eingesetzt, bis der Bruder wieder freigelassen wird. Die vier Szenen, in denen die Melodie solistisch verwendet wird, sind alle Zeichen für Szpilmans Einsamkeit. Der erste Einsatz nach der Trennung von seiner Familie in Verbindung mit der darauffolgenden völligen Stille zeigt dies besonders deutlich. In den späteren Szenen kommt der Aspekt des Hungerns hinzu. Das Motiv erscheint dann in unmittelbarem Zusammenhang dazu, dass Szpilmans Nahrungsvorräte ausgehen oder er bereits nichts mehr zu Essen hat.

Als interessant anzumerken ist, dass dieses Hauptthema in der Variante, wie es in der Straßenszene verwendet wird, wenn Szpilman wartet (Sequenz 15/Subsequenz 2), auch auf der Soundtrack-CD zum Film zu hören ist (siehe dazu „Music from and inspired by *The Pianist*“ 2002). Das Stück wird hier betitelt mit „Moving to the Ghetto Oct. 31, 1940“, wobei hingegen die Szene im Film, als die Umsiedlung der jüdischen Bevölkerung ins Ghetto im Oktober 1940 thematisiert wird (Sequenz 8), vollkommen ohne Musik auskommt. Allerdings zeigt diese Benennung des Musikstücks ganz klar den Bezug zur Ghettothematik an, den das Motiv wie oben erläutert immer dann aufweist, wenn es in der Streichervariante oder als Klarinettenstück mit orchestraler Begleitung vorkommt.

Neben diesem Hauptthema sind im Film wenige weitere Szenen mit Musik unterlegt. Zum einen setzt in Sequenz 18 (Subsequenzen 3 und 4), als der gesamte Umschlagplatz im Bild gezeigt wird, eine träge und schwere Streichermusik ein. Sie wird leise in den Dialog weitergeführt und klingt aus, als sie vom Pfeifen des Zuges übertönt wird. Hier ist die Musik vor allem atmosphärischer Hintergrund für die Handlung des Bonbon-Kaufs und „letzten

gemeinsamen Mahles“ der Familie. Die Musik besteht aus einer sich wiederholenden Folge sehr schwerer, düsterer Töne und Akkorde, die sehr breit gespielt sind.



Abbildung 10: Motiv in Sequenz 18 (eigene Transkription aus dem Film)

Szpilman arbeitet in Sequenz 21 zusammen mit anderen Männern aus seiner Arbeiterkolonne an einem Mauerabschnitt, der an das ehemalige große Ghetto angrenzt und abgetragen werden soll. Nebenan ist ein Markt zu sehen. Als dieser eingeblendet wird, setzt getragene, tragisch klingende Streichermusik ein. Sie bricht ab, sobald Szpilman sich entschließt, doch nicht zu der Bekannten zu gehen, die er gerade auf dem Markt erkannt hat. Es handelt sich um ein neues musikalisches Thema mit Begleitung, das jedoch wieder von Streichern gespielt wird.



Abbildung 11: Thema in Sequenz 21 (eigene Transkription aus dem Film)

Das tragisch klingende Motiv aus der Marktszene kehrt später noch einmal zurück. Es erklingt, als Szpilman aus seinem ersten Versteck fliehen musste und draußen durch die Straßen läuft, bis er bei der Adresse ankommt, die ihm für Notfälle gegeben wurde (Sequenz 33/Subsequenz). Kurz bevor er dort an der Tür klingelt, wird die Melodie beendet.

Beide Male geht es um die Ankündigung einer nahenden Rettung durch Freunde, wenn auch die entsprechenden Situationen selbst tragisch sind, wie es die erklingende Musik zugleich vermittelt: In Sequenz 21 erscheint der gezeigte Markt zwar in hellen, freundlichen Farben, Szpilman erblickt eine Bekannte, die ihm vielleicht helfen könnte und es später auch tun wird, noch ist er aber im Ghetto gefangen. In Sequenz 33 wurde er gerade beinahe ausgeliefert und ist auf der Flucht. Zwar hat er eine Adresse für Notfälle, zu der er unterwegs ist, in dem Moment auf der Straße ist für ihn aber ungewiss, was ihn an seinem Ziel erwarten wird.

Eine weitere Musikunterlegung ist zu hören, als Szpilman aus dem Ghetto flüchten konnte und über Nacht in einem Keller untergebracht wird, bevor er am nächsten Tag in eine leerstehende Wohnung ziehen kann. Mit Szenenbeginn, der Anfahrt zum Haus, in dessen Keller er diese Nacht hinter einem Regal verbringen muss, setzt eine leise dramatische, aber doch getragene Streichermusik in tiefer Tonlage ein (Sequenz 28). Diese endet, als er im Versteck untergebracht ist und das Regal zurückgeschoben wird. Es ist zuerst eine Aneinanderreihung von benachbarten tiefen Tönen, die wiederholt vorkommt. Eine noch tiefere Begleitung gibt einen rhythmischen Akzent, indem ein Sechzehntel-Rhythmus mit 3-3-2-Betonung gespielt wird. Mit Wegschieben des Regals kommt eine höhere zweite Stimme hinzu, die eine Quinte über der Tonfolge geführt wird.



Abbildung 12: Motiv in Sequenz 28 (eigene Transkription aus dem Film)

Besonders durch die rhythmische Komponente tritt mit der Musik eine hintergründige Spannung hervor, die allein durch den Melodieverlauf oder das Bild selbst nicht erzeugt würde. Vergleicht man die Szene mit der darauffolgenden, die handlungsbedingt auf visueller Ebene eine erheblich spannendere Wirkung entfaltet – Szpilman ist auf dem Weg zu dem für ihn vorgesehenen Wohnungsversteck und muss sich in der Öffentlichkeit zeigen, wenn er mit der Straßenbahn fährt –, wird besonders deutlich, wie sehr der Eindruck der Spannung hier im Charakter der eingesetzten Musik begründet ist. Das Geschehen in der Straßenbahn hingegen kommt ohne Musik aus und kann selbst ausdrücken, was damit vermittelt werden soll. Die Ankunft im Kellerversteck erfordert die Ebene der Musik, um dem Zuschauer die Anspannung und die Ungewissheit Szpilmans, was auf ihn zukommen wird, näher bringen zu können.

In etwas abgewandelter Form erklingt das Motiv in Sequenz 41 erneut. Szpilman muss nach dem Beschuss seiner Wohnung aus dem Haus. Von unten kommen jedoch Soldaten herauf, die das Haus durchsuchen. Er flüchtet auf den Dachboden und von dort auf das Dach. Auch hier wird er entdeckt und fällt vom Dach auf den darunterliegenden Balkon. Mit diesem Fall

vom Dach setzt leise die rhythmische Begleitung ein, die eingeführt wurde, als Szpilman ins Kellerversteck gebracht wurde. Über ihr entwickelt sich ebenfalls wieder ein dramatisch klingendes, sich wiederholendes Motiv, das mit dem Blick auf das Geschehen vor dem Haus endet, als es von lauten Schüssen übertönt wird. Die Musik ist demzufolge eine Variante des musikalischen Motivs in Sequenz 28, allerdings rückt die rhythmische Komponente hier mehr in den Vordergrund, während das Geschehen im Bild wesentlich dramatischer ist. Die Musik hat demzufolge hier – anders als im Kellerversteck – eher unterstützende und weniger Stimmung erzeugende Funktion.

In Sequenz 40 (beide Subsequenzen), als das Krankenhaus nach dem Beschuss des benachbarten Gebäudes der Schutzpolizei geräumt wird, setzt ein leiser hoher orgelpunktartiger Ton ein, der zunächst noch mit dem Sirengeräusch aus dem Geschehen verbunden ist. Geräusch und Ton beginnen gleichzeitig zu Beginn der Szene mit Blick auf das brennende Gebäude. Darunter entwickelt sich im Anschluss eine getragene, klagende Streichermusik, die absetzt und gleich wieder dazukommt. Die Musik wird weitergeführt, wenn die Einstellungen wechseln: Dabei ist im Bild zu sehen, wie Warschau brennt und Szpilman im Bett liegt. Er spielt in Gedanken Klavier, wobei seine Fingerbewegungen gezeigt werden. Dies ist jedoch die einzige Szene im Film, in der man als Zuschauer akustisch nicht nachvollziehen kann, was er in Gedanken spielt, da die Hintergrundmusik auch diese Einstellung begleitet; doch verdeutlicht auch sie, wie Szpilman die langen Phasen des passiven Ausharrens übersteht, indem er sich imaginär mit seiner Klaviermusik beschäftigt. Der Musikeinsatz wird bis zum Beginn der Sequenz 41 weitergeführt, in der zu sehen ist, dass kein Wasser mehr aus dem Hahn in Szpilmans Wohnung kommt. Erst hier klingt sie aus.



Abbildung 13: Motiv in Sequenz 40 (eigene Transkription aus dem Film)

Insgesamt wird die Musik im Hintergrund, die neben dem Hauptthema im Film zu hören ist, vor allem atmosphärisch eingesetzt. Meist sind es Tonfolgen oder Aneinanderreihungen von Akkorden, die nicht so markant wie das Hauptthema wiederzuerkennen sind. Damit sollen einige wenige Szenen des Films in der üblichen Weise mit einer Klangmasse untermalt werden. Hierfür benutzt Kilar immer Streicher in eher tiefen Tonlagen. Der hohe ausgehaltene Ton, der an einer einzigen Stelle vorkommt, wirkt dort hingegen eher sirenenartig und bildet dazu eine Ausnahme.

3.2 Geräusche im Film

Außer den bereits erläuterten Musikeinsätzen im Film erscheinen eine Reihe von Darstellungen, die nicht als Filmmusik einzuordnen sind, aber dennoch von Musikinstrumenten ausgehen: In Sequenz 4 ist Szpilmans Zupfen auf einer Geige zu hören, das allerdings dem Gespräch untergeordnet ist und nur am Rande erscheint. Sequenz 7, die ebenfalls vom Dialog geprägt ist, wird damit eingeleitet, dass Szpilman am Klavier sitzt und komponiert. Hier sind Klaviertöne zu hören, die allerdings aus der Sicht des Zuschauers keinen Zusammenhang zu einem vollständigen Klavierstück ergeben. Damit soll lediglich die Arbeit Szpilmans kurz verdeutlicht werden, während in der Handlung die Diskussion um die Situation der Juden thematisch im Vordergrund steht. Gleich darauf folgt eine weitere Einstellung, in der ein Klavier angespielt wird: Ein potenzieller Käufer testet den Klang des Instruments (Sequenz 7/Subsequenz). Diese kurzen Ausschnitte zeigen zwar den musikalischen Kontext, in dem die Familie sich bewegt, für den Zuschauer stellen sie am Rande der Handlung jedoch eher Geräusche dar, da sie zu kurz ausfallen um von Filmmusik zu sprechen. Daher sind sie im Sequenzprotokoll (Anhang A) in der Spalte der Geräusche aufgeführt.

Da der Film in recht dokumentarischem Stil gestaltet ist, spielen Geräusche eine besondere Rolle. Szpilman, der immer auf der Hut sein muss, hat Augen und Ohren offen: Jedes Geräusch könnte eine neue Bedrohung darstellen. Durch die Schlichtheit der Darstellung und die subjektiv geprägte Perspektive nimmt auch der Zuschauer die Geräusche auf sehr intensive Art wahr – auch aus dem Grund, dass in zahlreichen Filmmomenten die zugehörige Quelle nicht im Bild gezeigt wird: „Die Entdeckung droht permanent, jedes Geräusch auf der Straße – etwa ein haltendes Auto – martert die Nerven.“ (Köstergarten 2002, o. S.) Das Stillsein Szpilmans spielt also eine außerordentliche Rolle, vor allem im zweiten Teil des Films, wenn er alleine in seinen Verstecken ausharrt. Die Geräusche werden hier gleichzeitig eingesetzt, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu steuern. Denn da sie – von außen kommend oder durch Szpilman selbst verursacht – meist Bedrohung bedeuten, bemerkt der Filmrezipient beim Einsatz eines bestimmten Geräusches, dass dies für die Handlung eine entsprechende Folge haben könnte. Dies sind beispielsweise, wie Köstergarten erwähnt, die heranfahrenden Autos oder Geräusche wie die herunterfallenden Teller in Sequenz 33.

Will man die Geräusche einordnen, so ergeben sich mehrere Kategorien: Zum einen sind es die eben beschriebenen handlungsrelevanten Geräusche, die im jeweiligen Moment besonders hervortreten. Andererseits ist der Film natürlich von einer hintergründigen

Geräuschkulisse geprägt, die durch die Stille des Films zwar bewusster wird als womöglich in anderen Filmen, aber dennoch nicht so in den Vordergrund tritt. Dazu gehören vor allem Schüsse oder Bombeneinschläge im Hintergrund, die den gesamten Film hindurch auftreten, wenn die Kriegszeit dargestellt wird. Auch wenn sie nicht unbedingt direkt auffallen, sind sie im emotionalen Sinn wichtig, da sie ständig unterschwellige Angst erzeugen. Des Weiteren wird auch durch die Geräuschebene Subjektivierung erlangt. Vor allem wird dies in Sequenz 41 deutlich, wenn Szpilman infolge des Einschusses in seine Wohnung einen Hörsturz erleidet. Ein hohes, durchdringendes Pfeifen ist auch für den Zuschauer wahrzunehmen. Es kommt nicht aus der Umgebung und ist daher kein natürlich produziertes Geräusch, sondern dem Zuschauer wird bewusst, dass er die Perspektive und Empfindung Szpilmans direkt einnimmt und das hört, was in dessen Kopf abläuft – ebenso wie bei den imaginierten Klavierstücken auf musikalischer Ebene. Andere Geräusche aus der Umgebung werden damit ausgeblendet bzw. klingen sehr dumpf, bis Szpilmans Gehör wieder normal funktioniert. Ansonsten sind Geräusche im direkten Umfeld der Handlung so eingesetzt, dass sie natürlich wirken. Sie unterstützen jeweils die Handlung und sind verhältnismäßig bewusst wahrzunehmen, da sie durch den sachlichen Charakter des Films und auch die umgebende Stille deutlich und teilweise recht laut erscheinen, steuern aber nichts selbst durch ihre Anwesenheit. Dazu gehören beispielsweise die Schüsse, die die jeweiligen Erschießungsszenen begleiten.

Naturgeräusche kommen im Verlauf des Films erst überhaupt nicht vor. Dies wird dann auffällig, wenn gegen Filmende in Sequenz 53 sehr deutlich Vogelgezwitscher zu vernehmen ist. Szpilman hat nach dem Krieg seine Tätigkeit als Rundfunkpianist wieder aufgenommen und sucht nun nach Offizier Hosenfeld, der nach Informationen eines Musikerkollegen in ein Kriegsgefangenenlager gekommen ist. Es ist eine vergleichsweise farbenfrohe Szene, in der zudem erstmals Naturgeräusche auftauchen, womit das Ende des Kriegs und des Überlebenskampfes akustisch und visuell unterstrichen wird und somit zu den vorherigen Szenen sofort als Kontrast wahrzunehmen ist.

Außerdem ist zu erwähnen, dass im Sequenzprotokoll zum Film (Anhang A) das wiederholte Jammern und Klagen der Frau – „Warum hab‘ ich’s getan?“ – auf dem Umschlagplatz (Sequenz 18) in der Spalte der Geräusche untergebracht wurde, da es auch im Hintergrund immer wieder als verzweifeltes Klagen und Weinen zu hören ist und damit auch zur Geräuschkulisse wird.

3.3 Stille im Film

Wenn im Zusammenhang des Films von der Stille die Rede ist, bedeutet dies natürlich nicht, dass die Szenen völlig tonlos sind. Die Stille wird vielmehr in der Handlung selbst begründet, da Szpilman sich vor allem in seinen Verstecken nicht bemerkbar machen darf. Aber auch in den Szenen zuvor wirkt die Tonspur oft karg. Dies liegt auch daran, dass neben dem verhältnismäßig spärlichen Einsatz der Musik auch relativ wenig Dialog im Film vorkommt.

Kramer geht auf die Bedeutung und den Umgang mit der Stille ein, indem er die Szene der Selektion in einer Hilfsarbeitergruppe beschreibt: Das Zeuge-Sein wird besonders hier auf den Zuschauer übertragen. Er kann sich den gezeigten Grausamkeiten nicht entziehen, weil er hier vielleicht noch mehr durch sein Gehör als durchs Sehen davon aufnimmt. Es findet kein Dialog statt, womit die Szene insgesamt still erscheint, aber keineswegs tonlos ist. Die Szene wird von Geräuschen wie den Schüssen und dem Knirschen der Stiefel auf dem Boden erfüllt, wirkt aber besonders nervenzehrend, wenn das Schussgeräusch ausbleibt, da das Magazin der Waffe leer ist, und stattdessen eindringliche Stille herrscht, bis der Soldat die Munition nachlädt. (Vgl. Kramer 2007, S. 66f.)

Die eigentliche Stille wird auch dann mit Klang erfüllt, wenn man als Zuschauer hört, was direkt in Szpilmans Kopf vorgeht. Hier wird deutlich, dass er sich eigentlich leise verhalten muss, in seinem Inneren jedoch Musik erklingt, wenn er in Gedanken Klavier spielt. Die gezeigten Szenen des imaginären Klavierspiels drücken darüber hinaus aus, wie Szpilman – so passiv er in der Zeit des Sich-Versteckens zwar sein muss – die nur innerlich erklingende Musik aktiv für sein Überleben nutzt: zum einen ist es die Musik selbst, die ihm auch ohne Instrument in seiner desolaten Situation bleibt und ihm die Kraft des Durchhaltens gibt; zum anderen sind es aber gerade die Persönlichkeitsmerkmale eines Profimusikers, die ihm überhaupt erst die Möglichkeit geben, diese Kraft zu nutzen. Diesbezüglich nennt Stein u. a. folgende charakterliche Eigenschaften, die gewiss auch der Musikerpersönlichkeit Szpilman in den extremen Situationen während des Kriegs eine enorme Hilfe waren:

„[...] exceptional levels of discipline; a heightened toleration for isolation and waiting deriving from the intensive rigors of daily practice and concertizing [...]; augmented powers of concentration and recall memory; an effective sublimatory capacity to split off from real or imagined feelings of anxiety or threat and to remain at least superficially poised during moments of duress; and the capacity to 'lose' one's self, so to speak, within the imaginative act of internal music-making.” (2004, S. 761)

Sehr extrem dagegen wirkt eine andere Art tatsächlicher Stille im Film, wenn Szpilman vom Offizier entdeckt wird. Bevor der Dialog beginnt, sind nicht einmal Schüsse im Hintergrund

zu hören. Szpilman ist hier in Todesangst, da ausgerechnet ein Deutscher ihn gefunden hat. Im Moment der allerhöchsten Anspannung ist nichts zu hören – insbesondere bleibt auch hier eine begleitende Musikunterlegung aus. Im Gegensatz dazu wirkt die Stille in Sequenz 46, als der Offizier Szpilman auf dem Dachboden verlässt, nicht mehr als Bangen, dass jemand ihn entdecken könnte, sondern ist von wirklicher Hoffnung geprägt. Hier wird auch nicht mehr die Klarinettenmelodie der Einsamkeit eingesetzt, sondern es herrscht erstmals eine entspanntere Stille.

3.4 Musik, Geräusch und Stille innerhalb der Filmdramaturgie

Wie die Ausführungen zur eingesetzten Musik, den Geräuschen und der prägenden Stille deutlich machen, sind die jeweiligen Ausprägungen der auditiven Schicht außerordentlich bewusst gestaltet.

Die diegetische Musik, vor allem die Chopin-Stücke, welche Szpilman den Film hindurch begleiten, werden meist in Schlüsselszenen eingesetzt und mit Szpilmans Überlebenswillen verbunden, da er einzig in der Musik noch Halt findet. Das Ausbleiben dieser Musik in den Szenen des Sich-Versteckens zeigt, dass Szpilman im Laufe der Zeit ein Menschsein verwehrt wird, er dann nur dahinvegetiert und mit Auftauchen der Musik vor dem Offizier wieder zum Mensch werden kann. Doch auch in der Zeitspanne, als er nicht spielen darf, wird die Hoffnung, die ihm bleibt, in seiner gedanklichen Musik ausgedrückt. Diese taucht in der ansonsten ihn umgebenden Stille auf und gibt ihm zeitweise die Erinnerung an ein Menschsein zurück.

Die diegetischen Stücke des Films werden größtenteils nicht genau Szpilmans Memoiren entsprechend eingesetzt. Dort wird im Zusammenhang mit der Musik Chopins lediglich die Nocturne explizit von Szpilman selbst erwähnt, jedoch an anderer Stelle, als sie im Film verwendet wird. Ansonsten spricht Szpilman nur das Soldatenlied direkt an. Die übrigen Musikeinsätze wurden passend zur filmischen Dramaturgie ausgesucht.

Während die diegetische Musik für das Fortschreiten der Handlung äußerst bedeutsam ist, nehmen die extradiegetischen Musikstücke die gewohnte Aufgabe ein, vor allem Atmosphäre zu schaffen. Sie wirken damit ebenso der Stille und den Geräuschen entgegen: Diese sind wie die diegetisch eingesetzte Musik einerseits für den Handlungsverlauf selbst prägend, andererseits sind sie zugleich, wie die Musik im Hintergrund, teilweise verantwortlich dafür, die Stimmung des Films und das Wesen bzw. das Befinden Szpilmans widerzuspiegeln.

4 Der Film *Vitus* und seine Entstehung

Vitus, eine Schweizer Filmproduktion, entstand unter der Regie von Fredi M. Murer und erschien in der Schweiz erstmalig im Februar 2006, in den deutschen Kinos war der Film ab Dezember 2006 zu sehen. Bei der Berlinale 2006 wurde *Vitus* in der Sektion „Berlinale Special“ gezeigt, erhielt den Schweizer Filmpreis 2007 als „Bester Spielfilm“ und einige weitere Auszeichnungen. Im Mittelpunkt des Films steht ein hochbegabter Junge namens Vitus, dessen Talent am Klavier früh ans Licht kommt und Grund genug für seine Eltern ist, aus ihm einen erfolgreichen Pianisten mit großen Karriereaussichten machen zu wollen. Der Film stellt Vitus in verschiedenen Altersstufen dar und zeigt die Herausforderungen, die für das Kind selbst entstehen, und mit welchen Erwartungen der Erwachsenen er während der intensiven Förderung konfrontiert wird. Auf dieser Situation aufbauend wird in märchenhafter Form thematisiert, wie der Junge dem auf ihm lastenden Druck ausweicht und einen Weg findet, eigene Vorstellungen für sich selbst und seinen Lebensweg zu entwickeln. Vitus als Sechsjährigen stellt Fabrizio Borsani dar, fraglos nimmt die Hauptrolle des Films jedoch der Charakter des zwölfjährigen Vitus ein, verkörpert durch Kinderdarsteller Teo Gheorghiu. Für die Figur des Vitus ist sein Großvater, gespielt von Bruno Ganz, die engste Bezugsperson, da dieser als Einziger seinen Bedürfnissen entsprechend wirklich und in besonderer Weise auf ihn eingeht.

Wie auch zum Film *Der Pianist* in Kapitel 2, folgt hier zu *Vitus* der Darstellung des Inhalts⁷⁸ eine Erläuterung der Filmthemen. Darüber hinaus werden in Abschnitt 4.2 die Entstehung und filmische Gestaltung von *Vitus* erörtert sowie der klavierspielende Darsteller Teo Gheorghiu etwas näher vorgestellt.

4.1 Inhalt und Thematik des Films

Im Vorspann des Films verschafft sich der zwölfjährige Vitus unbefugten Zutritt zu einem Flugplatz, steigt in ein Kleinflugzeug und wird, erst nachdem er die Maschine bereits gestartet hat, von einem Mechaniker bemerkt. Dieser kann nicht mehr verhindern, dass das Kind das Flugzeug in Bewegung setzt; Vitus fliegt davon.

Nach dieser Vorspannszenerie wird das Geschehen auf den sechsjährigen Vitus gelenkt, der seinem Großvater in dessen Schreinerwerkstatt auf dem Land zusieht, wie er an einem Bumerang feilt. Die beiden erscheinen sehr vertraut miteinander und reden über den

⁷⁸ Für einen genauen Sequenzablauf bzw. detailliertere inhaltliche Abfolge des Filminhalts siehe das Sequenzprotokoll in Anhang B.

früheren, nie erfüllten Traum des Großvaters, einmal Pilot zu werden, bevor sie den fertiggestellten Bumerang auf dem Grundstück testen.

In Vitus' städtischem Alltag zuhause bei seinen Eltern wird zwar auch ein liebevoller Umgang miteinander gepflegt, jedoch spielen Termine und begrenzte Zeit eine sehr viel größere Rolle: Vitus sieht sich eines Morgens – anstatt sich anzuziehen und für den Tag fertigzumachen – ein Video seines fünften Geburtstags an. Zu diesem Anlass bekam er ein Kinder-Keyboard geschenkt, auf dem er von Beginn an erstaunlich gut spielen konnte. Beim Sehen des Videos erinnert er sich daran, dass ihm ein richtiges Klavier versprochen wurde. Dieser Gedanke beschäftigt ihn daraufhin besonders, seine Eltern haben jedoch keine Zeit und trösten ihn. Vitus' Vater Leo zeigt und erklärt ihm stattdessen seine Neuentwicklung eines Hörgeräts und spricht mit Mutter Helen über seinen anstehenden Arbeitstag, woraufhin das Wort „paradox“ fällt, dessen Bedeutung Vitus nicht kennt und dessen Erklärung ihm die Eltern schuldig bleiben. Im Kindergarten singen die anderen Kinder zusammen ein Lied; unterdessen sucht Vitus in einem Lexikon die Lösung einfach selbst und findet die Erläuterung des Wortes „Paradoxon“ darin. Während offensichtlich wird, dass Vitus im Kindergarten unterfordert ist und vielfältige Begabungen an den Tag legt, arbeitet Leo an seinem nächsten Karriereschritt als Akustiker bei der Firma Phonaxis; auch Helen möchte in dem Verlag, in dem sie als Übersetzerin angestellt ist, mehr arbeiten und engagiert für Vitus ein Kindermädchen.

Bald darauf steht das versprochene Klavier doch in der Wohnung der Familie; daran übt Vitus regelmäßig und macht schnelle Fortschritte. Mittlerweile geht er nicht mehr in den Kindergarten und lernt stattdessen die zwölfjährige Isabel, sein Kindermädchen, kennen, als seine Eltern eines Abends ausgehen. Zuerst ist er ihr gegenüber noch distanziert, freundet sich aber recht schnell mit ihr an. Neben der zunehmenden Anzahl an Veränderungen in der Familie wird auch bald die Wohnung renoviert und neu möbliert. Daraufhin geben die Eltern dort einen Empfang für Leos Arbeitskollegen, bei dem die verschiedenen Gespräche schnell Vitus' Klaviertalent beinhalten. Insbesondere der Sohn des Chefs, der Leo dessen Erfolg in der Firma nicht gönnt, bezweifelt, dass Vitus bereits nach einem halben Jahr Unterricht die bereitliegende Klavierliteratur spielen kann. Auf Wunsch der Eltern soll dieser seine Begabung vorführen und wird gegen seinen Willen von Leo ans Klavier gezerrt. Vitus soll den „Wilden Reiter“ von Robert Schumann vortragen. Er beginnt in einer Trotzreaktion allerdings zuerst – wie von einem Anfänger erwartet – mit einer einfachen Version von „Hänschen klein“ und geht, nachdem er von den Gästen belächelt wurde, direkt zum gewünschten Stück über. Dass danach sämtliche Gespräche, die er aus sicherer

Entfernung mithört, um ihn und die Pflicht einer Förderung dieses außergewöhnlichen Talents kreisen, verängstigt und belastet ihn.

Erneut gibt es Veränderungen in Vitus' jungem Leben: er soll nun Klavierunterricht beim Leiter des Konservatoriums erhalten und nicht mehr bei seiner bisherigen Lehrerin, die er sehr mochte. Und bald darauf wird er auch Isabel, die mittlerweile eine gute Freundin für ihn geworden ist, nicht mehr sehen; eines Abends inszenieren die beiden allein im Wohnzimmer eine Rockshow, Isabel verkleidet sich und sie trinken Sekt, woraufhin Helen sie nicht mehr als Kindermädchen dulden kann. Sie entscheidet, nicht mehr zu arbeiten und sich nun ganz um Vitus und seine Förderung zu kümmern. Leo hingegen arbeitet viel und widmet sich weiterhin seiner Karriere. Diese Entwicklungen und die ihn betreffenden Entscheidungen seiner Eltern bedrücken Vitus. Nur bei seinem Großvater kann er weiterhin er selbst sein. Hier lernt er zu sägen sowie eine Flügelkonstruktion zu bauen, mit der er wie befreit im Garten herumtollen kann – und hier wird er ernst genommen, wenn der Großvater bemerkt, dass Vitus nachdenklich ist, und auf seine Probleme eingeht.

Zuhause drückt er dagegen seine Wut darüber aus, nicht selbst über sich bestimmen zu können; ihn stört sehr, dass Helen über seinen Kopf hinweg entschieden hat, Isabel nicht mehr zu ihm zu lassen. In einer passenden Situation sperrt er Helen aus der Wohnung aus und beginnt Klavier zu üben. Auch wenn das Klavierspiel der Aspekt seiner Hochbegabung ist, über den er von Seiten der Eltern Druck spürt, musiziert er dennoch gerne an seinem Instrument. Auch abends, als Leo von der Arbeit kommt und Helen immer noch vor der Tür steht, übt er unbeirrt weiter an der „Ungarischen Rhapsodie“ Nr. 6 von Franz Liszt. Die Szenerie wird an dieser Stelle mit einem Schnitt abgebrochen und übergangslos mit dem gleichen Klavierstück fortgeführt, wenn in der nächsten Einstellung Vitus als Zwölfjähriger am Klavier sitzt.

Musikalisch hat er sich fortentwickelt und spielt technisch äußerst anspruchsvolle Klavierstücke; auch wohnt die Familie nun in einer anderen, sehr modernen Wohnung in einem Neubaugebiet. In der Schule, wo er inzwischen mit erheblich älteren Jugendlichen in einer Klasse sitzt, gestaltet sich der Alltag schwierig: auch seinen Mitschülern ist Vitus mit seinen Fähigkeiten weit überlegen, sie verspotten ihn unentwegt. Er findet keinen Zugang zu seinen Klassenkameraden und bleibt in seinem schulischen Umfeld ein Einzelgänger. Die ihm gestellten Aufgaben bereiten ihm keinerlei Mühe und dementsprechend arrogant verhält er sich auch gegenüber seinen Lehrern. Da seine Eltern ihn unter keinen Umständen auf eine Sonderschule für Hochbegabte schicken möchten, schlägt die Schulleiterin vor, er solle bereits in Kürze seine Abschlussprüfung ablegen. Leo nimmt sich vor, zusammen mit

Vitus dessen Karriere zu planen, obwohl Vitus sich mit dem Gedanken eines derart frühen Schulabschlusses schwertut. Wieder hat Leo allerdings keine Zeit für ihn – er ist mit seiner eigenen Karriere beschäftigt genug – und so vertraut Vitus sich einmal mehr dem Großvater an. Er hat keine Idee, welchen Beruf er ergreifen möchte, weiß aber sehr genau, dass er viel lieber normal wäre als sich mit seiner Hochbegabung auseinandersetzen zu müssen und als Zwölfjähriger weitreichende Entscheidungen zu treffen. Der Großvater ermutigt ihn dazu, diesen Wunsch doch einfach umzusetzen und normal zu werden und stellt Vitus damit vor eine Herausforderung. Wenn er sich nicht entscheiden kann, solle er doch etwas ihm bisher Wichtiges „über den Bach werfen“ – dabei wirft der Großvater seinen eigenen Hut, den er immer bei sich hat, über einen Bachlauf.

Vitus nimmt den Ratschlag des Großvaters nachdenklich an und beginnt damit, sein Klaviertalent zu vernachlässigen. Gerade als Helen es geschafft hat, ihm eine Unterrichtsstunde bei der berühmten Klavierlegende Madame Fois zu ermöglichen, widersetzt er sich dieser außerordentlichen Gelegenheit, weigert sich vorzuspielen und zieht somit den Zorn seiner Mutter auf sich. In dieser Situation sehnt er sich nach dem Verständnis und der Gegenwart seines Großvaters, welche Helen ihrem Sohn jedoch für den Moment verwehrt. Vitus entflieht der Gegenwart in eine Traumwelt, wo er ganz er selbst sein kann. Daraufhin beschließt er, den Rat des Großvaters endgültig umzusetzen. Er nimmt die Flügelkonstruktion, die die beiden früher zusammen gebaut hatten, aus seinem Zimmer und geht damit auf den Balkon. Die Eltern finden ihn kurz darauf mehrere Stockwerke tiefer bewusstlos auf dem Boden liegend vor.

Im Krankenhaus wird festgestellt, dass Vitus abgesehen von einer Gehirnerschütterung gesund ist, worüber die Eltern einerseits froh sind. Andererseits halten sie, bereits bevor Vitus wieder nach Hause zurückgekehrt ist, daran fest, dass er sich weiterhin auf die Abschlussprüfung vorbereiten soll. Tatsächlich erscheint er aber von dem schwierigen Lernstoff und sogar von einer Schachpartie mit dem Großvater überfordert. Infolgedessen werden ihm nach zahlreichen Tests in allen geistigen Anforderungen normale Werte bescheinigt. Helen kann nicht akzeptieren, dass Vitus nun ein durchschnittliches Kind sein soll. Währenddessen beginnt Vitus, ein Leben zu führen, wie es einem Zwölfjährigen entspricht: er kommt in eine neue Schule, freundet sich mit seinem Sitznachbarn Jens an, verbringt mit ihm seine Freizeit und ist nach wie vor sehr vertraut mit seinem Großvater. Am Klavier versucht er sich angestrengt an einfachen Etüden, was Helen besonders ärgert. Sie möchte ihr vormals hochbegabtes, am Klavier überaus talentiertes Kind zurück.

Allerdings liebt Vitus seine Klaviermusik unvermindert und hört diese weiterhin gerne, auch wenn der gleichaltrige Jens sich für einen ganz anderen Musikstil interessiert. In einem Musikgeschäft besorgt er sich eine Aufnahme der „Goldberg-Variationen“ von Johann Sebastian Bach. Im Haus des Großvaters schlägt dieser nach einer für Vitus erneut erfolglosen Schachpartie vor, in die Schreinerwerkstatt zu gehen. Vitus möchte zuerst lieber noch die mitgebrachte CD anhören und verspricht nachzukommen. Während der Großvater lange Zeit alleine in der Werkstatt arbeitet, hört Vitus andächtig der Musik zu, schaltet später den CD-Player jedoch aus und spielt das Stück selbst auswendig am Klavier des Großvaters weiter. Der Großvater hat seine Schreinerarbeiten mittlerweile beendet und erkennt, dass Vitus gerade Klaviermusik auf hohem Niveau darbietet. Ihm wird klar, dass Vitus weiterhin hochbegabt ist und sein gesamtes Umfeld hereingelegt hat. Dennoch verspricht er seinem Enkel, dieses Geheimnis für sich zu behalten.

Vitus spielt seinen Mitmenschen weiter das normale Leben eines Heranwachsenden vor. Währenddessen sorgt sich der Großvater um sein beschädigtes Hausdach, das repariert werden muss, und zudem darum, dass ihm langsam seine Ersparnisse ausgehen. Vitus geht davon aus, dass sein Vater bestimmt weiterhelfen könne, und wird vom Großvater aufgeklärt, Leo lebe selbst auf Kredit. Zudem eröffnet Leo seiner Familie, dass die Firma Phonaxis, bei der er mittlerweile große Verantwortung trägt, in einer tiefen Krise stecke und diese Erkenntnis bald an die Öffentlichkeit komme. Vitus macht sich über die Lage tags darauf selbst ein Bild und studiert den Börsenkurs der Firma. Er sieht Handlungsbedarf und beschäftigt sich von nun an mit Wirtschaftsthemen. Seinem Großvater möchte er helfen, indem er diesen überredet, seine übrigen Ersparnisse zur Spekulation an der Börse einzusetzen, um somit durch Vitus' Insiderwissen über die Firma Phonaxis in kurzer Zeit ein großes Vermögen zu erzielen. Vitus' Plan ist, unter dem Decknamen „Dr. Wolf“ im Namen seines Großvaters online zu spekulieren. Der Großvater ist sich des Risikos bewusst, vertraut jedoch seinem Enkel und unterschreibt die vorbereiteten Unterlagen. Vitus' Rechnung geht auf: der Kurs der Phonaxis fällt rapide und damit macht er seinen Großvater zum Millionär. Leo hingegen ist verzweifelt, da er keine Lösung findet, Schlimmeres für seine Firma zu verhindern. Zudem wird kurz darauf nicht wie erhofft er selbst der neue Geschäftsleiter der Firma, sondern der Sohn des bisherigen Chefs, welcher Leo seinen Erfolg nie gönnen konnte. Nachdem es zwischen den beiden zu Differenzen bezüglich der Zukunft der Firma kommt, wird Leo fristlos entlassen. Gleichzeitig kann sich der Großvater durch den unverhofften Reichtum seinen lange gehegten Traum des Fliegens erfüllen und stellt sich einen eigenen Flugsimulator in die Scheune auf seinem Hofgrundstück. Unterdessen vermehrt sich das Vermögen durch Vitus' Finanzkünste weiter und bald

präsentiert ihm der Großvater eine weitere Anschaffung, die dessen Kindheitstraum betrifft: eine Propellermaschine. Damit darf er allerdings ohne Flugschein nicht selbst fliegen. Auch Vitus macht heimliche Anschaffungen: er mietet ein Appartement in einem Neubau an und stellt sich dort einen Flügel hinein. Hier kann er – von seinen Eltern unbemerkt – seiner Leidenschaft des Klavierspielens nachgehen und übt an komplizierter Literatur. Von dort aus erledigt er künftig auch die Geschäfte der Dr. Wolf-Holding.

Neben diesen Entwicklungen innerhalb seiner Familie erkennt Vitus bei seiner Suche nach neuen CDs im Musikgeschäft zufällig Isabel wieder, die er nicht mehr gesehen hat, seit Helen sie vor Jahren als Kindermädchen nicht mehr gutheißen wollte, und die nun in diesem Geschäft arbeitet. Als auch er sich ihr gegenüber zu einem späteren Zeitpunkt zu erkennen gibt, ist sie erfreut, ihn nach langer Zeit wiederzusehen. Er führt sie eines Abends zum Essen aus, schenkt ihr einen Ring und beteuert ihr, sie sei die Liebe seines Lebens. Angesichts dessen, dass Vitus für sie wie ein kleiner Bruder, er noch ein Kind und sie erwachsen ist, weist sie ihn zurück und verlässt das Restaurant. Darüber ist er schwer enttäuscht.

Während Vitus' Treffens mit Isabel wurde der Großvater aufgrund eines Sturzes vom Dach, das er reparieren wollte, ins Krankenhaus eingeliefert. Auf dem Krankenbett liegend erzählt dieser seinem Enkel, dass er mit seinem Flugzeug heimlich geflogen sei und erklärt ihm detailreich, wie er dies angestellt habe. Der Großvater stirbt bald darauf und Vitus weicht seine Patentante in das Geheimnis um Dr. Wolf ein – noch immer verborgen vor seinen Eltern. Jetzt, wo der Großvater nicht mehr lebt, soll sie ihn als neue Geschäftsführerin seines Scheinunternehmens mithilfe des zurückgelassenen Vermögens unterstützen, Leo zurück in seine alte Firma zu bringen und diese gleichzeitig zu retten. Zusammen überbieten sie das Angebot weiterer interessierter Investoren und kaufen Phonaxis auf. Leo weiß davon nichts und bittet seinen Chef, ihn zu alten Konditionen wieder einzustellen; ihm geht es um die Existenz der Familie. Sein Chef verlässt verbittert das Büro und erst jetzt erfährt Leo die Hintergründe: Der Kauf der Firma Phonaxis macht nun ihn selbst zum Besitzer, da sich hinter der Dr. Wolf-Holding sein Vater verbarg und er dessen Alleinerbe ist.

Im Folgenden verschafft sich Vitus unbefugten Zutritt zum Flugplatz, auf dem das Kleinflugzeug seines Großvaters steht, startet die Maschine und fliegt davon – genau so, wie es der Großvater ihm im Krankenhaus ausführlich geschildert hatte. Gleichzeitig findet Helen den Abschiedsbrief, den der Großvater noch vor seinem Tod verfasste. Dadurch erfahren nun auch die Eltern, dass Vitus seit seinem Sturz vom Balkon allen etwas vorgespielt hat und die ganze Zeit über nach wie vor hochbegabt war. Vitus landet mit dem

Flugzeug unterdessen auf dem Anwesen der Klavierlegende Madame Fois und möchte nachholen, was er ihr noch vor einer Weile verweigert hatte. Er ist nun auch selbst bereit für eine Karriere als Pianist und bietet zum Abschluss des Films sein erstes großes Klavierkonzert mit Orchester dar.

Die Vielfalt der im Film auftauchenden Themen zeigt die Ausprägungen und Herausforderungen auf, die mit einer Hochbegabung auf mehreren Feldern, wie sie die fiktive Figur des Vitus prägt, einhergehen. *Vitus* befasst sich allerdings mit dieser durchaus ernsten Thematik in Form eines Filmmärchens und nimmt dabei an einigen Stellen sogar komödiantische Züge an. Auch wenn dem Filmstoff entsprechende Dramatik zugrunde liegt, zeichnet sich die Inszenierung durch ihre Leichtigkeit im Umgang mit dem Inhalt aus. Insbesondere der zweite Teil der Geschichte entwickelt sich ganz deutlich auf einer überaus märchenhaften Ebene und hebt sich dadurch von den Szenen der ersten Filmhälfte ab, die die Problematik hochbegabter Kinder wirklichkeitsnah und vielschichtig abbilden.

Im Zentrum steht dabei der titelgebende Protagonist Vitus mit seinem Wunsch nach einer normalen Kindheit. Jegliche Handlungsstränge konzentrieren sich auf die Entwicklung seiner Persönlichkeit und – insbesondere musikalischen – Fähigkeiten. Alle weiteren Figuren, die um den Protagonisten herum in den Film eingeführt werden, dienen ausschließlich der Verdeutlichung seiner Beziehung zu ihnen oder seiner Abgrenzung innerhalb des sozialen Umfelds. Am deutlichsten wird neben Vitus sein Großvater dargestellt. Er ist die einzige Person, die Vitus nicht langweilt (vgl. dazu auch entfallene Szenen auf DVD). Der Großvater ist seinem Enkel ebenbürtig, d. h. einerseits kann er es als Einziger mit ihm wirklich aufnehmen, andererseits bewahrt er sich selbst eine kindliche Seite. Die Beziehung der beiden ist gegenseitig ausgeglichen, beide vertrauen einander vollkommen und können sich unbedingt aufeinander verlassen. So bringt der bodenständige Großvater in jeder Lage für Vitus das richtige Maß an Verständnis und persönlicher Wertschätzung auf und nimmt die Probleme des Kindes ernst. Bei ihm ist Vitus in seiner Besonderheit dennoch er selbst. Diese Beziehung zwischen Großvater und Enkel ist daher die einzige, die über den ganzen Film hinweg konstant bleibt: Vitus bespricht Sorgen und Wünsche ausschließlich mit seinem Großvater und sieht ihn – nicht seine Eltern – als erste Anlaufstelle für alle persönlichen Belange. Der Großvater ist daraufhin derjenige, der Vitus den Weg zur ersehnten Normalität weist und so ist er auch vorerst der Einzige, der Vitus' Geheimnis um seinen Sturz vom Balkon kennt und gleichermaßen bewahrt. Umgekehrt hat auch er Träume und Geheimnisse, die er nur mit Vitus teilt: mit dem heimlichen Kauf des Flugsimulators oder der Propellermaschine rückt er seinem

Lebenstraum ein Stück näher, ohne dass der Rest der Familie davon etwas mitbekommt. Verdeutlicht wird diese Beziehung auch durch die Tatsache, dass im Film alle für Vitus wichtigen Figuren Namen tragen – mit Ausnahme des Großvaters.

Alle anderen Figuren, auch die der Eltern, begleiten Vitus vor allem zur Verdeutlichung seiner Abgrenzung und seiner Unterschiedlichkeit zu ihnen. Beziehungen baut er zu keiner der Personen so intensiv und dauerhaft auf wie zu seinem Großvater. Seine Eltern gehen mit ihm liebevoll um, wollen ihn möglichst im normalen schulischen Umfeld aufwachsen lassen. Dennoch setzen sie ihn mit ihrer Art der Förderung unter Druck und geben ihm nicht genügend Raum, sich so selbstständig und frei zu entfalten, wie es für die Entwicklung seiner Persönlichkeit notwendig wäre. Sie wünschen sich für ihn auf der einen Seite Normalität, gleichzeitig aber bestmögliche Förderung seines Talents und repräsentieren damit die Frage, mit der alle Eltern hochbegabter Kinder konfrontiert sind: Wie geht man mit der Besonderheit des Kindes um und ermöglicht ihm eine angemessene Förderung, bewahrt ihm aber dennoch seine Kindheit? In der Beziehung zwischen Vitus und seinen Eltern wird vor allem diese Schwierigkeit verdeutlicht. Die Mutter sieht sich bald in der Rolle der Förderin, die nur noch zur Unterstützung ihres Sohnes und dessen Talent da zu sein scheint. Während Vitus Klavier spielt, weil er Freude daran hat, möchte insbesondere seine Mutter mit ihrem Kind glänzen, gibt dafür ihre eigene Karriere auf und nutzt alle zur Verfügung stehenden Möglichkeiten, um aus ihrem Sohn einen Starpianisten zu machen. Aber auf diese Weise vergisst sie bei aller Talentförderung die Entwicklung von Vitus' Persönlichkeit und entfernt sich auf persönlicher Ebene immer weiter von ihrem Kind, während der Vater hauptsächlich seine eigene Karriere verfolgt und wenig Zeit für Vitus hat, so aber auch den Lebensstandard der Familie auf hohem Niveau hält. Zu Isabel wiederum baut Vitus tatsächlich eine innige Beziehung auf, sie wird ihm aber genauso schnell wieder entrissen. Dass Vitus diese Zuneigung innerlich auch weiterhin aufrechterhält, wird erst dann deutlich, wenn er Isabel nach Jahren wiedertrifft und merkt, dass die kindliche Verehrung von früher sich weiterentwickelt hat. Aber auch dann ist seine Liebe zu ihr nicht von Dauer – diesmal aufgrund fehlender Erwidерung ihrerseits und der unabänderlichen Tatsache ihres Altersunterschieds. Die Beziehung zwischen den beiden Kindern bleibt im Film fragmentarisch und wird nicht durchgehend thematisiert. Sie verdeutlicht einerseits, dass Vitus trotz seiner Genialität und Überlegenheit auch Grenzen zu spüren bekommt und nicht alle Bereiche seiner Persönlichkeit bereits mit zwölf Jahren ausgereift sind; andererseits ist diese Beziehung aber auch ein Beispiel für Vitus' Abgrenzung zu seinen Mitmenschen, die sich in diesem Fall insbesondere auf musikalischer

Ebene ausdrückt.⁷⁹ Die weiteren im Film auftauchenden Figuren bleiben wenig differenziert und tauchen jeweils nur über einzelne Abschnitte des Films hinweg auf.

Neben der Darstellung der Herausforderungen, die sich im Umfeld eines hochbegabten Kindes ergeben, thematisiert der Film überdies die Einsamkeit eines Kindes, das sich immer wieder unverstanden fühlt und fortwährend Normalität herbeiwünscht. Auch als Hochbegabter sehnt sich Vitus wie ein ganz normales Kind nach Beständigkeit in der Beziehung zu seinen Mitmenschen. Als es ihm etwa wichtig wäre, weiterhin bei seiner bisherigen Klavierlehrerin Unterricht zu erhalten, ziehen es seine Eltern vor, ihm eine ganz gezielte Förderung zu bieten und ihn schon als kleines Kind zum Unterricht am Konservatorium zu schicken. Dabei belastet ihn nicht die Förderung an sich, denn er spielt gerne Klavier. Vielmehr wollen seine Eltern damit das vermeintlich Beste für ihn, ohne aber auf seine Bedürfnisse einzugehen:

„Den ganzen Film über können wir Vitus dabei beobachten, wie er Gegenstrategien entwickelt, um nicht von den Erwartungen der anderen geformt zu werden. Der Feind sind dabei die Eltern, und es gelingt dem Regisseur Fredi M. Murer hierbei, diese nicht zu egoistisch zu zeichnen, sondern eher überfordert.“ (Hippen 2006, o. S.)

Aufgrund seiner besonderen Fähigkeiten scheint Vitus allerdings kein besonderes Interesse an gleichaltrigen Kindern zu haben. Isabel, mit der er sich anfreundet, ist mehrere Jahre älter als er. Gleichaltrige, mit denen er sich auseinandersetzt, tauchen in seinem Umfeld vorerst nicht auf – erst als er nach seinem „Unfall“ nicht mehr hochbegabt zu sein scheint. Zuvor aber sitzt er mit deutlich älteren Schülern in einer Klasse und gilt überall als Außenseiter.

Vitus befindet sich in einem Dilemma. Dessen Lösung sieht er darin, den Hinweis des Großvaters, doch einfach „normal“ zu werden, wortwörtlich zu nehmen und konsequent umzusetzen, indem er rigoros aus seinem alten Leben ausbricht. Wenn der Film ab diesem Moment eine unwirkliche Gestalt annimmt, besonders sobald es später um Vitus' zwielichtige Spekulationen an der Börse geht, zeigt er doch gerade durch seine Sinnbildlichkeit und Märchenhaftigkeit die Möglichkeit einer Entwicklung hin zur Verwirklichung des Ersehnten klar auf. Vitus geht den Weg in die Normalität, indem er für sein Umfeld „normal“ wird, ein Leben wie seine Mitmenschen führen kann und somit so behandelt wird, wie er es sich gewünscht hat. Da er jedoch insbesondere sich selbst gegenüber seine besonderen Begabungen nicht verleugnen kann, lebt er diese im

⁷⁹ Siehe dazu auch Abschnitt 5.1.2.4.

Verborgenen. Neben einer scheinbar normalen Kindheit führt er eine Art Parallellieben und nutzt damit seine außerordentlichen Fähigkeiten, um einerseits sein Klaviertalent weiterzuentwickeln, darin auch seine Leidenschaft zu entdecken und andererseits seine Familie aus finanziellen Problemen herauszuführen. Dass Vitus hier Hochbegabungen auf mehreren Feldern aufweist, spiegelt zum einen die Wirklichkeit von hochbegabten Kindern wider, denn oft drückt sich eine Hochbegabung gleichzeitig in verschiedenen Facetten aus. Mag dies zum dramaturgischen Zweck des Filmmärchens auch sehr überspitzt dargestellt sein, so wird hiermit zum anderen ein Sinnbild dafür geschaffen, dass dieser besondere Junge frei von allem Druck zu Höchstleistungen fähig ist: Er findet unkonventionelle Wege, um für sich und sein Umfeld Lösungen zu erreichen und sich selbst in seiner Besonderheit letztendlich innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen zu akzeptieren.

Obleich die Thematik um ein hochbegabtes Kind im Mittelpunkt steht, ist *Vitus*, vor allem *weil* der Film eine derartige Märchenhaftigkeit annimmt, zugleich eine universelle Geschichte über eine Menschwerdung (vgl. hierzu auch Dokumentation *Die Vitusmacher* zum Film auf DVD). Fredi M. Murer bedient sich dazu der Klaviermusik als zentralem Aspekt des Films. Durch sie kann einerseits Vitus' außerordentliches Talent und auch seine technische Entwicklung am Instrument verdeutlicht werden; andererseits ist die Musik für Vitus letztendlich die Materie, in der er seine Leidenschaft findet. So wird das Klavierspiel zum Ausdrucksmittel seines innerlichen Wandels: zuerst bedeutet es für ihn Druck von außen, aber zugleich ist es dennoch innerlicher Ausgleich und dementsprechend eine Widerspiegelung seines Dilemmas, in dem er als Hochbegabter steckt; später findet er ohne jeglichen Druck seiner Eltern aus eigenem Antrieb zum Klavierspiel zurück. Dabei findet in seinem Zugang zur Musik eine Entwicklung vom technisch geprägten Klavierspiel zum Ergründen des musikalischen Ausdrucks statt. Darüber hinaus zeigt die musikalische Ebene des Films mit der Abgrenzung zwischen verschiedenen Musikstilen auf, wie sich die Welt des hochbegabten Vitus von der seiner Mitmenschen abhebt.

Hinsichtlich der Symbolik im Film spielt neben der musikalischen Ebene insbesondere immer wieder der Traum des Fliegens eine Rolle. Er taucht wiederholt in den Gesprächen zwischen Großvater und Enkel auf, wenn es um Lebensträume geht: der Großvater wollte als Kind Pilot werden, konnte diesen Wunsch jedoch offensichtlich nicht umsetzen. Mit Vitus baut er stattdessen Flügel und legt sich später einen Flugsimulator zu. Danach kauft er eine Propellermaschine, mit der er nicht fliegen darf. Vitus dagegen möchte nicht Pilot werden, auch wenn er zum Schluss des Films derjenige ist, der mit dem Flugzeug des Großvaters abhebt. Er verwirklicht somit sinnbildlich den eigenen Traum, seinen Lebensweg

frei und eigenständig gefunden zu haben und seine musikalische Leidenschaft ohne Druck weiterverfolgen zu können. Auf diesen Weg kommt Vitus jedoch nur mithilfe des Großvaters und dessen unverwirklichtem Traum. Was dieser zu Lebzeiten nicht in die Tat umsetzen konnte, erfüllt sein Enkel für ihn mit der neu gewonnenen inneren Freiheit. Auf dieser Ebene kommt folglich die wechselseitige Beziehung und Verbundenheit zwischen den beiden besonders zum Ausdruck.

4.2 Entstehungsgeschichte und filmische Gestaltung

„Vitus‘ ist eine universelle Geschichte, eine Liebeserklärung an die Kindheit und an die Musik, leichtflüssig, humorvoll und poetisch erzählt. Mit seinem Thema eines mit vielen Talenten versehenen (kleinen) Menschen, der sich den gesellschaftlichen Konventionen widersetzt, und mit seinem kinematographischen Interesse an der Welt der Sinne ist es ein ‚Typischer Murer-Film‘, und mehr noch der Film, den der vielfach ausgezeichnete, heute 65jährige Regisseur ‚schon immer einmal machen wollte‘.“ (Lütz 2006, S. 7)

In der Tat hatte Fredi M. Murer bereits über zwanzig Jahre vor Veröffentlichung des Films erstmals die Idee, „eine realitätsnahe Menschwerdungsgeschichte mit utopischem Einschlag zu erzählen“ (Lütz 2006, S. 7). So entstand *Vitus* über eine außerordentlich lange Zeit hinweg in den Überlegungen des Regisseurs, bis der Film letztendlich in der vorliegenden Form umgesetzt werden konnte. Ab dem Jahr 1999 wurden verschiedene konkrete Drehbuchversionen erstellt, wobei Murer anmerkt, dass sich seitdem „an dieser fiktiven Kindheitsgeschichte so ziemlich alles x-Mal radikal verändert“ hat (ebd., S. 9). Diese drastischen Wendungen in der Entwicklung der filmischen Umsetzung sind allerdings auch eng mit der Finanzierungsproblematik des Projekts verknüpft. Ausgangspunkt ist dabei die generelle Tatsache, dass die Produktion eines Schweizer Films zugleich die eines Nischenprodukts ist. Murer nimmt dazu selbst in einem Interview Stellung:

„Als Filmmacher in der Schweiz ‚anständig‘ zu überleben ist schon deshalb schwierig, weil die Schweiz für eine kommerzielle Auswertung eines Films ein extrem kleines Land ist, das dazu noch in vier Sprachregionen aufgeteilt ist. [...] Das bedeutet, dass der einheimische Film ohne Subventionen oder öffentliche Filmförderung nicht überleben kann. [...] Dennoch ist das einheimische Filmschaffen eine kulturell sehr wichtige Sache. Auf der Kinoleinwand vertraute Bilder zu sehen und sein eigenes Idiom zu hören, vermittelt den Bewohnern eines Landes einen Hauch von Identität und Identifikation.“ (Düblin 2008, o. S.)

Im Fall des Films *Vitus* kam bei der Frage der Geldbeschaffung zudem das Problem auf, dass Murer sich bei den Ansprechpartnern der Filmförderungsgremien nicht mehr auf bekannte Kontakte stützen konnte, sondern hier mittlerweile ein Generationenwechsel vollzogen und

er für die dort Verantwortlichen ein Unbekannter war (vgl. Baumann 2006a, o. S.). Um die ursprünglich vorgesehenen Produktionskosten über ca. sieben Millionen Franken zu decken, wäre es notwendig gewesen, diverse „Forderungen und Ansprüche der europäischen Co-Produzenten zu erfüllen“, was Murer wiederum aufgrund seiner Erfahrungen aus seinem vorherigen Filmprojekt nicht eingehen wollte (ebd.). Daraufhin ergab sich eine Finanzierung, die ausschließlich Schweizer Fördermittel beinhaltete, womit allerdings auch nur ein Budget von maximal 2,8 Millionen Franken erreicht werden konnte (vgl. ebd.). Murer war es wichtig, seine Idee nicht aus Finanzierungsgründen nach den Wünschen anderer zu verändern. Daher wurde aus dem ursprünglich ersonnenen Porträt „über den Wechsel vom analogen zum digitalen Zeitalter“ in den Neunzigerjahren (ebd.) ein zwar ebenfalls völlig veränderter Film, jedoch konnte er sich hierbei seinen eigenen Überlegungen treu bleiben, wenngleich die Umsetzung mit ungleich geringeren Finanzmitteln erfolgen musste. Für ihn hat sich im Rückblick „die Abmagerungskur als Glücksfall erwiesen“ (ebd.), denn *Vitus* wurde – was bei dessen Entstehung noch nicht vorauszusehen war – einerseits in der Schweiz selbst zum Erfolg; das Publikum setzte sich dort „aus allen Alters- und Gesellschaftsschichten zusammen“ (Düblin 2008, o. S.). Andererseits lief der Film ebenfalls im europäischen Ausland und sogar in amerikanischen, australischen und asiatischen Kinos (vgl. ebd.).

Murers Grundgedanke, der zum Film *Vitus* führte, war „ein Kind, das mit einer genetischen Konstellation zur Welt gekommen ist, durch die es sich bereits mit zwölf Jahren das Wissen eines gebildeten Erwachsenen aneignen konnte, aber emotional dennoch ein ganz normales Kind ist“ (Köhler 2006, o. S.). Ihn interessierte für seine filmische Erzählung insbesondere, „was mit so einem Jungen passiert“, der innerhalb ganz gewöhnlicher familiärer und gesellschaftlicher Strukturen aufwächst, inwiefern er sich entfalten kann oder eingeengt wird (ebd.). Demzufolge war damit zwar von Beginn an in gewisser Weise das Themenfeld der Hochbegabung verknüpft, jedoch soll der Film keineswegs „als Aufklärungsfilm über Hochintelligente verstanden“ werden (Genhart 2006, S. 10). Murer stellt in den Vordergrund, dass die Handlung eine fiktive ist und ihre Märchenhaftigkeit den Film charakterisiert. Wie genau diese Märchenhaftigkeit aufzufassen ist, erklärt der Regisseur folgendermaßen:

„Auch wenn der Film die utopisch anmutende Geschichte eines märchenhaft begabten Kindes erzählt, ist der Film für mich kein Märchen im unverbindlichen Sinne, sondern ein heiteres und realitätsnahes Zerr-Spiegelbild unserer Zeit. Oder wenn schon, dann ein hintergründiges, sehr verbindliches Märchen. Wer allerdings radikale Gesellschaftskritik sucht, wird wohl enttäuscht: Der Kommentar zur Zeit

findet eher zwischen als auf den Zeilen, und wenn, dann ironisierend denn attackierend statt.“ (Lütz 2006, S. 9)

Die behandelte Thematik in ihrer fantastischen Form ist besonders auch durch Murers eigene Kindheit inspiriert. Für ihn war dies „die geheimnisvollste, abenteuerlichste und authentischste Zeit“ seines Lebens (Herzog 2006b, S. 46). Denn er war wie Vitus „ein Traumwandler, irgendwo zwischen Wirklichkeit, Phantasie und Wunsch“, der sich selbst in vielerlei Hinsicht ausprobieren konnte: er überquerte in seiner Phantasie mit einem Floß den Ozean, der in Wirklichkeit der Urnersee war, oder baute da Vincis Flugmaschine nach, stürzte damit ab und erlitt einen Schädelbruch (Düblin 2008, o. S.). Somit band er im Film autobiographische Züge ein – „wenn auch zum Teil im spiegelverkehrten Sinne“ – und erfüllte sich in gewisser Weise mit der Umsetzung von *Vitus* die in der eigenen Kindheit unerfüllt gebliebenen Träume (ebd.). Auch bereits in seinen vorherigen Filmen (z. B. *Höhenfeuer* oder *Vollmond*) verarbeitete Murer wiederholt das Thema der Menschwerdung und setzte Kinder und Jugendliche als Protagonisten ein, um eine kindliche Sichtweise in Abgrenzung zur Welt der Erwachsenen darzustellen. Immer wieder beschäftigte ihn die Frage, wie die Potenziale aus der Kindheit, in der einem noch alle Möglichkeiten offenstehen, ins Erwachsenenalter mit seinen Anpassungszwängen hinüber zu retten seien – und immer wieder waren auch seine eigenen Kindheitserlebnisse Grundlage dafür (vgl. Dokumentation *Die Vitusmacher* zum Film auf DVD). Aus dieser Perspektive heraus sieht Murer mit seinem Film *Vitus* ein universelles Thema aufgegriffen, mit dem sich jeder Zuschauer identifizieren kann:

„Da die meisten Leute dazu neigen, ihre eigene Kindheit entweder zu verklären oder zu verdrängen, bietet mein Film eine Art Projektionsfläche an. Man kann sich in den Filmfiguren leicht wiedererkennen, entweder als verhintertes Genie oder als einsames oder missverstandenes Kind. Andere erkennen sich wieder in der liebenden und überforderten Mutter oder im kauzigen Grossvater.“ (Düblin 2008, o. S.)

Universalität kommt im Film zudem mit der thematisierten Beschaffenheit der heutigen genormten Leistungsgesellschaft zum Ausdruck, in der es unentwegt um das Befolgen von Konventionen geht. Aber so universell Murer seinen Film auch durch die Thematik der Menschwerdung verstanden wissen möchte und so gut generalisierbar *Vitus* durch seine märchenhafte Umsetzung sowie der Einbettung tatsächlich vorherrschender Gesellschaftsstrukturen sein mag, wird mit dem hochbegabten Protagonisten doch gleichzeitig wiederum ein sehr spezifisches Themenfeld im Film eingeführt. Dem Publikum

wird detailliert vor Augen geführt, wie die Lebenswelt eines Hochbegabten aussehen kann, die aller Wahrscheinlichkeit nach nicht das Umfeld des Zuschauers widerspiegelt. Im Film „werden die Spannungsfelder, mit denen sich Hochbegabte und ihr Umfeld konfrontiert sehen, auf eindrucksvolle Weise geschildert. Denn zwischen ‚Genie‘ und ‚Problemkind‘ liegt oft nur eine Gratwanderung“ (Demarmels 2012, o. S.). Dies wird insbesondere in der ersten Filmhälfte, bevor *Vitus* endgültig die Gestalt eines Märchens annimmt, realistisch und anschaulich dargestellt.

Eine große Schwierigkeit liegt wohl bei vielen hochbegabten Kindern darin, ihre Besonderheit überhaupt erst zu erkennen. Es ist davon auszugehen, dass nur zwei Prozent der Bevölkerung eine Hochbegabung vorweisen (vgl. hierzu z. B. Trautmann 2011, S. 153). Demzufolge ist dies im Erziehungsalltag auch kein allgegenwärtiges Thema, das eine unmittelbare Auseinandersetzung von Eltern mit möglichen Erkennungsmerkmalen mit sich bringt. Dieser Sachverhalt wird auch im Film aufgegriffen. Die Eltern sind zwar darauf bedacht, zur Entwicklung ihres Kindes alle zur Verfügung stehenden Möglichkeiten zu nutzen und ihm ein förderndes Umfeld zu ermöglichen; sie geben ihm Raum, seine vielseitigen Interessen zu verfolgen. Allerdings erkennen sie erst aufgrund der Hinweise der Erzieherin im Kindergarten, dass Vitus viel weiter ist als seine Altersgenossen. Und sein musikalisches Talent fördern sie zwar schon früh; seine außerordentliche Begabung wird ihnen jedoch erst im Gespräch mit Leos Arbeitskollegen vor Augen geführt.

Ein weiterer Grund für die Schwierigkeiten beim Erkennen einer Hochbegabung kann darin liegen, dass hochbegabte Kinder häufig als Minderleister gelten. Dann zeigt das Kind vor allem im Schulunterricht nicht seine wahre Leistung, sondern diese lässt mehr und mehr nach: „Chronische Unterforderung kann bei Hochbegabten zu Leistungsschwäche, Motivationslosigkeit oder Stören des Unterrichts führen.“ (Demarmels 2012, o. S.) Ausprägungen eines Minderleisters werden im Fall von Vitus nicht thematisiert. Er bringt jedoch deutlich zum Ausdruck, wie sehr die mit seiner Hochbegabung verbundene kontinuierliche Unterforderung Erscheinungen des Gelangweilt-Seins und provokativen Verhaltens nach sich zieht. Offensichtlich wird dies vor allem dann, wenn Vitus mit erheblich älteren Schülern in einer Klasse sitzt. Er wird einerseits von seinen Schulkameraden verspottet, nicht ernst genommen und ist der Außenseiter; andererseits zeigt er ihnen wie auch dem Lehrer bei jeder Gelegenheit seine klare Überlegenheit. Seine Provokationen gipfeln darin, dass ihn an seiner Schule keiner der Lehrer mehr unterrichten möchte und den Eltern nahegelegt wird, dass dieser Zustand unhaltbar sei und sie sich um eine andere Lösung kümmern sollten.

Wie in Abschnitt 4.1 bereits angedeutet, fußt auch die Darstellung von Vitus' Hochbegabung in unterschiedlichen Bereichen – obwohl zur Inszenierung des Märchens deutlich überspitzt – auf der Wirklichkeit vieler Hochbegabter. In der Literatur zum Thema Hochbegabung oder auch in Ratgebern für Lehrer und Eltern stößt man immer wieder auf Checklisten, die mögliche Merkmale und Fähigkeiten von hochbegabten Kindern zusammenfassen.⁸⁰ Ein Merkmal für sich genommen macht allerdings keineswegs einen Hochbegabten aus, denn ein außerordentlich begabtes Kind wird auch in mehreren Merkmalen überdurchschnittlich gut sein. So muss ein hochbegabter Musiker „auch über überragende psychomotorische Fähigkeiten und Sensibilität verfügen“ (Heinbokel 2001, S. 23). Jeder Hochbegabte wird allerdings eine Kombination verschiedener Merkmale in ganz individueller Ausprägung vorweisen können. Bei Vitus kommen eine Menge an typischen und häufig auftretenden Merkmalen zusammen: Er lernt früh zu lesen – dies hat er sich offenbar auch weitgehend selbstständig beigebracht – und spielt bereits im Kindergarten Schach. Er interessiert sich für diverse Themen, insbesondere für die Fledermaus, und hat dazu auch bereits im Kindergartenalter ein differenziertes Verständnis auf hohem Niveau. Zudem scheint er schnell Interesse am Weltgeschehen zu haben und liest die Tageszeitung. Da er auf intellektueller Ebene seinem Alter mehrere Jahre voraus ist, interessiert er sich nicht für Gleichaltrige (vgl. hierzu auch Heinbokel 2001, S. 42f.). In musikalischer Hinsicht beginnt Vitus ohne Vorwissen mit mehrstimmigem Spiel auf einem Keyboard. Sobald er Klavierunterricht erhält, entwickelt er dieses Talent in hohem Tempo weiter – in der Zeit nach seinem „Unfall“ auch völlig eigenständig. Später im Film nutzt er außerdem seine mathematischen Fähigkeiten zur Spekulation an der Börse. Hier weiß er beim Auftauchen eines Problems sofort, wo er ansetzen muss und welches Wissen er sich dazu aneignen sollte, um eine zügige und umfassende Lösung zu erhalten. Zur Förderung seiner mehrfach ausgeprägten Hochbegabung werden eine Reihe von Maßnahmen umgesetzt: natürlich steht hier die musikalische Förderung im Vordergrund und er geht bereits als Sechsjähriger zum Unterricht ans Konservatorium. Aber auch seine Schulbildung durchläuft er überaus schnell, überspringt mehrere Klassen und soll bereits mit zwölf Jahren seinen Schulabschluss machen.

Mit Vitus wird hier ein Hochbegabter mitsamt seinen alltäglichen Herausforderungen also durchaus authentisch dargestellt. In Verbindung mit der für Murer ebenfalls im Vordergrund stehenden Märchenhaftigkeit erscheint die behandelte Thematik allerdings nicht im Licht eines Dramas, wie in zahlreichen anderen Filmen, die sich mit Hochbegabung

⁸⁰ Siehe dazu z. B. Kap. 4 bei Heinbokel 2001. Eher kritisch befasst sich Trautmann mit der Aufstellung derartiger Checklisten (2011, Kap. 11).

auseinandersetzen. Davon entfernt sich *Vitus* in seinem Verlauf, indem die bereits erwähnte Ebene des Träumerischen und Leichten einbezogen wird. Murer schafft dadurch einen Film, der sich zuerst durch seine fantastischen Züge offenbart, gleichzeitig aber immer auch Authentizität vermittelt und dadurch dennoch Glaubwürdigkeit ausstrahlt. Dies wird wie oben erläutert mit der wirklichkeitsgetreuen Darstellung der Hochbegabung deutlich, aber genauso durch die eingesetzten Darsteller, insbesondere durch Teo Gheorghiu, der den zwölfjährigen Vitus spielt und zum Zeitpunkt des Filmdrehs bereits selbst ein talentierter Jungpianist ist.

Die Rolle des Vitus wollte Murer unbedingt glaubhaft verkörpert wissen, denn ihm war bewusst, dass eine erfolgreiche filmische Umsetzung nur mit geeigneter Besetzung möglich sein würde; und darüber hinaus ist seine generelle Überzeugung, „dass Spielfilme immer auch ein wenig Dokumentarfilme über die Darsteller“ sind (Lütz 2006, S. 11). Daher suchte er nach einem Kind, das „überdurchschnittlich Klavier spielt und gleichzeitig schauspielerisch begabt ist“ (Düblin 2008, o. S.). Nachdem die Casting-Büros dies nicht für möglich hielten, fand der Regisseur selbst einen passenden Hauptdarsteller an der Purcell School in London, einer Schule für musikalisch hochbegabte Kinder. Teo Gheorghius Profil erwies sich als ideal zur Besetzung des Vitus, denn der Junge mit rumänischen Wurzeln ist vor seinem Wechsel an die englische Schule in der Schweiz aufgewachsen und spricht dementsprechend Schweizerdeutsch, sein Alter passte zu Murers Vorstellungen für den Film, zudem wies der bei der Suche noch Elfjährige auch schauspielerisches Talent auf. (Vgl. z. B. Düblin 2008, o. S. oder Lütz 2006, S. 11) Gheorghiu hatte als Fünfjähriger mit dem Klavierspiel begonnen und bereits vor seiner Rolle als Vitus verschiedene Meisterkurse besucht, zahlreiche Konzerte gegeben und Preise gewonnen. Dennoch unterscheidet er sich deutlich von der Figur im Film. Er selbst beschreibt den Umgang mit seinem Talent innerhalb der Familie folgendermaßen:

„Ich hatte tolle Eltern. Sie zwangen mich zu nichts, ermöglichten mir aber alles. [...] Meine Mutter sagte mir, dass ich sehr gut sei – aber welche Mutter macht das nicht? Mit 9 fand man heraus, dass ich das absolute Musikgehör habe. Ich bekam ein Stipendium, auf das ich mich selbstständig vorbereitete.“ (Dorer 2012, S. 13)

Natürlich sollte der Darsteller des sechsjährigen Vitus dem ausgewählten Zwölfjährigen ähnlich sehen, aber auch für diese Rolle hatte Murer bei der Auswahl den Anspruch, einen überaus begabten Jungen einzusetzen, denn um die Kinder „mit Hilfe eines Schauspielpädagogen auf ein professionelles Niveau zu bringen“, waren lediglich drei Wochen Zeit zur Verfügung (Herzog 2006b, S. 47). Der Regisseur fand dafür Fabrizio

Borsani. Dieser spielt zwar nicht alle Klaviereinsätze im Film selbst, vermittelt aber durch sein Schauspiel ebenfalls überzeugende Authentizität (vgl. hierzu auch Dokumentation *Die Vitusmacher* zum Film auf DVD).

Murer war es neben der Besetzung der Kinder für die Figur des Vitus ebenso wichtig, den Film auch mithilfe der übrigen Darsteller möglichst glaubwürdig erscheinen zu lassen. Für die Rolle des Großvaters hatte er bereits Jahre vor der Realisierung des Films Bruno Ganz vorgesehen, welcher sich sofort mit der Figur identifizieren konnte und Interesse am Projekt zeigte. Hierbei war es Ganz ein Anliegen, viel über Murers Bild des Großvaters zu wissen. Murer wiederum wollte Ganz größtmöglichen Spielraum lassen, damit dieser sich in seiner Rolle wohlfühlen und entsprechend authentisch erscheinen konnte. (Vgl. Dokumentation *Die Vitusmacher* zum Film auf DVD) Allerdings hatte Murer für die Großvater-Figur klare Vorbilder:

„Der versponnene, leicht verschrobene Robert Walser; und mein Vater, der nicht nur ein erfinderischer Schreiner war, sondern auch ein Gebrauchsphilosoph, der immer in Bildern sprach. Von ihm weiß ich, dass man manchmal einen Baum fällen muss, um die Früchte zu retten. Und dass man in auswegloser Not einen Hut über den Bach werfen muss.“ (Lütz 2006, S. 12)

Die Rollen der Mutter und des Vaters besetzte Murer mit Julika Jenkins und Urs Jucker, die er beide als etablierte Theaterschauspieler kannte und die zuvor keine bzw. wenig Erfahrung mit Film hatten. Auch in diesem Aspekt sieht er die Authentizität erfüllt, die er sich für den Film wünschte (vgl. Dokumentation *Die Vitusmacher* zum Film auf DVD). Zudem ist Murer ein Bewusstsein für die Sprache der Filmfiguren enorm wichtig, denn er ist der Überzeugung, dass „die Glaubwürdigkeit eines Films [...] entscheidend mit dem Ton zu tun [hat], der in der Sprache der Schauspieler mitschwingt“ (Düblin 2008, o. S.). Insbesondere in der Schweiz mit ihren regional stark voneinander abweichenden Dialektfärbungen kommt dies deutlich zum Ausdruck. Bedeutsam wird dieser Gesichtspunkt auch bei *Vitus*. Hier imitiert Vitus' Vater beispielsweise die Aussprache seines Chefs, als ihm nicht wie erwartet dessen Position in der Firma zugesprochen wird. Nach Vitus' „Unfall“ trifft seine Mutter im Krankenhaus auf eine Neurologin, die Deutsche ist, „was häufig der Realität entspricht“ (ebd.). Vor allem aber suchte Murer für die Rolle der Mutter eine englischsprachige Schauspielerin, die ebenfalls Deutsch spricht, denn bereits die Urfassung des Drehbuchs sah Vitus' Mutter als Engländerin vor (vgl. Dokumentation *Die Vitusmacher* zum Film auf DVD). Auch aus diesem Grund fiel seine Wahl auf Jenkins, die seine Vorstellung der Mutter somit

ideal verkörpern konnte: „Wenn sie emotional wird, spricht sie Englisch“ (Düblin 2008, o. S.).

Der Film *Vitus* verbindet folglich über verschiedene Aspekte hinweg seine authentische und glaubwürdige Erscheinung mit derjenigen der Märchenhaftigkeit und einer traumhaften Ebene, die immer wieder auch Spielräume zur Interpretation lässt, wenn die Bedeutungen von Szenen wie Vitus' Sturz vom Balkon oder der Flug des Großvaters kurz vor seinem Tod allein aus der direkten filmischen Aussage heraus noch eher undeutlich bleiben. Diese für den Zuschauer zwar im Nachhinein gut deutbaren, aber im Filmmoment nicht gleich erkennbaren und doch eher umfassender begreifbaren Zusammenhänge tragen ebenso wie die zahlreich verwendeten Symbole und Metaphern zum Charakter des Fantastischen bei. Hier sind insbesondere der Traum vom Fliegen, der im Film in vielerlei Gestalt thematisiert wird, und die Symbolik auf musikalischer Ebene⁸¹ zu nennen. Aber auch andere Sinnbilder wie der vom Großvater über den Bach geworfene Hut geben der Aussage des Films und dem folgenden Verlauf der Geschichte weitere Bedeutung. Auch Vitus' Börsengeschäfte und die Tatsache, dass er als Kind mit dem Flugzeug schließlich wirklich abhebt, sind nüchtern betrachtet kriminelle Handlungen, aber im Filmkontext auf ganz anderer Ebene zu verstehen und lassen die Geschichte daher ein filmisches Märchen werden. Vitus' Sturz vom Balkon markiert diesbezüglich für den Filmverlauf einen Wendepunkt, der seinen Ursprung bereits in der Szene am Bach findet, wenn der Großvater Vitus den Hinweis gibt, die Umsetzung seines Herzenswunsches selbst in die Hand zu nehmen. Diese zweite Filmhälfte kann wiederum in zwei Teile getrennt werden, da für den Zuschauer vorerst nicht offensichtlich wird, dass Vitus seine Normalität nur vorspielt. Erst wenn sich Vitus dem Großvater am Klavier offenbart, ist es auch dem Zuschauer möglich, dessen Sturz zu deuten und zu verstehen, dass der gesamte Verlauf Teil seines Plans war. Innerhalb dieses Abschnitts nimmt der Zuschauer bezüglich seines Wissensstandes sozusagen auch die Perspektive des Großvaters ein. Dass mit dem vermeintlichen Sturz auch die Ikarus-Thematik – eine weitere Metapher innerhalb der filmischen Handlung – aufgegriffen wird, zeigt im Nachhinein noch klarer auf, wie Vitus es meistern konnte, seinen Weg eigenständig zu finden. Auch wenn Vitus an manchen Stellen des Films übermütig erscheint und es zunächst danach aussieht, als würde er wie Ikarus abstürzen und damit seine Genialität verlieren, ist das Gegenteil der Fall. Erst durch die Vortäuschung eines solchen Sturzes schafft er es, sich aus den Zwängen seines Umfelds zu lösen und sich den notwendigen Freiraum zu nehmen, um daraufhin sich selbst in seiner Besonderheit sowie innerhalb der vorgegebenen Strukturen zu finden und zu akzeptieren.

⁸¹ Siehe dazu Kap. 5.

Darüber hinaus ist der gesamte Film durch verschiedene Zeitebenen geprägt, die einerseits viele der angesprochenen Zusammenhänge über den Verlauf der Geschichte hinweg verdeutlichen, aber gleichzeitig teilweise nur innerhalb des Gesamtkontexts nachvollziehbar sind, eben weil sie nicht in chronologischer Folge erscheinen. Andererseits kann durch die Darstellung *Vitus'* in verschiedenen Altersstufen natürlich auch seine Entwicklung überaus plastisch vermittelt werden. Am auffälligsten erscheint zu Beginn die Vorwegnahme der Flugszene, die sich erst rückwirkend vom Schluss her vollständig erklären lässt. Zudem gibt es zeitliche Rückgriffe in Form von innerhalb der Handlung abgespielten Videoausschnitten, wenn *Vitus* als Baby gezeigt wird oder bei seinem fünften Geburtstag. Auch *Vitus'* und Isabels Rockinszenierung im Wohnzimmer der Familie wird vom Vater heimlich gefilmt und findet später wieder Verwendung, wenn der zwölfjährige *Vitus* sich mithilfe dieser Aufnahme gegenüber der erwachsenen Isabel zu erkennen gibt. Außerdem ist über alle Zeitebenen hinweg wiederholt die Rede von einem Horoskop, das *Vitus'* Patentante für ihn zu seiner Geburt erstellt hatte und zusätzlich *Vitus'* Lage als Hochbegabten erklärt: Im Verständnis seiner Familie ist ihm sein Talent in die Wiege gelegt. Wenn *Vitus* seinem Umfeld Normalität vorspielt und das Horoskop vor den Augen seiner Patentante zerreißt, tritt dadurch nur noch deutlicher sein Gefühl hervor, für seine Familie als Wunderkind erhalten zu müssen, über das ständig verfügt wird. Mit dem Zerreißen hebt er diese Manifestierung auf. Für den Zuschauer verständlich ist diese Szene jedoch nur aufgrund der zuvor in die Handlung integrierten Videoausschnitte der Geburtstage.

Auch wenn *Vitus* somit vielschichtigen Bedeutungsgehalt sowie hintergründige Gesellschaftskritik vermittelt, ist es doch vor allem ein Unterhaltungsfilm. Einerseits gibt dieser vielleicht nicht unbedingt nachhaltig zu denken und wirkt an manchen Stellen gar überzeichnet; andererseits hebt er auch nicht einfach nur das Wunderkind hervor, sondern stellt in den Mittelpunkt, mit welchen Herausforderungen eine Hochbegabung verbunden ist, und setzt sich kreativ mit der Problematik auseinander: „Es gibt nicht viele Regisseure, die sich dem Thema Hochbegabung aus der Sicht des talentierten Kindes nähern und das mit so viel Humor und Verständnis unternehmen, wie es Fredi M. Murer in ‚*Vitus'* gelingt.“ (Hoffmann 2006a, S. 20) Für Murer selbst ist sein Film in erster Linie eine Liebeserklärung an die Kindheit und ebenso „an die inspirierende und versöhnliche Kraft der Musik“ (Lütz 2006, S. 9). Die zahlreichen Rezensionen zu *Vitus* spiegeln eine ausgedehnte Bandbreite an Bewertungen wider. Gelobt wird durchweg vor allem die Leistung der Kinderschauspieler und die authentische Darstellung des Großvaters durch Bruno Ganz (vgl. hierzu z. B. Hippen 2006, o. S.). Allerdings kritisiert z. B. Arentz (o. J., o. S.), dass *Vitus* in der Konzertszene jünger aussieht als in den Szenen zuvor und dieser Aspekt dazu beiträgt, den Film halbgar

wirken zu lassen. Herzog hingegen sieht anerkennend die Menschwerdungsgeschichte in vielerlei Metaphern „dank des durchdachten, schlüssigen Drehbuchs, geschliffener Dialekt-Dialoge und wunderbarer Schauspielerleistungen“ gelungen umgesetzt (2006a, S. 40). Dennoch werde insgesamt damit zu dick aufgetragen bzw. seien die Metaphern „in ihrer Geballtheit“ doch etwas übertrieben (ebd.). Auch Rebhan merkt der Dramaturgie und den Dialogen ein „gut gereift[es]“ Drehbuch an, bewertet den Film aber wiederum als „nicht ganz klischeefrei“ (o. J., o. S.). Die Märchenhaftigkeit des Films verbindet Arentz (o. J., o. S.) darüber hinaus mit einem plötzlichen Abdriften ins Absurde, nachdem *Vitus* zu Beginn eine durchaus glaubhafte Geschichte erzählt. Insgesamt spiegeln die Rezensenten mit ihrem ambivalenten Aussagen das wieder, was der Film tatsächlich vermittelt: während er in verschiedenen Aspekten herausragende Qualität aufweist und als „genialer Unterhaltungsfilm mit Tiefgang“ (Stalder o. J., o. S.) wirkt, zeigt er an anderen Stellen auch deutlich Schwächen auf und wird in seiner Märchenhaftigkeit abschnittsweise klischeehaft. Und mit einer derartigen Zwiespältigkeit gestaltet sich auch in der filmischen Erzählung selbst die Situation für die Hauptfigur:

„Der ‚harmonische Schlussakkord‘ des Films beantwortet die im ersten Teil des Films ernsthaft gestellten Fragen [...] nur bedingt. Dabei spielt das Motiv der Freiheit von Anfang an die zentrale Rolle. Im Traum vom Fliegen, den Vitus vom Großvater übernimmt, findet es seine Verkörperung. Bumerang, Hut, Fledermausflügel, Luftpost, Flugsimulator, Sportflugzeug – das sind die Stationen, die Vitus am Ende ‚eigene Flügel verleihen‘. Doch diese Freiheit ist in Wahrheit eingebunden in ein Realitätsgeflecht, das im Film auch deutlich angesprochen wird.“ (Marklein 2007, S. 3)

5 Die auditive Ebene im Film *Vitus*

Den Aussagen des Regisseurs Fredi M. Murer zufolge ist davon auszugehen, dass bei dem ursprünglichen Grundgedanken zu *Vitus* nicht unbedingt die Musik bzw. ein junger Klaviervirtuose als zentrales Filmthema im Mittelpunkt stand. Dennoch wurde der Film für den Regisseur auch zu einer Liebeserklärung an die Musik, wie zum Schluss des Abschnitts 4.2 bereits aufgegriffen. Generell ist ihm die auditive Ebene in seinem Filmschaffen äußerst wichtig:

„Der Junge in ‚Höhenfeuer‘ war gehörlos und kompensiert dies mit einem umso kreativeren Umgang mit seinem Sehsinn. Vitus verfügt über das absolute Musikgehör und sieht vor seinem inneren Auge die abstraktesten Zahlengebilde mathematischer Aufgaben oder die virtuellen Vorgänge an der Börse. Ich habe in meinen Filmen das Hören und Sehen immer wieder thematisiert oder sogar zum Inhalt gemacht. Denn Kino ist nichts anderes als Hören und Sehen, während man passiv oder sogar ‚gefesselt‘ im Kinosessel hockt.“ (Lütz 2006, S. 9)

Baumann nimmt diesen Aspekt in seiner Rezension auf, wenn er feststellt, dass Murer mit *Vitus* etwas weiterführt, was dieser auch in seinen früheren Spielfilmen vermittelte: „Immer waren diese auch Plädoyers für eine Wahrnehmung, die über das vordergründig Sicht- und Hörbare hinausreicht. Wird in ‚Höhenfeuer‘ Entscheidendes über den Ton vermittelt, so hilft auch in ‚Vitus‘ das Hören dem Sehen.“ (2006b, o. S.) Außer bei Baumann ist in den Rezensionen zum Film nur wenig über die auditive Ebene oder die eingesetzte Musik zu lesen. Wenn die Musik im Film angesprochen wird, dann meist nur mittels der Beschreibung von Vitus als hervorragendem Jungpianisten mit außerordentlicher Begabung. Eingegangen wird häufig auch auf den Hauptdarsteller Teo Gheorghiu, der in Wirklichkeit ebenfalls musikalisch hochbegabt ist, oder auf das Konzert zum Schluss des Films, das tatsächlich als solches in der Tonhalle in Zürich stattfand. Darüber hinaus geht lediglich Hoffmann als eine der wenigen etwas differenzierter auf den Einsatz von Musik ein:

„‚Vitus‘ ist ein modernes Märchen, mit viel Witz und Charme aus dem Blickwinkel eines Wunderkindes inszeniert, dessen Musikvorlieben uns durch den Film tragen: Liszt, Schumann, Scarlatti stehen für die jeweiligen psychischen Zustände, in denen sich das junge Genie befindet. Schumanns Klavierkonzert bildet thematisch die Klammer des Films. In der Eingangssequenz steigen wir mit Vitus in einer Pilatus-Propellermaschine in die Lüfte auf, um nach zwei Stunden vergnüglicher Unterhaltung im Anschluss an die Szene wieder sicher auf dem Boden aufzusetzen.“ (2006b, S. 41)

Hier wird bereits angedeutet, dass die Musik des Films vielschichtigen Bedeutungsgehalt vermittelt. Die Musik steht einerseits dafür zu zeigen, wie sich der junge Pianist entwickelt und wie sein Klavierspiel reift, nimmt aber gleichzeitig weitere Funktionen zur Versinnbildlichung in mehrfacher Hinsicht ein. Tatsächlich spielt die Musik im Film eine tragende und zentrale Rolle, ist aber zugleich nicht das wesentliche filmische Thema. Sie dient vielmehr der Vermittlung von *Vitus'* Situation, Entwicklung und Verfassung. Die Musik kann deutlich werden lassen, wie er mit der Rolle umgeht, in die er gedrängt wird und wie sich sein Blickwinkel dazu im Verlauf des Films verändert. Findet *Vitus* am Schluss seinen eigenen Weg zur Musik, drückt dies insbesondere aus, dass er zu sich selbst gekommen ist.

Für den Film wurde eine Reihe von Musikstücken verwendet, die bereits zuvor bestanden und vorwiegend bekannte Werke der Klavierliteratur darstellen. Diese werden im folgenden Kapitel zuerst einzeln vorgestellt und ihre hauptsächliche Bedeutung im filmischen Kontext erläutert, bevor auf die speziell für *Vitus* komponierte Hintergrundmusik von Mario Beretta und bestimmte relevante Geräusche im Film eingegangen wird. Abschließend werden die hier behandelten Komponenten der auditiven Ebene in ihrem Gesamtzusammenhang des Films zusammenfassend diskutiert.

5.1 Die Musik im Film

Anders als im Film *Der Pianist* gibt es bei *Vitus* keine so klare Trennung zwischen diegetisch und extradiegetisch eingesetzter Musik. Zwar wird deutlich, dass die direkt für den Film komponierte Musik – die Filmmusik des Komponisten Mario Beretta – ausschließlich als Hintergrundmusik erscheint;⁸² allerdings ist diese nicht die einzige extradiegetisch eingesetzte Musik des Films: Insbesondere der erste Satz des Klavierkonzerts von Robert Schumann taucht im Film immer extradiegetisch auf. Zudem wird an mehreren Stellen erst diegetisch eingesetzte Klaviermusik mit dem Übergang zur folgenden Szene zu extradiegetischer Musik, die dort noch eine Weile zu hören ist oder langsam ausklingt. Umgekehrt wird beispielsweise Mozarts Requiem zuerst extradiegetisch eingeführt und verändert sich dann zu innerhalb der Handlung gespielter Klaviermusik. So verhält es sich auch mit der extradiegetisch erklingenden Scarlatti-Sonate, die mit Blick auf die Fahrrad fahrenden Kinder zur diegetischen Musik wird. Die Grenzen sind hier also deutlich

⁸² Hierbei gibt es im Film wiederum zwei Ausnahmen: Zu Turners Lied „Nutmush City Limits“ komponierte Beretta eine Klavierbegleitung, die *Vitus* innerhalb der Handlung vorträgt (siehe dazu Abschnitt 5.1.2.4); zudem schrieb er zu Mozarts Requiem einen Ausschnitt für Klavier, der diegetisch vorkommt und den extradiegetisch eingeführten Chöreinsatz ablöst (siehe dazu Abschnitt 5.1.2.13). Bei beiden Ausnahmen handelt es sich somit um Arrangements, die im direkten Zusammenhang mit bereits vorhandenen Musikstücken stehen und daher nicht unmittelbar Berettas eigener Filmmusik zuzurechnen sind.

fließender als beim zuvor behandelten Film *Der Pianist*. Daher ist die Systematik der folgenden Abschnitte nicht nach diegetisch oder extradiegetisch verwendeter Musik ausgerichtet, sondern gliedert die im Film vorkommende Musik übergeordnet nach ihrer hauptsächlichsten Funktionalität sowie innerhalb des Abschnitts 5.1.2 chronologisch nach ihrem Einsatz während des Filmverlaufs⁸³.

Ebenso wie beim Film *Der Pianist* wurde auch für *Vitus* keine Filmmusikpartitur veröffentlicht, die dem filmischen Verlauf genau entspräche. Aber auch hier wurden, wie bereits bemerkt, im Film etliche äußerst bekannte Musikstücke eingesetzt, die allgemein zugänglich sind. Die von Mario Beretta komponierten musikalischen Themen wurden in etwas veränderter Form für Klavier arrangiert als Notenmaterial veröffentlicht.

Eine Besonderheit des Films ist, dass die in der Handlung eingesetzten Klavierstücke durchgehend vom Hauptdarsteller Teo Gheorghiu selbst gespielt wurden, wenn er musizierend im Film zu sehen ist. Dementsprechend wurden diese Klavierstücke vor allem nach Gheorghius damaligem Repertoire ausgewählt, das für einen Zwölfjährigen bereits erstaunlich ausgereift war. Murer nimmt dazu folgendermaßen Stellung:

„Basierend auf seinem reichen Repertoire stellten wir für den Film gemeinsam mit seinem Klavierlehrer, William Fong, und meinem Filmkomponisten, Mario Beretta, das Musikprogramm zusammen. Wir wählten bewusst auch Stücke aus, die Teo besonders liebte. Es war mir ein grosses Anliegen, Teo in möglichst alle Entscheidungsprozesse einzubeziehen, um so der Gefahr zu entgehen, ihn als Kind zu überfordern oder gar auszubeuten. Gegenüber Kinderdarstellern trägt man als Regisseur eine grosse Verantwortung.“ (Düblin 2008, o. S.)

Auch Beretta äußert sich in einem Telefoninterview⁸⁴ ausführlich zur Auswahl der Klaviermusik, bei der er über die Komposition der Hintergrundmusik hinaus maßgeblich

⁸³ Im Abspann des Films ist neben den im Kapitel erläuterten Musikstücken auch die orientalische Fantasie „Islamej“ von Mili Balakirew aufgeführt. Dieses Klavierwerk kommt jedoch im Verlauf des Films nicht vor, weshalb es auch nicht Gegenstand dieser Untersuchung ist. Zu erwähnen ist jedoch, dass das Stück innerhalb der Dokumentation *Die Vitusmacher* zu hören ist.

⁸⁴ Werden im Folgenden Aussagen von Mario Beretta zum Auswahlprozess der Musikstücke, zu seiner Zusammenarbeit mit Fredi M. Murer oder zur Komposition seiner eigenen Musik für den Film herangezogen oder direkt zitiert, so handelt es sich dabei immer um Aussagen, die aus einem aufgenommenen (und transkribierten) Telefoninterview, einem weiteren Telefonat und diverser E-Mail-Korrespondenz mit Herrn Beretta im Oktober 2014 resultieren. Diese Aussagen sind vonseiten Berettas zur Nutzung für diese wissenschaftliche Arbeit autorisiert und werden jeweils im folgenden Text nicht gesondert mit einer Quellenangabe versehen. In den Gesprächen bzw. der schriftlichen Korrespondenz wurden insbesondere folgende Themen diskutiert:

1. Vorgehen und Überlegungen zur Auswahl der präexistenten Musikstücke,
2. Absicht einer Vermittlung von Bedeutungsgehalten über diese Musikstücke,
3. Zusammenarbeit mit dem Regisseur Fredi M. Murer,
4. Anforderungen an die für den Film komponierte Musik und Funktionen dieser Musikstücke.

beteiligt war: Da Gheorghius Klavierlehrer in dessen Leben „eine ganz wichtige Figur“ sei, stand auch dieser dem Filmteam beratend zur Seite, als es um die Frage ging, welche Stücke man von dem Jungpianisten verlangen könne. Hierbei wurde schnell klar, dass Gheorghiu am Klavier bereits zu weit mehr in der Lage war als erwartet. Für den Film waren Bachs „Goldberg-Variationen“⁸⁵ vorgesehen, die ein Kind seines Alters normalerweise nicht spielt; für ihn stellte dies jedoch kein Problem dar. Die ursprünglich angedachte „Sturm-Sonate“ von Beethoven hingegen wurde nicht verwendet, da sie Fongs Ansicht nach für Gheorghius Fähigkeiten als zu einfach erschien. Insgesamt ging das Filmteam somit zwar intensiv auf den Kenntnisstand und die Wünsche des Zwölfjährigen ein, angesichts der ausgedehnten Bandbreite seines Repertoires hatten Murer und Beretta jedoch recht großen Spielraum bei der Musikauswahl. Im Grunde genommen konnten sie überwiegend selbst wählen, welche Stücke für *Vitus* zum Einsatz kommen sollten.

5.1.1 Das Hauptwerk des Films – Robert Schumann: Klavierkonzert a-Moll, op. 54

Das Klavierkonzert in a-Moll entstand über einen längeren Zeitraum hinweg: Immer wieder begann Robert Schumann (1810-1856) Skizzen zu verschiedenen Klavierkonzerten mit dem Grundgedanken, „kein Werk im Stil der gängigen Virtuosenkonzerte schreiben“ zu wollen (Meier 1995, S. 84). Für Schumann und seine Zeitgenossen der Romantik nahm die Klaviermusik generell in ihrem kompositorischen Gesamtwerk eine „unbestreitbare Führungsrolle“ ein (Gerstmeier 1986, S. 5), während das Klavier mit seinen weiterentwickelten klanglichen Möglichkeiten den Orchesterklang in seiner Bedeutung gewissermaßen ablöste (vgl. ebd., S. 6). Gleichzeitig nahm die Relevanz vorherrschender Gattungstraditionen ab. Im Zentrum stand nun das „fühlende Subjekt“, dem eine freiere Gestaltung, Ganzheitlichkeit und somit die Verbindung verschiedener Gattungen besser entsprach als das Kontrastprinzip der Sonate aus dem vorhergehenden Jahrhundert (ebd., S. 9). 1841 komponierte Schumann die Phantasie für Klavier und Orchester in a-Moll, welche sowohl sinfonische als auch kammermusikalische Züge in sich verbindet und im Unterschied zu den Konzertwerken seiner Zeit nicht zwei schnelle Ecksätze und einen langsamen Mittelsatz vorweist, sondern zu einem einsätzigen Werk komprimiert ist, wengleich die traditionellen Anlagen der Dreisätzigkeit und der Sonatenform immer noch durchscheinen (vgl. Meier 1995, S. 85). Der überarbeiteten Phantasie fügte Schumann erst 1845, nachdem er dafür keinen Verleger gefunden hatte⁸⁶, noch zwei weitere Sätze hinzu

⁸⁵ Siehe dazu Abschnitt 5.1.2.9.

⁸⁶ Ob dies der Grund für die Erweiterung zum dreisätzigen Konzert war, lässt sich nicht belegen. Genauso könnte auch Clara Schumann Robert dazu bewogen haben, eine Ergänzung zur Phantasie zu schaffen, denn sie hatte diese nie öffentlich gespielt und begrüßte die Komposition des Konzerts

und schuf so das Klavierkonzert a-Moll in seiner endgültigen Form. Die vormals als eigenständiges Werk konzipierte Phantasie wurde somit zum ersten Satz des einzigen Klavierkonzerts aus dem Schaffen Schumanns. So blieb er letztendlich mit seiner Erweiterung der Phantasie zum Konzert nach außen hin formal bei der klassischen Dreisätzigkeit, die er jedoch, insbesondere durch die Verknüpfung der Sätze 2 und 3 sowie die „übergreifende Einheit der Gestaltung“ (Koch 2001, S. 215), im Grunde genommen wieder aufhob. Über alle Sätze hinweg ist eine Verwandtschaft der Hauptthemen zu erkennen (vgl. hierzu auch Koch 2001, S. 214). Darüber hinaus setzte Schumann hier eine thematisch-motivische Verwebung insofern um, als dass die meisten „der thematischen Gedanken keine in sich geschlossenen Gebilde darstellen, sondern sich tendenziell eher für eine Weiterführung öffnen“, wodurch es an vielen Stellen des Werks zu Überlappungen der Abschnitte kommt (ebd., S. 217).

Im gesamten Konzert wird nicht der Solist in seiner ausgeprägten Virtuosität besonders herausgestellt, wie es für die damaligen Virtuosenkonzerte üblich war. Im Gegenteil: Schumann lehnte diese Art des Solokonzerts ab, bei dem das Orchester als umrahmendes Beiwerk funktionierte und vorwiegend im Wechsel – und somit im Kontrast – mit dem Solisten zu hören war. Sein Anspruch war ein Klavierkonzert, bei dem das Orchester mit dem Klavierpart eng verwoben würde, d. h. es sollte „mit dem Klavier zu einem untrennbaren Ganzen, zu einem homogenen durchgeformten Klangkörper verschmelzen“ bzw. sollten beide eine „bruchlose Verbindung“ eingehen (Gerstmeier 1986, S. 8). Auf dieses Verständnis geht Gerstmeier folgendermaßen näher ein:

„Das romantische Klavierkonzert hat seinem Wesen nach monologischen Charakter. Daran vermag der größte Orchesterapparat nichts zu ändern. Das Ich als maßgebende Instanz verleibt sich die Welt ein. Das romantische Konzert ist ein in sich verschlungenes Ganzes.“ (Ebd., S. 13)

So findet eine Integration des Solisten statt, die ein einheitliches Zusammenwirken mit dem Orchester ermöglicht (vgl. hierzu Gerstmeier 1986, S. 10), die allerdings infolgedessen auch danach verlangt, dass die Ausführenden spieltechnisch viel stärker aufeinander eingehen, als wenn sie ein „blockhafte[s] Gegenüber von Solo und Tutti“ wie im herkömmlichen Virtuosenkonzert darstellen würden (Voss 1979, S. 171). Mit dieser Integration wird die reine Virtuosität zugunsten einer Veredelung „in eine anspruchsvolle Komposition“ vermieden (ebd.), wobei „das eine den Klang des anderen färbend“ in Erscheinung tritt

sehr, hatte ihr doch zuvor immer ein größeres Bravourstück unter den Werken ihres Mannes gefehlt (vgl. hierzu auch Voss 1979, S. 166 sowie Koch 2001, S. 231).

(ebd., S. 205). So wenig der Pianist jedoch im Vordergrund sozusagen über dem Orchester stehen sollte, so wenig sollte er dahinter zurücktreten. Schumanns Konzert ist so angelegt, dass das Orchester zum integralen Bestandteil wird und „seine eigenen Fähigkeiten und besonderen Eigenschaften voll entfalten kann“ (ebd., S. 196). Gleichzeitig bleibt der Pianist dabei ein virtuoser Solist. Er stellt sich allerdings mit seiner Rolle immer auch in den Dienst eines Ausdrucksmittels für das Werk (vgl. hierzu Voss 1979, S. 197).

Schumann schuf mit diesem Konzert ein Musikstück, das einerseits noch in der Tradition der gebräuchlichen Gattungsbegriffe und vordefinierten Kompositionsformen stand, aber andererseits dennoch klar davon abwich und verbunden mit dem neuen Geist der romantischen Anschauung auch ein neues Verständnis für die musikalische Gestaltungsweise erforderte.

Vor dem erläuterten Hintergrund der Werkentstehung erscheint die Auswahl für den Film *Vitus* überaus passend. Teile aus allen drei Sätzen tauchen im Laufe des Films an verschiedenen Stellen und mit unterschiedlicher Relevanz auf: Der Beginn des ersten Satzes erklingt extradiegetisch in den beiden Szenen, in denen Vitus gezeigt wird, wie er die Propellermaschine des Großvaters startet und damit abhebt. Im Vorspann wird der Zusammenhang dieser Szenerie noch nicht deutlich – zumal direkt im Anschluss an diese Eröffnungssequenz ein Zeitsprung zum Alltag des sechsjährigen Vitus erfolgt –, während dieses Geschehen gegen Schluss des Films erneut aufgegriffen wird. Die Szene funktioniert demzufolge als Rahmenhandlung, der Vorspann greift auf Vitus' Lebenswirklichkeit am Schluss vor. Genau diesem Zustand zum Ende des Films nimmt sich die musikalische Ebene an, wenn der erste Satz des Konzerts in a-Moll beide Sequenzen begleitet. Er ist einerseits Auftakt des Films, vermittelt aber, wie das Geschehen im Bild auch, schon im Vorspann den Stand der persönlichen Entwicklung Vitus', der zum Schluss erreicht wird. Somit gibt der Film von Anfang an einen noch nicht fassbaren Hinweis darauf, wohin sich die Geschichte entwickeln wird: nämlich zu einem zwölfjährigen Jungen, der sein außerordentliches Klaviertalent aufgeben wollte und zu ihm zurück findet in einer Art, in der er aus völlig freier Entscheidung heraus – nicht mehr unter dem Druck der Eltern und der festgelegten gesellschaftlichen Konventionen – seinen Weg findet. Der dritte Konzertsatz bildet den Abschluss des Films und erklingt diegetisch, als Vitus sein großes Konzert zusammen mit Orchester gibt. Hier fügt er sich zwar den Konventionen des Musikbetriebs, tut dies aber mit einer gewissen persönlichen Reife und einer Abgeklärtheit, die er erst finden konnte, nachdem er sich von äußeren Faktoren frei gemacht hatte. Auch der zweite Satz erklingt im Film, bleibt für den Zuschauer allerdings wenig auffällig und bedeutend; er begleitet die

Szene, in der Leo und Helen in ihrer Wohnung einen Empfang geben. Die Musik ist hier diegetisch als Hintergrundberieselung der Party eingesetzt und ist nur sehr leise zu hören. Dennoch sind damit im Verlauf des Films alle Konzertsätze vertreten. Auch wenn das Werk nicht komplett erklingt, so bildet doch immerhin der Beginn des ersten Satzes auch den Anfang des Films, Teile des zweiten Satzes sind innerhalb der filmischen Handlung integriert und schließlich ist zum Filmende der Schluss des dritten Satzes zu hören. Diese Einsatzweise lässt durchaus den Eindruck entstehen, der Film beginne in Begleitung des Konzerts und schließe damit ab. Obgleich es tatsächlich nur Teile des Konzerts sind und während des Films natürlich eine Fülle an weiterer Musik erklingt, stellt Schumanns Konzert in a-Moll, insbesondere die Sätze 1 und 3, damit das Hauptwerk des Films dar. Ein genauerer Blick auf die einzelnen Sätze wird daher in den folgenden Abschnitten vorgenommen.

Besonders interessant erscheint vor dem Hintergrund des Klavierkonzerts von Schumann die Tatsache, dass die Auswahl des Stücks nicht die ursprüngliche Idee des Filmteams war, sondern auf den Vorschlag von Teo Gheorghiu hin erfolgte. Beretta hatte anstelle des Schumann-Konzerts eigentlich eines der Klavierkonzerte von Chopin im Sinn, denn „Chopin hat einen ganz einfachen Orchesterpart und das Klavier ist sehr präsent“. Obwohl für Beretta zuerst schwer vorstellbar war, mit den kleinen Händen Schumann zu spielen, versicherte Gheorghiu das Konzert zu beherrschen; und „er hat dann das ja ganz fantastisch gespielt“. Führt man sich vor Augen, wie sehr bei den Klavierkonzerten Chopins der Pianist mit seiner Virtuosität im Vordergrund steht, erscheint die Auswahl des Schumann-Konzerts für den Film noch gelungener: In den Sequenzen, in denen erster oder dritter Satz erklingen, steht eben nicht mehr Vitus' vordergründige Virtuosität und das Zur-Schau-Stellen seines Könnens allein im Zentrum, sondern es geht darum, wohin er sich persönlich entwickelt hat. Natürlich soll auch in der Konzertszene zum Schluss bekräftigt und für alle sichtbar werden, dass er sein Talent eben nicht verloren hat, so wie er es seinem Umfeld über lange Zeit vorspielte. Aber Vitus ist es nun besonders wichtig – nachdem er bereits früher mit außerordentlich virtuoson Stücken seine Begabung bewiesen hatte –, nicht mehr etwas vorzuzeigen in dem Sinne, wie ihn auch seine Eltern immer vorzeigen wollten. Ihm geht es vielmehr darum, dass er seinen Weg gefunden hat: einerseits im inneren Einklang mit sich selbst, andererseits innerhalb der gesetzten Konventionen, welche er akzeptiert und dabei öffentlich zu seinem Können steht, gleichzeitig aber eine gewisse, für ihn überaus wichtige Freiheit erlangt hat. Ebenso ließ auch Schumann mit seinem Klavierkonzert in a-Moll die damaligen Konventionen nicht gänzlich außer Acht, sondern fügte sich darin ein und überschritt zugleich deren Grenzen. Schumanns Konzert vermittelt diese filmische Situation dementsprechend aussagekräftiger und bedeutungsvoller als es ein typisches

Virtuosenkonzert leisten könnte, weil damit eher zu spüren wäre, dass Vitus sich wieder in die Grenzen einfügt, aus denen er ausgebrochen war. Doch so ist es nicht: Er hat sich tatsächlich persönlich weiterentwickelt, mit der Hilfe seines Großvaters und ansonsten ganz auf sich gestellt.

5.1.1.1 1. Satz: *Allegro affettuoso*

Der erste Satz des Klavierkonzerts erklingt von Beginn an in der Eröffnungssequenz, die als klassischer Vorspann gestaltet ist. Als Zuschauer sieht man, wie ein Junge im Anzug über den Zaun eines Flugplatzes klettert, in eine Propellermaschine steigt, den Motor startet und losfliegt. Ein Flugzeugmechaniker arbeitet in der Nähe, entdeckt ihn aber zu spät und kann ihn nicht mehr daran hindern. Daraufhin bildet blauer Himmel den Hintergrund des Bildes (ab Takt 59 des Klavierkonzerts), während der Titel *Vitus* sowie die Namen der hauptsächlich am Film Beteiligten eingeblendet werden. Es wird deutlich, dass dieser Junge, der noch nicht näher vorgestellt wird, mit seinem Handeln etwas Illegales tut. Jedoch bleibt an der Stelle offen, inwiefern dies mit der Folgehandlung ab Sequenz 1⁸⁷ zu tun hat. Die Musik wird in dieser Folgesequenz etwas leiser weitergeführt (Takt 77) und klingt dort einige Takte später aus.



Abbildung 14: Hauptthema im ersten Satz des Klavierkonzerts a-Moll von Robert Schumann, erstmals durch die Oboe ab Takt 4 eingeführt und in variiert Form immer wieder von verschiedenen Instrumenten aufgegriffen (eigene Transkription)

Der Vorspann hat demzufolge die Funktion einer Einleitung und stellt gleichzeitig mit der über weite Strecken des Films offen bleibenden Eingangsszenarie eine Rahmenhandlung her, die gegen Schluss des Films im Laufe der Sequenz 55 wieder aufgegriffen wird. Diese Handlung verfolgt der Zuschauer nun mit dem Wissen darüber, dass der Großvater im Krankenhaus Vitus äußerst detailliert geschildert hatte, wie er mit seiner Propellermaschine heimlich geflogen sei (Sequenz 50/Subsequenz 2). Vitus folgt dieser Beschreibung und sucht in der Werkstatt des Großvaters nach dessen Tod den Schlüssel für das Kleinflugzeug. Den vom Großvater erwähnten Bolzenschneider für das Vorhängeschloss am Zaun vergisst er

⁸⁷ Die Nummerierung der Sequenzen beruht auf dem im Anhang B eingefügten Sequenzprotokoll.

und klettert stattdessen darüber. Hier überschneiden sich die Bilder mit denen des Vorspanns und dennoch ist die Szene anders gestaltet als zuvor: Das Geschehen am Flugplatz wird jetzt im Wechsel mit der Parallelhandlung zuhause bei Vitus' Eltern gezeigt. Helen findet den Brief des Großvaters und liest ihn, während Vitus zum Flugzeug geht, einsteigt und dazu vorerst nicht Schumanns Klavierkonzert, sondern Mozarts Rondo in a-Moll erklingt.⁸⁸ Das Rondo bricht ab, als es von den Motorgeräuschen des startenden Flugzeugs übertönt wird. Ist Vitus dann in der Luft und das Motorgeräusch ausgeblendet, werden die folgenden Bilder wie auch in der Eingangssequenz von Schumanns Klavierkonzert begleitet: Der erste Satz erklingt nun vom Auftakt zu Takt 67 an und ist so lange zu hören wie Vitus fliegt. Kurz darauf wird auch sein Ziel deutlich; er befindet sich im Anflug auf das Grundstück der Klavierlegende Madame Fois. Sobald er dort zur Landung ansetzt und das Motorgeräusch wieder in den Vordergrund tritt, wird die Musik übertönt und bricht somit zum Ende des Taktes 104 ab. Der hier eingesetzte Ausschnitt aus dem Klavierkonzert deckt sich für kurze Zeit fast⁸⁹ mit dem Musikeinsatz zu Filmbeginn, wird im Vergleich dazu aber noch weitergeführt. Damit entspricht die musikalische Ebene dem Bild, wo die Handlung ebenfalls weitergeführt wird: Im Vorspann erscheint auf Vitus' Abflug hin blauer Himmel im Bild, der von der Anschlusszene abgelöst wird. Jetzt wird darüber hinaus gezeigt, was nach dem Aufsteigen des Flugzeugs in den Himmel geschieht. Auch wenn also diese Flugszene etwas anders als der Vorspann gestaltet ist und sich nur Teile überschneiden – und auch wenn diese Überschneidung auf musikalischer Ebene lediglich zu Teilen erfolgt –, ist deutlich erkennbar, dass es sich hier um denselben Szenenkomplex sowie dasselbe Musikstück handelt wie zu Beginn. Allerdings ist die Handlung des Vorspanns nun in einen größeren Zusammenhang eingebettet und lässt dadurch die Bedeutung der Szene erkennen, die sich dem Zuschauer zu Beginn des Films noch nicht erschlossen hat.

⁸⁸ Siehe dazu Abschnitt 5.1.2.12.

⁸⁹ Die bildliche Entsprechung der beiden Szenen stimmt nicht genau mit dem jeweiligen Ablauf der Musik überein: Wenn im Bild zu sehen ist, wie Vitus die Maschine in der Luft steuert und gleichzeitig ein Panorama auf die vor ihm liegende Landschaft gezeigt wird, so erklingt im Vorspann dazu die Musik ab Mitte des Taktes 54; innerhalb der Sequenz 55 setzt die Musik zu dieser bildlichen Entsprechung jedoch ab dem Auftakt zu Takt 67 ein. Bei gleichen Filmbildern erscheint demnach in der späteren Flugszene ein späterer Musikausschnitt des ersten Konzertsatzes. Allerdings fällt dies beim Sehen nicht weiter auf, denn es geht darum, die Szene auch auf musikalischer Ebene wiederzuerkennen. Man kann davon ausgehen, dass diese Verschiebung aufgrund der filmischen Dramaturgie stattfand, da die Flugszene zum Ende des Films hin durch Einfügung der Parallelhandlung von zahlreichen Schnitten bzw. Ortswechseln durchsetzt ist. Somit ist auch für den recht kurzen Einsatz des Klavierkonzerts in dieser Szene ein zusammenhängender musikalischer Abschnitt gewährleistet.

Anfangs steht mit der Flugszene zunächst die Eröffnung des filmischen Themas im Mittelpunkt. In erster Linie geht es um die Perspektive des gezeigten Kindes, das wortwörtlich in die Lüfte abhebt und dabei jeden ihm in den Weg gestellten Widerstand überwindet. Die begleitende Musik kommt zwar aus dem Hintergrund, ist aber so präsent mit der Handlung verbunden und dadurch relevant, dass sie bereits zu diesem Zeitpunkt des Films Vitus' Sicht in den Vordergrund bringt⁹⁰ – wenn auch erst mit der Entfaltung der Handlung in den kommenden Szenen sein enger Bezug zum Klavier deutlich wird. Durch die Musik wird seine Haltung und sein Wesen ausgedrückt, wie es durch das Bild allein nicht dargestellt werden könnte. Daneben wird durch Vitus' widerrechtliche Handlung im Bild eine Spannung hergestellt, die den Eröffnungstakten des ersten Satzes mit ihrem „Ouvvertürencharakter“ und dem „dramatische[n] Gestus“ entspricht (Gerstmeier 1986, S. 17), wobei die Handlung im Bild dem Ablauf der Musik folgt und nicht umgekehrt. Diese Spannung wird allerdings nicht aufrechterhalten: Musikalisch wird sie mit Wiederaufgreifen des Hauptthemas aufgelöst und genau an dieser Stelle erscheint im Bild der blaue Himmel. Dadurch verstärkt sich die vorläufige Offenheit dieser Eröffnungssequenz, die dem Zuschauer doch erst einmal lediglich eine Ahnung davon gibt, in welche Richtung sich die Geschichte entwickeln könnte. Vor allem im Hinblick auf die direkt folgenden Szenen, die den Alltag des sechsjährigen Vitus sehr wirklichkeitsnah beschreiben, bleibt der Zusammenhang zum Vorspann zunächst unklar, zumal die Märchenhaftigkeit, die der Szene anhaftet, erst im Verlauf des Films offenkundig wird. Der Kontext kann erst dann erschlossen werden, wenn Vitus nach seinem vorgetäuschten Unfall wieder zum Klavierspiel findet, und wird mit erneutem Aufgreifen der Flugszene zum Schluss hin konkret fassbar. Dann zeigt der extradiegetisch erklingende erste Satz des Klavierkonzerts an, dass etwas im Werden ist, dass Vitus dabei ist anzukommen, während der Schlusssatz später diegetisch im Konzertsaal gespielt wird und vermittelt, wie Vitus seine Haltung umsetzen konnte, bei sich angekommen ist und dies jetzt seinem gesamten Umfeld – nicht mehr nur seinem Vertrauten, dem Großvater – offenbaren kann. Er ist dazu schon während der Flugszene bereit und steht zu seinem Entschluss. Für jeden offensichtlich wird dies allerdings erst am Ende, wenn er das Konzert vor Publikum gibt.

Ein Zuschauer, der das Klavierkonzert von Schumann und die Hintergründe dazu kennt, wird beim Sehen dieser Szenen zweifellos Parallelen zum Musikstück ziehen. Aber auch einem damit weniger vertrauten Rezipienten wird gerade durch das Zusammenwirken von

⁹⁰ Die Vergegenwärtigung der Gedankenwelt des Protagonisten durch die Musik wird hier zwar nicht exakt in dem Sinne wie etwa Szpilman's gedankliche Musik in *Der Pianist* zum Teil der Handlungsebene, vermittelt aber dennoch nicht nur stimmungsbezogen Vitus' Befindlichkeit.

Bild und Musik die oben beschriebene Ahnung zu Beginn nicht entgehen. Vor allem wird er die Szene am Ende wiedererkennen; vermutlich besonders über die bildliche Ebene, aber genauso wird ihm die dann erklingende Musik nicht neu vorkommen⁹¹. Die Musik hebt sich in ihrem Charakter von den überaus technisch-virtuosen Stücken ab, welche Vitus im Laufe der Handlung darbietet, womit seine persönliche emotionale Entwicklung auch in musikalischer Hinsicht vollzogen wird. Mit seinem Ausbruch aus dem alten Leben eines hochbegabten Klavierschülers entwickelt er sich zu einer reiferen Persönlichkeit. Diese Entwicklung findet ebenso musikalisch statt: Zuerst geht es noch um das Zur-Schau-Stellen hoch komplizierter technischer Fertigkeiten, jetzt geht es überdies um musikalische Reife.

Über die bereits erläuterten Zusammenhänge hinaus sind für das Verständnis der Flugszene noch zwei weitere Aspekte wesentlich. Zum einen ist hier der Bezug zu Vitus' Besuch der berühmten Klavierlegende Madame Fois (Sequenz 22) relevant, zum anderen der Traum vom Fliegen, der eigentlich vom Großvater ausgeht.

Als Vitus in Sequenz 22 mit seiner Mutter auf dem Weg zu Madame Fois ist, hat er das Klavierspielen innerlich schon aufgegeben. Der Szene geht das Gespräch mit dem Großvater voraus, in dem dieser Vitus ausdrücklich dazu ermutigt, seinen dringlichen Wunsch, normal zu werden, in die Tat umzusetzen. Vitus vernachlässigt bereits das Üben, als Helen den Kontakt zu Madame Fois herstellen kann und ihm damit eine Unterrichtsstunde bei der begehrten Lehrerin ermöglicht. An dieser Stelle kommt es zum Eklat: Vitus weigert sich vorzuspielen, was seine Mutter, die sich selbst mehr und mehr über die Karriere ihres Sohnes definiert, nicht begreifen kann. Schließlich gipfelt in diesem Moment ihre Anstrengung, Vitus' Förderung voranzutreiben, womit sie nur das vermeintlich Beste für ihn will. Allerdings erkennt sie dabei seine eigenen Wünsche nicht mehr. Madame Fois hingegen geht verständnisvoll auf ihn ein und macht beiden Besuchern klar, dass es nicht darum geht, anderen zuliebe zu spielen. Zu Vitus sagt sie: „Nimm dir Zeit, bis du Lust verspürst, der Musik zuliebe Piano zu spielen. Kalte Vernunft und ein warmes Herz; das ist es, was einen großen Pianisten ausmacht.“ Diese Aussage weist ihn endgültig darauf hin, dass sein Weg in eine neue Richtung verlaufen muss. Daraufhin täuscht Vitus seinen Sturz vom Balkon vor und nimmt vorerst Abstand vom Klavierspiel. In seiner weiteren Entwicklung kann er die Empfehlung der Lehrerin allmählich zu seinem eigenen Leitsatz werden lassen. Er erfährt nun auch eine emotionale Reife, die es ihm ermöglicht Musik zu empfinden, nicht nur technisch-virtuos zu spielen. Auf Madame Fois' Unterrichtsangebot

⁹¹ Ein derartiger Eindruck wird gewiss auch durch die Tatsache bekräftigt, dass Schumann dem ersten Satz des Klavierkonzerts „nur ein einziges Thema zugrunde“ gelegt hat, von dem „alle anderen thematischen Gestalten variativ abgeleitet“ sind (Meier 1995, S. 85).

kommt er innerhalb der Flugszene zurück: Er hat sich genügend Zeit genommen, um sich einen eigenen Zugang zur Klaviermusik zu schaffen. Nun will er ihr aus eigenem Antrieb am Klavier vorspielen und nicht mehr auf das Drängen der Mutter hin. Dieser Sachverhalt kommt auch musikalisch zum Ausdruck. Denn als Vitus von Helen zu Madame Fois gefahren wird, werden Fahrt und Ankunft von Ravels „Alborada del grazioso“⁹² untermalt. Vitus spielt dieses äußerst virtuose und anspruchsvolle Stück lustlos und eher unfreiwillig in der vorherigen Szene, als er das Üben bereits vernachlässigt; mit den Bildern der Fahrt zur Lehrerin klingt diese Musik dann aus. Sein späterer Anflug auf das Grundstück, also seine Rückkehr zu Madame Fois, wird hingegen vom ersten Satz des Klavierkonzerts begleitet, der, wie oben ausführlich erläutert, seine emotional entwickelte Persönlichkeit widerspiegelt. Dass er hier in einem Flugzeug fliegend ankommt, gibt der Situation zusätzliches Gewicht und versinnbildlicht gleichzeitig seine nun erlangte innere Freiheit.

Überhaupt stehen die beiden Flugszenen zu Beginn und am Ende für diese innere Freiheit, die Vitus mithilfe seines Großvaters erlangen kann. Den ganzen Film über ist für Vitus der Großvater seine eigentliche Vertrauensperson innerhalb der Familie. In die Verbundenheit zwischen den beiden fließt immer wieder der Traum vom Fliegen ein, der den Großvater seit seiner eigenen Kindheit begleitet. Gleichzeitig vermittelt dieser seinem Enkel Bodenständigkeit, denn er selbst hebt nie ab. So bildet die Szene am Bach (Sequenz 20/Subsequenz 2), in der Großvater und Enkel ein Gespräch über Vitus' eigentliche Wünsche für sein Leben führen, einen Wendepunkt in der Erzählung: Vitus weiß trotz der zielstrebigem Karriereplanung durch seine Eltern gar nicht, was er selbst will; er weiß lediglich, dass er „normal“ sein möchte. Darauf folgend sucht Vitus einen Weg für sich, einerseits Normalität zu erlangen und nicht mehr ewiger Außenseiter und Mittelpunkt gleichermaßen zu sein, indem er erst einmal vortäuscht abzustürzen – im Gegensatz zum späteren Abheben in die Lüfte. Andererseits nutzt er später genau diesen Traum seines Großvaters dazu, auf seinem selbstbestimmten Weg anzukommen und seine Begabung zu akzeptieren. Er schafft es somit, die Widersprüche, die ihn bestimmen – nämlich die Diskrepanz zwischen seinen eigenen Wünschen und denen seines Umfelds –, mit ganz anderer Widersprüchlichkeit aufzuheben. Schließlich kommt er am Ende wieder auf die Musik und das Klavierspiel zurück und fügt sich zu einem gewissen Grad auch in Konventionen ein, aus denen er zuvor ausgebrochen war. Dabei deutet die Märchenhaftigkeit der gesamten zweiten Filmhälfte bereits darauf hin, dass die eigentlich widerrechtliche Handlung des Fliegens in der Propellermaschine ein Symbol darstellt. Und auch wenn zuvor der Großvater im Krankenhaus davon erzählt, er sei mit der

⁹² Siehe dazu Abschnitt 5.1.2.6.

Propellermaschine geflogen (Sequenz 50/Subsequenz 2), ist dies natürlich eine symbolische Aufforderung an Vitus, seinen Traum vom Fliegen nun in die Tat umzusetzen und fortzuführen. Der bodenständige Großvater, der immer auch das Kind in sich erhalten konnte, hat seinen Traum in vielfältiger Hinsicht verfolgt, die Umsetzung des Traumes überlässt er dem Enkel, der wiederum nicht des Großvaters Traum verfolgen soll, sondern seinen eigenen. Dazu äußert sich der Regisseur des Films folgendermaßen:

„Vitus‘ ist die Geschichte einer Menschwerdung, ein Film über die frühen Jahre eines Künstlers. Der Traum vom Fliegen hat in diesem Zusammenhang natürlich eine mythologische Dimension, aber gleichzeitig auch eine sehr konkrete. Eigentlich träumt der Grossvater von Vitus vom Fliegen, sein Enkel setzt ihn nur in Tat[!] um. Vitus wird nicht als Pilot, sondern als Musiker geboren.“ (Baumann 2006a, o. S.)

Wenn der Großvater im Krankenhaus vom vermeintlichen Flug erzählt und daraufhin seinen Abschiedsbrief an die Familie schreibt, greift auch diese Szene bereits auf Vitus‘ Flug vor, wenn auch in anderer Weise als der Filmvorspann. Der Großvater hat Vitus über den Film hinweg viele Arten des Fliegens vermittelt, sei es mit den Holzflügeln, die die beiden zu Beginn selbst gebaut haben, mit den Luftballons, die sie in den Himmel steigen ließen oder auch während ihrer Erlebnisse im Flugsimulator. In der Krankenhausszene nutzt er nun sein Vorstellungsvermögen dazu, den Traum des Fliegens mit seiner Propellermaschine imaginär umzusetzen. Dadurch, dass er diese Vorstellung mit seinem Enkel teilt, überträgt er seine damit erlangte innere Freiheit an Vitus. Er sieht in seiner Erzählung vom vermeintlichen Flug außerdem den richtigen Zeitpunkt, Vitus einen Hinweis zu geben, dass dieser am Ziel ist und nun seine eigenen Vorstellungen für sein Leben weiterverfolgen soll, nämlich: in innerer Freiheit an seiner pianistischen Begabung und seiner Liebe zur Musik festzuhalten. Nachdem es Vitus gelungen ist, „sich die Freiräume zu erschaffen, die er für seine Entwicklung braucht“ (Lütz 2006, S. 6), kommt er mit sich selbst und seiner Entscheidung im Reinen bei Madame Fois an. Sie hatte ihm ebenfalls geraten, erst den richtigen Zeitpunkt abzuwarten, um ein guter Pianist werden zu können.

5.1.1.2 2. Satz: Intermezzo – Andantino grazioso

Im Vergleich zum ersten Konzertsatz, der große Bedeutung für den Film hat und wesentliche sinnbildliche Bezüge innerhalb der Erzählung herstellt, spielt der zweite Satz für die Handlung eine weithin geringere Rolle. Wie bereits angedeutet, kommt er – losgelöst von den Flugsequenzen und dem anschließenden Klavierkonzert – mitten im Film und kaum bemerkbar vor. Er begleitet die Szene, in der die Eltern in der eigenen Wohnung einen Empfang für Leos Arbeitskollegen geben (Sequenz 7). Der Zuschauer wird in die Szene geleitet, während die Feier bereits in vollem Gange ist, und somit ist auch der zweite

Konzertsatz mit Schnitt zur Handlung erst ab Takt 32 zu hören. Die Musik erklingt hier diegetisch als sehr dezente Hintergrundbeschallung im Wohnzimmer und hat daher eine vollkommen andere Funktion für den Film als die Konzertsätze 1 und 3. Durch die Verwendung eines Tonträgers für die entsprechende Situation wird angezeigt, welche Musikpräferenzen innerhalb der Familie gepflegt werden bzw. was das Ehepaar als standesgemäß für ihre Feier zur beiläufigen musikalischen Begleitung ansieht. Man kann zudem daraus schließen, dass Vitus, auch wenn die Eltern selbst nicht aktiv musizieren, mit der Musik Schumanns aufwächst und diese in gewisser Hinsicht seinen Lebensweg prägt. Dieser Eindruck wird noch innerhalb der Szene bestätigt, als Leos Chef das Klavier in der Wohnung entdeckt und Vitus daraufhin von seinen Eltern aufgefordert wird, den „Wilden Reiter“ von Robert Schumann vorzutragen.⁹³ Dadurch kann eine Verbindung zu den vorher und später erklingenden beiden anderen Sätzen des Konzerts gezogen werden: Vitus lebt diese Art von Musik, dementsprechend wird auch seine Haltung am Ende des Films damit ausgedrückt. Allerdings kann ebenso davon auszugehen sein, dass für die Produktion des Films in dieser Sequenz der zweite Satz des Konzerts auch einfach aus pragmatischen Gründen eingesetzt wurde. Das Konzert sollte für den Film ohnehin verwendet werden und so könnte sich dieser ansonsten unverwendete Satz als praktische Möglichkeit zum Einsatz geboten haben.

5.1.1.3 3. Satz: Allegro vivace

„Keine Epoche hat dem Abschied mehr Aufmerksamkeit geschenkt als die Romantik. Keine Epoche hat gerade der sterbenden, dem Ende sich zuneigenden Zeit schönere und betörendere Gedanken entlockt. Dieser Ton der Wehmut geht durch das ganze Konzert, von den Anfangstakten des Themas im ersten Satz bis hin zur Coda des Finale. Abschiednehmen hängt mit der Erinnerung an Gewesenes und Gewordenes zusammen.“ (Gerstmeier 1986, S. 37)

Dadurch, dass Vitus' Flug in der Propellermaschine eine so starke Verbindung zum Traum des Großvaters und damit auch dessen darauffolgenden Tod erhält, ist das Abschiednehmen und die Erinnerung an das Vergangene besonders innerhalb der Flugszene spürbar. Hier ist auch die Stimme des Großvaters zu hören, wenn Helen und Leo dessen Brief lesen. Genauso wird allerdings im dritten Konzertsatz, der in der Konzertszene zum Abschluss des Films erklingt (Sequenz 56), offensichtlich, wie es über die Handlung hinweg zu diesem Konzert überhaupt kommen konnte. Hier wird – natürlich in Verbindung zur Flugszene – überaus deutlich und greifbar, in welcher Grundhaltung Vitus dieses

⁹³ Siehe dazu Abschnitt 5.1.2.3. Sobald Vitus ans Klavier gesetzt wird, verstummt auch die Musik aus dem Hintergrund der Wohnung unmerklich etwa bei Takt 86.

Konzert spielt: Er hat Abschied genommen von einer Zwanghaftigkeit, die sein Klavierspiel früher prägte, und gleichzeitig hat er Abschied genommen von seinen Handlungen eines geheimen Parallellebens. Jetzt steht er zu seinem Talent und bewegt sich wieder innerhalb der gesetzten Konventionen, hat aber seinen Weg hierher dennoch frei von den früheren Erwartungen seiner Eltern und Lehrer selbst gefunden. Musikalisch wird hier der Gesamteindruck der Szene zudem durch den erklingenden dritten Konzertsatz verstärkt, der „vom tänzerischen Schwung des Walzertaktes“ lebt (ebd., S. 33). Auch Kochs Aussage zu diesem abschließenden Konzertsatz bestätigt sich für seine Funktion innerhalb des Films und für seinen Bezug zum Handlungsverlauf der Geschichte vollkommen: „Im Werkzusammenhang bedeutet der letzte Satz insgesamt eine finaltypische Steigerung der pianistischen Wirkungsmöglichkeiten, ohne daß es deswegen zu einem stilistischen Bruch mit dem zuvor Erklungenen käme.“ (2001, S. 230) Hält man sich vor Augen, dass Schumanns Konzert in a-Moll eben kein Virtuosenkonzert im üblichen Sinne werden sollte, so wird bewusst, dass dieser dritte Satz tatsächlich viel virtuoser ist als das Vorherige und dennoch fügt er sich zu den anderen beiden Sätzen in äußerst passender Weise. Genau dies vermittelt auch die finale Konzertszene in Bezug auf den Verlauf der Erzählung: Sie ist die für alle sichtbare Bestätigung, dass Vitus noch genauso brillant Klavier spielen kann wie vor seinem vorgetäuschten Sturz vom Balkon; sein Zugang zum Instrument und zur Musik ist jedoch ein anderer geworden. Er spielt aus eigener Überzeugung und Leidenschaft, ist persönlich und musikalisch sehr viel weiter entwickelt als zuvor. Allerdings kann hier durchaus kritisch wahrgenommen werden, dass die Szene als typisches Happy End auch sehr klischeehaft wirkt, zumal Vitus trotz seiner Entwicklung zu diesem Punkt hin in gewisser Hinsicht doch wieder die Wünsche und Ansprüche der Eltern erfüllt. Man darf aber nicht vergessen, dass der Film in erster Linie ein Unterhaltungsfilm mit deutlichem Hang zum Märchenhaften mit utopischem Einschlag ist.⁹⁴

In der Konzertszene selbst ist nur ein Teil des abschließenden Konzertsatzes zu hören. Er beginnt sehr leise (etwa ab Takt 689) zuerst extradiegetisch in der vorhergehenden Szene, während Vitus bei Madame Fois angekommen ist und zum Eingangstor geht, um dann freundschaftlich von ihr begrüßt zu werden (Themeneinsatz in Takt 707). Es erfolgt ein Schnitt zum Konzert, wo die Musik bis zum Ende des Satzes diegetisch fortgeführt wird. Tatsächlich erklang bei den Dreharbeiten zu dieser Szene jedoch nicht nur der genannte Ausschnitt, denn das Klavierkonzert war gleichzeitig ein offizielles Konzert der Tonhalle in Zürich. Teo Gheorghiu gab mit dem Werk im Oktober 2004 sein Debüt an diesem Aufführungsort, wobei diese letzte Filmszene den ersten Teil der Dreharbeiten darstellt und

⁹⁴ Siehe dazu Abschnitt 4.2.

der eigentliche Filmdreh erst im Frühjahr 2005 begann (vgl. Dokumentation *Die Vitusmacher* zum Film auf DVD). Somit bildet die Szene einerseits den Schluss der märchenhaften zweiten Filmhälfte mit ihren traumhaften Sequenzen; andererseits spiegelt sie auch mit sehr dokumentarischem Charakter einen Teil der jungen Karriere des Hauptdarstellers wider.

5.1.2 Musikeinsätze zur Darstellung von Vitus' Begabung, musikalischer Entwicklung und Abgrenzung

Neben dem eingesetzten Klavierkonzert in a-Moll von Robert Schumann erklingen im Verlauf des Films eine Reihe weiterer, teils sehr bekannter Werke. Größtenteils handelt es sich um Klavierwerke, die Vitus' außerordentliches Talent am Klavier veranschaulichen sowie seine musikalische Verortung und pianistische Entwicklung wiedergeben. Zudem spiegeln sich durch die eingesetzte Musik einerseits seine „jeweiligen psychischen Zustände“, wie es Hoffmann in ihrer bereits zu Beginn des Kapitels 5 zitierten Aussage formuliert. Andererseits wird gerade durch Verwendung verschiedener Musikstile auch Vitus' Abgrenzung zu seinen Freunden verdeutlicht. Im Folgenden werden die erklingenden Musikstücke dem Handlungsverlauf entsprechend chronologisch erläutert.

5.1.2.1 Geburtstagslied: *Happy Birthday*

Diegetische Musik ist im Film erstmals während der Sequenz 2 zu hören. Der fast sechsjährige Vitus sieht sich ein Video seines fünften Geburtstags an: Helen und seine Patentante singen hier für ihn zweistimmig die letzte Phrase des Geburtstagsliedes „Happy Birthday“, woraufhin Vitus ein Kinderkeyboard geschenkt bekommt. Er spielt ganz unvermittelt das zuvor gesungene Lied nach und fügt gleichzeitig beim Spielen der Melodie spontan eine einfache Begleitung hinzu. Die Beteiligten sind überrascht und glauben kaum, was sie sehen und hören.

In dieser Szene wird der Bezug Vitus' zu einem Tasteninstrument offensichtlich: er macht sich erstmalig mit einem Keyboard vertraut und spielt die ersten Phrasen des Gehörten fast auf Anhieb richtig nach. In dessen Folge schlägt seine Patentante eine finanzielle Beteiligung für den Kauf eines richtigen Instruments vor. Beim Sehen dieser Videoszenen erinnert sich der kleine Vitus daran und kommt auf das uneingelöste Versprechen der Erwachsenen zurück: er möchte endlich ein richtiges Klavier bekommen.

5.1.2.2 Carl Czerny: *Die Schule der Geläufigkeit, op. 299 – Etüde Nr. 6*

„Czerny schrieb [...] pädagogische Werke zum technischen und später auch interpretatorischen Selbstunterricht, die von so viel Erfahrung geprägt waren, dass er damit in die musikgeschichtliche Ewigkeit einging.“ (Biba 2009, S. 1) Tatsächlich werden auch

heute noch die meisten Klavierschüler im Laufe ihres Unterrichts mit seinen Etüden in Berührung kommen.

Carl Czerny (1791-1857) war ein Wunderkind am Klavier und brachte sich den richtigen Umgang mit dem Instrument zuerst vor allem durch Probieren und Erfahrung-Sammeln selbst bei (vgl. ebd., S. 3). Er sah sich später aber weniger als Konzertpianist, denn in erster Linie gab er über viele Jahre hinweg Unterricht und komponierte. Dass Czerny fast ausschließlich mit der Veröffentlichung einer großen Anzahl an Klavieretüden Berühmtheit erlangte, ist verschiedenen Umständen seiner Zeit zuzuschreiben. Denn in der Tat schrieb er nicht nur Übungswerke für Klavier, sondern eine reiche Vielfalt an Kompositionen für unterschiedlichste Besetzungen, darunter beispielsweise Kirchenmusik oder Sinfonien. Allerdings ließ er die meisten dieser Werke nicht veröffentlichen und sie blieben über lange Zeit vergessen. Für ihn waren dies die Kompositionen, die ihm persönlich wichtig waren. Die didaktischen Werke für Klavier hingegen schrieb er als Auftragswerke auf Anfrage der Verleger:

„Bei dem, was die Öffentlichkeit von ihm erwartete, konnte er mit Erfolg rechnen. Mit dem, was er oder wie er – in Gattung, Besetzung und Stil – eigentlich komponieren wollte, war er, da es die Öffentlichkeit irritiert und seinen Erfolg hätte stören können, zurückhaltend.“ (Ebd., S. 12)

Eine derart große Nachfrage nach pädagogischen Klavierwerken kam überhaupt auf, da während Czernys Schaffenszeit auch „jener Typ des Elementarunterricht erteilenden Klavierlehrers, wie er uns heute vertraut ist“, entstand (ebd., S. 1). Arbeitsmaterial zum Erlernen technischer Fertigkeiten gab es für diese Art des Unterrichts allerdings noch nicht. Czerny war als Lehrer für den weiterführenden Unterricht bekannt, konnte mit seinem umfangreichen Erfahrungsschatz die entsprechenden Anfragen der Musikverleger bedienen und nahm die Komposition solcher didaktischer Werke trotz eigener anderer Vorlieben dennoch ernst, was ihn schließlich sozusagen zum „Erfinder der Klavierpädagogik“ werden ließ (ebd., S. 29). Im Komponieren von Etüden und Übungen sowie Klavierwerken im brillanten Stil war er überdies außerordentlich produktiv. Schon zu Lebzeiten wurde er somit aber gleichzeitig „auf den Komponisten mehr oder weniger geistloser Etüden reduziert, deren musikalischen ‚Gehalt‘ man als vernachlässigbar erachtete“ (Gervink 2009, S. 184). Besonders Robert Schumann als Vorbild eines romantisch-poetischen Musikverständnisses, der darüber hinaus „allem pianistischen Virtuositentum um seiner selbst willen abweisend gegenüber stand, mochte an Czerny denn auch kaum ein gutes Haar lassen“ (ebd., S. 185). Allerdings hat Czerny mit seinen Etüden auch gar nicht

beabsichtigt, neue musikalische Ideen zu verfolgen. Und genauso wenig sind sie im Sinne der Etüden Chopins oder Liszts aufzufassen, welche wiederum „nicht mehr zum Üben von Schwierigkeiten da [sind], sondern zum Vorführen der Tatsache, daß man keine Schwierigkeiten hat“ (Wehmeyer 1983, S. 157). Die Etüden Czernys hingegen sollten dem Schüler ermöglichen, technischen Schwierigkeiten erst einmal zu begegnen und „die musikalischen Redensarten der Zeit“ einzuüben (ebd.).



Abbildung 15: Beginn der Etüde Nr. 6 aus der „Schule der Geläufigkeit“ von Carl Czerny (Könemann c 1997)

Eine der bekanntesten und besonders verbreiteten Etüdensammlungen ist die 1834 erschienene „Schule der Geläufigkeit“, op. 299, und dies aus gutem Grund, denn hier kann „die systematische Entwicklung des Fingeranschlags in vielen Varianten geübt werden“ (Just 2009, S. 92). Genau diesen Zweck vermittelt die Etüde Nr. 6 aus der Sammlung auch im Film (Sequenz 5): In der Wohnung steht das von Vitus lang ersehnte Klavier und er erhält seit kurzer Zeit Unterricht am Instrument. Bereits in der vorherigen Sequenz wird deutlich, dass Vitus regelmäßig übt, das heißt, er wird konsequent und von Grund auf am Klavier geschult – mit Etüden von Carl Czerny, wie nun zu hören ist. Die Musik erklingt schon zum Ende der vorhergehenden Szene, begleitet aber eigentlich das Geschehen diegetisch innerhalb der Szene, als Isabel, Vitus’ neues Kindermädchen, zum ersten Mal in die Wohnung kommt und den Abend über auf den Jungen aufpassen soll. Bei ihrer Ankunft an der Wohnungstür ist Vitus gerade mitten im Übungsprozess, die Etüde ist jedoch von Beginn an zu hören. Vitus spielt sie bis zum Anfang des Taktes 16 flüssig und fehlerfrei, hört an dieser Stelle auf und wiederholt ab Takt 9, während Helen dem Mädchen die Wohnung zeigt und Vitus’ Gewohnheiten erklärt. Helen geht und Isabel sieht Vitus beim Spielen zu, als er sich in einem Lauf verhaspelt, weiterspielt und kurz darauf bei Takt 16 seine Übung beendet. Die Szene vermittelt somit einerseits, wie Vitus nun systematisch ins Klavierspiel eingeführt wird, denn er spielt erst einmal von Skalen geprägte Studien zur Fingerfertigkeit. Andererseits wird deutlich, wie er schon nach kurzer Unterrichtszeit sehr gewandt im Umgang mit dem Instrument ist: Er spielt schnelle Läufe, schafft es bereits größere Einheiten am Stück zu spielen und ist es gewohnt, seine Übungen in Wiederholungen zügig zu festigen. Gleichzeitig begegnen sich die späteren Freunde Vitus und Isabel in dieser

Szene zum ersten Mal. Sie lernt ihn als außergewöhnlich talentierten Jungen in dem Moment kennen, als er sich gerade mit Klaviermusik beschäftigt. Auch sie hat Interesse an Musik, worauf die Kopfhörer um ihren Hals hindeuten, aber ihre musikalischen Vorlieben sind noch nicht genauer einzugrenzen.

5.1.2.3 *Kinderlied: Hänschen klein; Robert Schumann: Album für die Jugend, op. 68 – Nr. 8: Wilder Reiter*

Während im Jahr 1848 die Revolution das öffentliche Leben in Deutschland bestimmte, erschien zum Ende des Jahres ein überaus erfolgreiches Werk Schumanns. Die politischen Ereignisse verfolgte der Komponist zwar sehr aufmerksam mit (vgl. Meier 1995, S. 114), jedoch hielt er sich aktiv aus dem Geschehen heraus und arbeitete währenddessen zuerst an einigen kurzen Charakterstücken anlässlich des siebten Geburtstags seiner ältesten Tochter, welchen er daraufhin weitere Stücke hinzufügte. Zusammengefasst wurden die insgesamt 43 kleinen Musikstücke schließlich als „Album für die Jugend“ verlegt und hielten äußerst rasch Einzug in die bürgerlichen Haushalte, in denen das Klavier als „Musikmöbel zu den Selbstverständlichkeiten des 19. Jahrhunderts“ gehörte (Appel 1998, S. 39). Schumanns Veröffentlichung des Albums passte genau zu diesem damaligen Verständnis, das die gesellschaftliche Rolle des Klaviers in den Vordergrund drängte, und stieß daher auf großen Zuspruch: „Wer nicht eine Ausbildung am Klavier erhalten hatte, war nicht gesellschaftsfähig, und es gehörte zur Erziehung der Kinder, sie diese Kunst schon in einem zarten Alter erlernen zu lassen.“ (Schilling 1986, S. 2) Zudem war das „Album für die Jugend“ zu dieser Zeit ein Novum, denn es existierten zwar bereits zahlreiche Etüden für Klavierschüler, jedoch richteten sich diese nie speziell an Kinder. Nun gab es ein musikalisches Lehrwerk für Klavier, das mit seinem Anhang der „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“ umfassend der Wertevermittlung dienen konnte und das darüber hinaus auf die kindliche Lebenswelt zugeschnitten war:

„Die Titel stehen mit dem Kinderalltag in Verbindung, umreißen einen thematischen Horizont, den das Kind individuell assoziativ füllen kann. [...] Indem sich das Allgemeine, der Titel, mit dem Individuellen, den persönlichen Assoziationen, verbindet, öffnet sich die Musik inhaltlich, empfindungsmäßig, ohne daß ein Programm fixiert wäre, das die kindliche Vorstellungskraft fesselte oder ihr eine eindeutige Richtung aufdrängte.“ (Appel 1998, S. 111)

Schumann selbst hatte zehn Jahre zuvor bereits die „Kinderszenen“ op. 15 komponiert. Aber auch dieses Werk war für Erwachsene bestimmt, das als Rückblick auf die Kindheit zu verstehen ist. Dagegen „sind die Stücke des ‚Jugendalbums‘ naive [...] kompositorische Spiegelungen des Kinderlebens“ (ebd., S. 25). Bis heute begleiten sie zahlreiche

Klavierschüler, gehören immer noch zum Standard der Klavierdidaktik und „präg[en] den Amateur ebenso wie den Pianisten von Weltrang“ (ebd., S. 9).

Der im Film *Vitus* erklingende „Wilde Reiter“ gehört zum ersten Teil des Albums⁹⁵. Das Stück weist eine einfache Harmonik mit a-Moll in den Rahmenteilern und F-Dur im Binnenteil auf:

„Die Harmonik wird dem Spieler gewissermaßen doppelt bewußt gemacht: Während die Begleit-Akkorde die harmonischen Funktionen vertikal konzentrieren, zerlegt der melodische Verlauf diese Harmonien ins Linear-Horizontale. Durch den Austausch der Melodie zwischen Sopran und Baß werden beide Spielhände gleichermaßen beansprucht.“ (Ebd., S. 120)



Abbildung 16: Beginn des „Wilden Reiters“ aus dem „Album für die Jugend“ von Robert Schumann (Henle 2007)

Bevor Vitus beim Empfang in der Wohnung den Gästen den „Wilden Reiter“ vorspielt (Sequenz 7/Subsequenz 1), gehen der Situation Gespräche der Erwachsenen über das talentierte Kind voraus. Insbesondere der Sohn von Leos Chef kann nicht glauben, dass Vitus bereits nach nur einem halben Jahr Unterricht aus der vorliegenden Klavierliteratur spielt. Die Eltern begegnen seiner Arroganz, indem sie ihn mit einem Vorspiel ihres Sohnes überzeugen wollen. Damit prallen in dieser Szene auch die jeweiligen Interessen der Eltern und des Kindes direkt aufeinander: Vor allem dem Sohn des Chefs, der Leo offensichtlich aufgrund seines Erfolgs nicht leiden kann, wollen sie beweisen, was er nicht glaubt. Zudem möchten sie mit Vitus' Talent vor versammeltem Publikum glänzen. Vitus dagegen verneint die Bitte des Vaters, etwas vorzuspielen, zuerst. So wird er gegen seinen Willen zum Klavier getragen, wird instrumentalisiert und in gewisser Weise genötigt. Hier ist es nicht seine Lust

⁹⁵ Die Stücke sind in zwei Teilen angeordnet, wobei die „Erste Abteilung, für Kleinere“ 18 Stücke umfasst; die 25 weiteren Stücke sind in der „Zweiten Abteilung, für Erwachsenere“ enthalten.

an der Musik und dem Umgang mit dem Instrument, die zum Tragen kommen kann, sondern nun soll er aus einem Zwang heraus musizieren. Eine Trotzreaktion ist für ihn in dieser Lage unumgänglich und sie führt zuerst dahin, dass nicht das gewünschte und angekündigte Stück erklingt. Zwar spielt er am Klavier etwas vor, wie gefordert, aber zum Besten gibt er in außerordentlich dilettantischer Art das Kinderlied „Hänschen klein“⁹⁶. Er spielt damit ein einfaches Lied vor, das jeder kennt und aller Wahrscheinlichkeit nach schon im jüngeren Kindesalter kennen und singen gelernt hat. Das Lied wäre seinem Alter entsprechend keineswegs dilettantisch, hätten nicht seine Eltern und seine Patentante in den höchsten Tönen geschwärmt, wie begabt er sei. Dilettantisch klingt es für den Zuschauer außerdem, da dieser bereits weiß, dass Vitus viel mehr kann.⁹⁷ Für die Gäste ist das, was sie hören, auch das, was sie erwartet hätten von einem Sechsjährigen, der seit einigen Monaten Klavier spielt. Für Helen und Leo ist dies hingegen ein Schreckmoment, der vor allem sie selbst bloßstellt. Für den Zuschauer wiederum wird diese Lage sofort deutlich, eben weil er mehr weiß: Hätte er Vitus nicht bereits in Sequenz 5 die Etüde von Czerny spielen hören, könnte auch er – genauso wie die Gäste – nicht einschätzen, dass dieses Vorspiel eben nicht wiedergibt, was Vitus wirklich kann. Mit diesem Wissen ist jedoch klar, dass es in Wirklichkeit um ein Aufbegehren des Kindes gegenüber seinen Eltern geht. Vitus möchte nicht vorgeführt werden und handelt auf höchst kluge Weise, indem er seinen Trotz gegen die Eltern nicht in Verweigerung enden lässt, sondern das Gefühl des Bloßgestellt-Seins umkehrt, indem er es mit dieser Liedeinlage an die Eltern weitergibt.

Vitus spielt den ersten Teil der Strophe und findet dann auf dem Schlusston geschickt einen Übergang zu dem eigentlich angekündigten Klavierstück. Bemerkenswert ist, was beim Hören während des Films und insbesondere ungeübten Ohren höchstwahrscheinlich nicht auffällt: Vitus wählt für das Kinderlied nicht etwa eine für Anfänger einfachere Tonart, sondern spielt es in E-Dur, um den „Wilden Reiter“ daraufhin in der Originaltonart wiedergeben zu können. Somit ist der Schlusston des Liedes mit dem Anfangston des

⁹⁶ Der Text des Kinderliedes, wie man ihn heute kennt, ist nicht der ursprüngliche: Das Original mit drei Strophen stammt aus dem 19. Jahrhundert von Franz Wiedemann und beschreibt den Prozess des Erwachsenwerdens, indem Hänschen sich vom Elternhaus löst und erst nach Jahren als Hans wieder heimkehrt. Seit dem 20. Jahrhundert ist das Lied in veränderter Form und mit lediglich einer Strophe verbreitet. Nun geht es um ein Kind, das wegläuft, sich besinnt – und es „kehrt nach Haus‘ geschwind“. (Vgl. hierzu auch z. B. Wikipedia 2013). Über die Tatsache seiner weiten Verbreitung und generellen Bekanntheit hinaus, vermittelt der Einsatz des Liedes im Film vielleicht auch, dass Vitus der Situation mit diesem einfachen Kinderlied entfliehen möchte und erst einmal wegläuft. Er möchte sich zu diesem Zeitpunkt keinem spontanen Klaviervorspiel stellen, tut aber dennoch, was die Eltern verlangen und beginnt zu musizieren. Zwar kommt der Liedtext selbst im Film nicht vor, dennoch ist anzunehmen, dass den meisten Zuschauern der Inhalt der heutzutage verbreiteten Version durchaus geläufig ist und beim Hören des Klaviereinsatzes bewusst wird.

⁹⁷ Siehe dazu Abschnitt 5.1.2.2.

Charakterstücks von Schumann identisch und demzufolge der Übergang so kurz wie möglich gestaltet, was für einen Überraschungsmoment sorgt. Den „Wilden Reiter“ spielt Vitus dann sehr flüssig und fehlerfrei vor, mit Wiederholung des ersten Teils, wie es auch die Noten vorgeben. Zum Ende hin wird er etwas schneller, so, als möchte er der Situation baldmöglichst entfliehen. Als er das Stück beendet hat, steht er zügig auf und entfernt sich vom Klavier. Sein Unbehagen angesichts dessen, im Moment Mittelpunkt für die geladenen Gäste gewesen zu sein und auch danach zum Gesprächsthema aller zu werden, ist damit umso deutlicher. Mit dem Vorspiel des „Wilden Reiters“ erfüllt er aber schließlich doch die Erwartungen der Eltern und hebt die zuvor kompromittierende Situation wieder auf. Hätte er es bei dem stümperhaften Auftritt mit dem Kinderlied belassen, würde er selbst genauso wie seine Eltern weiterhin von den Gästen belächelt werden. Zudem musiziert er tatsächlich gerne am Klavier und möchte einerseits doch sein Können beweisen. Andererseits handelt er als Sechsjähriger – wie seine Altersgenossen auch – in Abhängigkeit von der Beziehung zu seinen Eltern: auch wenn diese ihm für den Moment das Gefühl geben, bloßgestellt zu werden, liebt er sie und spielt auch ihnen zuliebe Klavier. Dennoch wird mit dieser Szene früh sichtbar, dass er vonseiten seiner Eltern Druck empfindet und sich damit nicht dauerhaft abfinden wird.

Deutlich wird hier auch seine musikalische Entwicklung: Im Unterricht lernt er mit Czernys Etüden und dem „Album für die Jugend“ auch heute noch sehr verbreitete Standardwerke kennen. Er spielt bereits nach einem halben Jahr so gut, dass er ein Charakterstück wie den „Wilden Reiter“ ohne Probleme vor Zuhörern vortragen kann. Dass sein Vortrag noch ein wenig kantig klingt, macht umso deutlicher, dass auch ein außerordentlich talentiertes Kind wie Vitus eine lange Entwicklung vor sich hat und erst an deren Beginn steht. Der Einsatz des Stücks im Film zeigt auch, dass Vitus nicht nur mit rein technischen Übungen aufwächst, sondern von seiner Klavierlehrerin an die Musik herangeführt wird, wie es seinem Alter entspricht.

5.1.2.4 Tina Turner: Nutbush City Limits

Zum Einsatz des Songs „Narbush City Limits“ von Tina Turner (*1939) in der Szene, in der Isabel und Vitus im Wohnzimmer der Eltern eine Rockshow imitieren (Sequenz 12/Subsequenzen 2 und 3), sollte man sich vor Augen führen, welche Musik zum Zeitpunkt der filmischen Handlung aktuell war. Die Gegenwart des zwölfjährigen Vitus ist dem Jahr der Filmproduktion (Dreharbeiten 2005, Kinostart 2006) gleichzusetzen; dementsprechend ist davon auszugehen, dass die „Rockinszenierung“ der Kinder etwa im Jahr 1999 spielt. Tina Turner gilt zwar generell als außerordentlich erfolgreiche Künstlerin und Königin des

Rock & Roll (vgl. hierzu z. B. Bego 2010, S. 11), lebt zudem seit den Neunzigerjahren in der Schweiz, allerdings erschließt sich nicht auf den ersten Blick, warum die Wahl für diese Szene ausgerechnet auf den Song „Nutbush City Limits“ fiel, der überdies aus dem Jahre 1973 stammt.

Der Titelsong des gleichnamigen Albums entstand in einer Phase, in der Ike und Tina Turner noch zusammen auftraten, die früheren großen Erfolge aber nicht mehr erreichten. Ihre Beziehung war längst geprägt von den alltäglich gewordenen, jedoch überaus grausamen und gefährlichen Gewaltausbrüchen Ikes gegenüber Tina und ihren Kindern. Tina hatte mit „Nutbush City Limits“ nun ihren ersten eigenen Song komponiert, der für das Duo noch einmal zum äußerst erfolgreichen Hit und somit zum „bemerkenswerte[n] Sprung zurück ins Rampenlicht“ wurde (Turner & Loder 1986, S. 233) sowie bis heute eines ihrer beliebtesten Lieder blieb. Obwohl sie zusammen noch weitere Titel produzierten, war das Album ihr letzter gemeinsamer Erfolg, bevor Tina später als gefeierte Solokünstlerin auftrat.

Mit „Nutbush City Limits“ erzählt Tina Turner etwas über den Ort, in dem sie aufwuchs. Nutbush ist ein kleiner Ort, am Highway 19 gelegen, „ca. 80 km nordöstlich von Memphis, Tennessee, und etwa 30 km vom Mississippi entfernt“, in dem es nicht viel gibt außer einer Kirche, einem sogenannten Ginhouse, einer Schule, einem Toilettenhäuschen (Bego 2010, S. 25). Das Leben ist bescheiden und klar geregelt innerhalb der „city limits“, die Turner in ihrem Song beschreibt. Aber auch wenn ihr selbst früh bewusst war, aus diesem ländlichen Umfeld ausbrechen zu wollen und es überdies in ihrer „Familie recht lieblos zugeht“ (ebd., S. 28), war die Familie nicht verarmt und in ihrer Kindheit wusste sie die Seiten des Landlebens auch zu schätzen (vgl. hierzu auch Bego 2010, S. 28ff.). Nicht ohne Grund also erinnert sie mit der Komposition dieses Liedes an ihre Wurzeln und setzt der früheren Heimat damit „ein Denkmal“ (ebd., S. 25).

Im Film reden Isabel und Vitus eines Abends, als sie alleine in der Wohnung sind, über Berufswünsche. Vitus weiß nicht, was er einmal werden will, während Isabel den klaren Wunsch hat, Rocksängerin zu werden. Obwohl Vitus' Talent sich schon früh zeigt, scheint er eine Karriere als Pianist nicht in Betracht zu ziehen. Isabel dagegen hat eine kindliche Auffassung davon, später ihre Träume zu leben und den entsprechenden Beruf zu ergreifen. Sie beginnt im Stil des gleich im Anschluss zu hörenden Liedes zu summen. Dazu kommt aus dem Hintergrund das E-Gitarren-Intro des Liedes „Nutbush City Limits“, das in die folgende Einstellung übergeht. Hier sind die beiden zu sehen, wie sie im Wohnzimmer eine Rockshow imitieren. Dabei läuft eine Tonaufnahme des Liedes, Isabel führt zuerst einen Dialog mit dem imaginären Publikum, singt daraufhin zur Stimme der Tonaufnahme und

Vitus spielt eine passende Begleitung am Klavier mit. Zu hören ist während der Szene die vollständige erste Strophe mit Refrain, bevor die Musik mit Ende der Subsequenz abgebrochen wird.

Mario Beretta selbst kann im Gespräch über die Auswahl der Musikstücke zum Film die damaligen Überlegungen zum Einsatz des Songs nicht mehr sicher rekonstruieren. Jedoch geht er davon aus, dass ein hier eingesetzter Rocksong „etwas Antiquiertes“ sein sollte. Man könnte sich vorstellen, dass eine CD der Eltern mit diesem Lied irgendwo in der Wohnung lag und von den Kindern gefunden wurde, als sie Isabels Vorstellungen des späteren Künstlerlebens in einer imitierten Aufführung umsetzen wollten und dafür passende Musik suchten.

Beretta merkt zum Einsatz des Songs außerdem an, dass der Text bei der Auswahl keine Rolle spielte. Dennoch kann man im Hinblick auf die Bekanntheit des Liedes annehmen, dass dem einen oder anderen Zuschauer während des Sehens der Szene auch ein Bezug zum Text bewusst wird. Das Lied steht daher auch sinnbildlich dafür, dass Vitus und Isabel mit dieser Inszenierung aus ihren äußeren, von den Eltern gesetzten Grenzen, ausbrechen und sich die Welt nach ihren Vorstellungen gestalten. Isabel hat als Kindermädchen für die Dauer des Abends den Auftrag, diese vorgegebenen Grenzen an Vitus zu vermitteln. Doch die Kinder halten sich mit ihrem imaginären Auftritt beide nicht daran. Einerseits ist es ein Ausbrechen-Wollen von Isabel, indem sie ganz klar festlegt, Rocksängerin werden zu wollen. Der Wunsch nach einem normalen, langweiligen Beruf kommt ihr gar nicht in den Sinn. Andererseits ist dies die Träumerei jedes Kindes und genau dies drückt die Szene auch aus: die Gestaltung der kindlichen Wünsche und Phantasien, indem die beiden eine Show so nachahmen, wie es allein ihrer Vorstellung entspricht. Tatsächlich wird Isabel später natürlich nicht Rocksängerin, aber sie sucht sich mit ihrer Anstellung im Musikfachhandel einen Beruf aus, der ihrem kindlichen Wunsch möglichst nah bleibt. Und auch Vitus wird im Laufe des Films nach Möglichkeiten suchen, den für ihn richtigen Weg in Zukunft selbst gestalten zu können.

Für Vitus ist die Situation zudem ein Ausbrechen auf musikalischer Ebene. Was er hier hört und spielt, ist nicht die Musik, die er normalerweise hört und spielt. Damit verlässt er seine musikalische Lebenswelt ebenso wie seine abgegrenzte Lebenswelt eines Hochbegabten und die ihn umgebenden Konventionen und übertritt genau die Grenze, die ihn üblicherweise von anderen Kindern abhebt. Der Song „Nutbush City Limits“ ist nicht zuletzt das Lied, das Isabel und Vitus als Freunde verbindet. Zuerst spielt er ihr zuliebe die Klavierbegleitung zu ihrem Gesang bzw. der Musik, die eigentlich ihre Lebenswelt

wiedergibt – aber er lässt sich darauf ein. Als die Eltern daraufhin durch Leos heimlich aufgenommenen Videomitschnitt erfahren (Sequenz 12/Subsequenz 5)⁹⁸, was die Kinder im Wohnzimmer veranstaltet haben, wird die Inszenierung des Songs zum Grund dafür, dass Vitus seine Freundin nicht mehr sehen darf und die beiden sich aus den Augen verlieren. Mit ihrem Lied haben sie eine Grenze überschritten, die die Kinder auf unbestimmte Zeit trennt. Der kleine Vitus wiederum kann seinen Eltern nicht verzeihen, dass sie Isabel von ihm fernhalten, und er wird seine Freundin über die Jahre hinweg nicht vergessen. Sehr deutlich wird die gemeinsame Verbindung, als der zwölfjährige Vitus Isabel im Musikgeschäft wiedererkannt hat, sich selbst ihr gegenüber zuerst aus eigener Unsicherheit heraus nicht zu erkennen gibt, einige Zeit später aber doch die Musik aus Leos damaliger Videoaufnahme auf CD brennt (Sequenz 47/Subsequenz 1)⁹⁹. Das Lied, das zuvor Isabels Lebenswelt darstellte, nutzt er nun, indem er es ihr im Musikgeschäft vorspielt (Sequenz 47/Subsequenz 2)¹⁰⁰ und zum sofortigen Erkennungszeichen werden lässt. Auch wenn Vitus bereits vorher mehrmals im Musikgeschäft vor ihr stand und sogar dezente Hinweise¹⁰¹ auf

⁹⁸ Leo zeigt Helen, dass er die Kinder den Abend über unbemerkt mit einer Videokamera aufgenommen hat. Zusammen sehen sich die Eltern das Video an – Helen ist entsetzt, Leo eher erheitert angesichts des „Auftritts“ von Vitus und Isabel. Zu sehen ist hierbei lediglich ein kurzer Ausschnitt der musikalischen Inszenierung, allerdings gibt er nicht genau wieder, was kurz zuvor zu sehen war: hier singt Isabel nicht, sondern tanzt zu Tonträger- und Klavierbegleitung. Zu hören ist eine Refrain-Passage des Liedes.

⁹⁹ Vitus ist in seinem Appartement beschäftigt: Neben Mozarts Rondo hört er gleichzeitig Nachrichten des Anrufbeantworters ab und sieht sich Leos Videomitschnitt von früher am Laptop an, wovon er daraufhin eine Musik-CD brennt. Der zu sehende und zu hörende kurze Ausschnitt der früheren Inszenierung der Kinder ist musikalisch in die erste Strophe des Liedes einzuordnen, die zugehörigen Bilder der Szene weichen aber unbeträchtlich von Isabels Auftreten aus Sequenz 12 ab.

¹⁰⁰ Die Tonebene ist hauptsächlich aus Isabels Perspektive wahrnehmbar: Wenn Vitus die CD anstellt, ist die Musik zuerst außerhalb der zugehörigen Kopfhörer leise wahrnehmbar, während Isabel sich noch mit einer Kollegin unterhält. Sobald Isabel die Kopfhörer aufsetzt, erklingt die Musik in der Lautstärke ihrer subjektiven Wahrnehmung. Allerdings läuft die Musik beim Absetzen der Kopfhörer in fast gleicher Lautstärke weiter, wird also für einen kurzen Moment bis zum Abbruch durch das Szenenende extradiegetisch bzw. spiegelt somit die Verbindung zwischen den Jugendlichen umso stärker wider. Mit Einschalten der Musik erklingt diese etwa von Beginn der ersten Strophe an, daran schließt die zweite Strophe an, die innerhalb des Films bis dahin noch nicht zu hören war. Interessant ist, dass hier, wie auch in der Szene zuvor im Appartement, während der Musikausschnitte nur noch die Stimme von Isabel sowie die Tonträgerbegleitung zu hören sind, nicht jedoch die Klavierbegleitung durch Vitus. Damit sind vor allem das Lied selbst und Isabels Stimme in den Vordergrund gestellt.

¹⁰¹ Vitus ist erstmals in Sequenz 32 im Musikgeschäft zu sehen, als er die CD mit Bachs „Goldberg-Variationen“ kauft (siehe dazu Abschnitt 5.1.2.9), wobei Isabel noch keine Rolle spielt. Daraufhin sucht er das Geschäft einige Male erneut auf: Als er in Sequenz 39 nach Klassik-CDs stöbert, sieht er Isabel und starrt sie eine Weile an, bevor sie ihn anspricht. Er gibt sich nicht zu erkennen, gibt bei der Frage nach ihrer CD-Empfehlung jedoch vor, sich (mitten in der Klassik-Abteilung des Ladens) für die Musik der Spice Girls zu interessieren. Diesen Aspekt spricht auch Beretta in einem Telefonat an, denn die Spice Girls sind zu diesem Zeitpunkt im Geschäft nicht mehr aktuell, sie waren es aber in der Zeit der Freundschaft zwischen Vitus und Isabel einige Jahre zuvor. Auch wenn kein Lied dieser Band im Film erklang, ist davon auszugehen, dass auch diese Musik zu Isabels Lebenswelt von damals gehörte und sie diese mit Vitus teilte. Dennoch erkennt sie ihn im Geschäft nicht. Der verliebte Vitus möchte Isabel eine Stoffledermaus übergeben, die sie ihm als Kind geschenkt hatte. In Sequenz 41

ihre frühere Freundschaft gab, begreift sie erst beim Hören ihrer gemeinsamen Version von „Nutbush City Limits“, dass es sich bei diesem an klassischer Musik interessierten Jungen um Vitus handelt.

5.1.2.5 Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 6

Franz Liszt (1811-1886) war seinerzeit selbst ein Wunderkind am Klavier, erhielt Unterricht bei Carl Czerny und wurde zu einem der bedeutendsten Klaviervirtuosen des 19. Jahrhunderts. Darüber hinaus schuf er eine beachtliche Zahl an Kompositionen für verschiedenste Besetzungen und ist insbesondere für seine technisch äußerst schwierigen Klavierwerke bekannt. Als Zehnjähriger verließ er zwar seinen Geburtsort Raiding, der damals zu Ungarn gehörte, aber die Heimat seiner Kindheit faszinierte ihn auch weiterhin. Später unternahm er Reisen nach Ungarn und sammelte dort „zahlreiche Melodien aus dem Militär- und Zigeunerkapellen-Repertoire“, die er für Klavier transkribiert und bearbeitet zwischen 1839 und 1846 veröffentlichte (Dömling 2011, S. 69). Liszt glaubte, diese Weisen entstammten „einem alten zigeunerischen Epos“ und die Ungarn hätten diese lediglich übernommen (Gut 2009, S. 418). Aber diese Annahme war nicht richtig:

„Nicht ungarische Volksmusik hatte er gesammelt – dazu wären langjährige Studien auf dem Land notwendig gewesen –, auch nicht Volksmusik der Zigeuner, sondern Kunstmusik von Dilettanten oder für Zigeunerensembles arrangierte Volkslieder. Das allerdings hielt man damals allgemein für ungarische Volksmusik, erst um die Jahrhundertwende entdeckten Béla Bartók und Zoltán Kodály die ungarischen Bauernlieder.“ (Meier 2008, S. 51)

Das nach seinem Glauben aber original ungarische Material nutzte Liszt, um daraus seine äußerst bekannten „Ungarischen Rhapsodien“ entstehen zu lassen. Verschiedene Fassungen arbeitete er immer wieder um, bis schließlich zwischen 1851 und 1853 die ersten 15 Rhapsodien¹⁰² in ihrer endgültigen Form erschienen (vgl. Dömling 2011, S. 69). Damit beanspruchte er „ein ungarisches Nationalepos“ geschaffen zu haben, zumal er den Zyklus mit dem Rákóczi-Marsch, „dem Symbol der ungarischen Unabhängigkeitsbewegung“, abschloss (Gut 2009, S. 418). Zudem nahm mit den „Ungarischen Rhapsodien“ auch Liszts Aneignung „der zigeunerisch-ungarischen

packt er sie als Geschenk ein und geht damit zum Musikgeschäft. Nachdem er Isabel dort sieht, wie sie zu ihrem Freund ins Auto steigt, ist er enttäuscht und nimmt die Fledermaus wieder mit nach Hause. Das Stofftier wird also nicht zum Erkennungszeichen ihrer früheren Freundschaft, denn Isabel bekommt nichts von Vitus' Plänen, sich zu erkennen zu geben, mit. Auch wenn er in Sequenz 47 im Geschäft CDs anhört (siehe dazu Abschnitt 5.1.2.11), sie währenddessen bei ihrer Arbeit beobachtet und schließlich einen Stapel Klassik-CDs bei ihr bezahlt, wundert sie sich zwar über den schnellen Sinneswandel bezüglich seines musikalischen Interesses, erkennt ihn aber dennoch nicht.

¹⁰² Davon sind die erst später erschienenen Rhapsodien 16 bis 19 abzusetzen, „denn sie haben chronologisch, psychologisch und stilistisch nichts mit ihnen zu tun“ (Gut 2009, S. 417).

Musiksprache in [sein] eigenes musikalisches Ausdrucksrepertoire“ ihren Anfang (Dömling 2011, S. 71).

Teile der sechsten „Ungarische Rhapsodie“ werden innerhalb des Films an drei Stellen eingesetzt. Erstmals ist das Stück zu hören, als der sechsjährige Vitus seine Mutter aus der Wohnung aussperrt und bis zum Abend alleine Klavier übt (Sequenz 15): Nachdem Vitus mit dem Vortrag des „Wilden Reiters“ vor den Gästen so beeindruckt hatte und von allen Seiten Empfehlungen zu einer intensiven Förderung des Kindes an die Eltern herangetragen wurden, entscheiden sie sich, den Unterricht bei Vitus' bisheriger Lehrerin zu beenden und ihn ans Konservatorium zu schicken. Vitus dagegen will weiterhin bei seiner Klavierlehrerin bleiben, zu der er einen persönlichen Bezug aufgebaut zu haben scheint. Nun erhält er jedoch beim Direktor des Konservatoriums Klavierunterricht. Zu seinem Unbehagen über diese Situation kommt Wut in ihm auf, als Helen ihm mitteilt, dass er Isabel nicht mehr sehen wird, woraufhin er schließlich ausrastet und sich in seinem Zimmer einschließt. Ihm kommt gelegen, dass es an der Haustür klingelt und Helen für kurze Zeit die Wohnung verlässt. So sperrt er sie aus und beginnt konsequent Klavier zu üben. Helens Klopfen, Klingeln und Rufen versucht er mit seiner Musik zu übertönen, ignoriert sie vollkommen und übt über einen langen Zeitraum hinweg das immer gleiche Stück: die Rhapsodie Nr. 6. Er spielt das Stück von Beginn an bis zum Ende des Taktes 12, während Helen vor der Wohnungstür steht. Darauf folgt eine Wiederholung von vorn bis zur selben Stelle, im Bild ist dazu die Außenansicht des Hauses zu sehen¹⁰³, als es draußen dunkel geworden ist. Nun ist auch Leo nach Hause gekommen und hämmert noch lauter gegen die Wohnungstür; Vitus dagegen lässt sich nicht aus der Ruhe bringen: Die gleiche Passage aus der Rhapsodie ist dazu ein drittes Mal zu hören. Dann erfolgt ein Schnitt zum zwölfjährigen Vitus (Sequenz 16), während die Musik bei Takt 15 fortgesetzt wird. Vitus spielt das Stück Jahre später an einem neuen Klavier und in einer anderen Wohnung. Die Familie ist mittlerweile in ein Neubaugebiet umgezogen und Vitus arbeitet auch mit weit fortgeschrittener pianistischer Entwicklung wieder an diesem Klavierstück. In der Szene ist es bis zum Ende des „Tempo giusto“-Teils (Takt 40) bei gleicher Lautstärke zu hören, während das Bild vom spielenden Vitus zur Hausansicht und der neuen Wohnumgebung mit zahlreichen Baustellen wechselt. Zum Ausklingen bei Szenenende wird Vitus' Klavierspiel also extradiegetisch.

¹⁰³ Wird die Umgebung bei Nacht gezeigt, erklingt für diesen Moment auch das Klavierspiel aus der Ferne. Auch als Helen und Leo vor der Wohnung zu sehen sind, ist das Klavierspiel leiser und damit reell dargestellt.



Abbildung 17: Beginn der „Ungarischen Rhapsodie Nr. 6“ von Franz Liszt (Editio Musica/Bärenreiter 1972)

Die Szeneneinheit bringt mithilfe der Musik in sehr komprimierter Form gleich zwei verschiedenartige Sprünge zur Zeitüberbrückung zum Ausdruck. Zuerst erklingt der gleiche Abschnitt mehrmals, wodurch der Eindruck entsteht, dass Vitus in der Wohnung fortwährend weiterspielt, während die Zeit bis zum Abend vergeht. Mit dem Alterssprung kurz darauf wird das Geschehen rund um das Aussperren der Eltern abgebrochen, ohne dass der Zuschauer erfährt, wie die Szene ausgeht. Stattdessen findet eine Überleitung zwischen den beiden im Film thematisierten Altersstufen von Vitus statt. Vitus wiederholt in dieser Situation den Beginn der Rhapsodie nicht erneut, sondern er spielt weiter. Zudem setzt er das Klavierstück nicht exakt an der Stelle fort, wo er als Sechsjähriger aufgehört hat (Ende Takt 12), sondern lässt zwei Takte aus und spielt bei Takt 15 weiter. Allerdings fällt diese Auslassung beim Sehen des Films nicht weiter auf, und dennoch findet parallel zum Schnitt im Bild auch auf musikalischer Ebene ein Schnitt statt. Zu sehen ist der ältere Vitus in zwar veränderter Umgebung, aber wie zuvor am Klavier sitzend und ühend; zu hören ist das gleiche Stück, motivisch und charakterlich dem Beginn entsprechend, aber es wird nun mit einem unauffälligen Sprung zum übernächsten Takt fortgesetzt. Zu dieser filmtechnischen Entsprechung kommt hinzu, dass das gleiche Musikstück nach dem Alterssprung in deutlich gesteigerter spieltechnischer Qualität erklingt. Ohne den Einsatz anderer, neuer Musik, sondern gerade anhand ein und desselben Beispiels wird Vitus' pianistische Entwicklung vollkommen begreifbar.

Aber bereits als Vitus noch als Sechsjähriger an der Rhapsodie übt, wird deutlich, dass er durch seinen Unterricht am Konservatorium innerhalb sehr kurzer Zeit weit voran gekommen sein muss. Er spielt keine Etüden mehr, auch nicht den auf kindliches Üben

zugeschnittenen „Wilden Reiter“, sondern wagt sich mit der Rhapsodie an ein äußerst virtuoses Stück. Dieser erste Szenenabschnitt mit Vitus als Sechsjährigem bringt darüber hinaus – ähnlich wie in der Szene des Vorspiels vor den Gästen – seinen Trotz gegenüber den Eltern zum Ausdruck. Innerhalb kurzer Zeit wurden zwei sehr einschneidende Entscheidungen über seinen Kopf hinweg gefällt: Zuerst soll er nicht weiter bei seiner geliebten Klavierlehrerin Unterricht erhalten, sondern am Konservatorium gezielt gefördert werden. Dann verbieten Helen und Leo ihm den Kontakt zu Isabel, die ihm ans Herz gewachsen ist. Darauf reagiert er, wie auch beim Vorspiel schon, nicht mit Verweigerung, sondern er übt ganz demonstrativ an seinem Instrument. Ein weiteres Mal wird deutlich, dass Vitus durchaus gerne Klavier spielt und Freude an der Musik hat, aber keinesfalls unter dem künstlich aufgebauten Druck der Eltern musizieren möchte, nur um vor anderen mit dem Klavierspiel glänzen zu können. Auch in dieser Szene dreht er den Spieß um und ärgert seine Eltern damit, dass er spielt, was und wann er selbst möchte. Hier spielt er zum Trotz genau das, was er am Konservatorium gelernt hat. Gleichzeitig sind die Eltern jedoch in heller Aufregung darüber, dass er ihre Befehle nicht befolgt – es bleibt nicht bei einem kleinen Kinderstreich des kurzen Aussperrens. Vitus nimmt die Situation sehr ernst und lässt seine Eltern ganz bewusst über mehrere Stunden vor der Tür stehen. Der Zeitpunkt seines Übens passt ihnen überhaupt nicht, sie widmen sich auch gar nicht seinem Spiel – im Gegenteil: hier wird das Klavierspiel für sie zum Ärgernis. Ihr Sohn führt sie vor und lässt sie in dieser Situation deutlich spüren, dass nun er selbst über sich bestimmt. Neben seiner Schadenfreude nutzt er den Freiraum, allein in der Wohnung zu sein, und kümmert sich intensiv um das erlernte Klavierstück; alles andere blendet er aus. Nach dem Alterssprung in der Szene arbeitet er genauso konzentriert am Stück, jedoch hat sich die Lage um ihn herum entspannt. Die Eltern genießen sein Klavierspiel und bilden für den Moment mit ihm eine harmonische Einheit.

Ein zweiter Abschnitt der sechsten „Ungarischen Rhapsodie“ kommt während der Sequenz 19 zum Einsatz, als der zwölfjährige Vitus am Konservatorium eine Unterrichtsstunde hat. Er spielt hier seinem Lehrer den „Presto“-Schlussteil ab Takt 195 bis zum Ende des Stücks vor. Dieser lobt ihn, hat aber einen Verbesserungsvorschlag und wünscht sich einen „verhalteneren“ Vortrag. Der Lehrer gibt ein Beispiel, indem er aus den Takten 204 und 206 jeweils kurz die Synkopenmotive mit der rechten Hand vorspielt. Vitus versteht die Absicht dahinter nicht und sieht diese Gestaltungsweise als langweilig an. Sein Lehrer besteht darauf, den Abschnitt nochmals zu spielen, dann eben etwas „langweilig“. Vitus wiederholt das Stück ab Takt 203 bis zum Schluss, wobei die Musik mit Einblenden der nächsten Einstellung ausklingt, als er das Gebäude nach dem Unterricht verlässt.



Abbildung 18: Ausschnitt aus dem „Presto“-Schlussteil der „Ungarischen Rhapsodie Nr. 6“ von Franz Liszt (Editio Musica/Bärenreiter 1972)

In dieser Szene wird thematisiert, dass Vitus in spieltechnischer Hinsicht brillant hochvirtuose Passagen spielen kann. Seinem Lehrer geht es allerdings bereits darum, einem Stück mit jeweiliger Interpretation und musikalischem Ausdruck gerecht zu werden. Vitus kann dies trotz pianistisch absolut beeindruckender Entwicklung in seinem Alter auf dem Stand seiner persönlichen Reife noch nicht nachvollziehen. Er hat noch nicht verinnerlicht, dass es beim Klavierspielen um mehr als technisches Vermögen geht und spielt die Passage auf eine für ihn passende Beschreibung hin zwar widerwillig, aber dennoch mit dem gewünschten Ausdruck. In dieser Szene kommt „eine ganz spezifische Problematik zum Ausdruck“: bei der Förderung von Talenten wie Vitus geht es darum, technische Grundlagen zu schaffen, gleichzeitig aber maschinelles Spiel zu verhindern und nicht den spielerischen Zugang zu verbauen (Dokumentation *Die Vitusmacher* zum Film auf DVD¹⁰⁴).

Auch wenn seine Entwicklung am Klavier bisher eher spieltechnischer Natur ist, wird diese hier noch einmal sehr eindrücklich dargestellt, nachdem der Zuschauer Vitus zuletzt innerhalb der Szene des Alterssprungs am Klavier gesehen hatte. Mit verschiedenen Ausschnitten aus ein und demselben Klavierstück wurden dort durch Komprimierung der Szeneneinheit bereits unterschiedliche pianistische Schwierigkeitsgrade wiedergegeben; nun arbeitet Vitus wieder an derselben Rhapsodie. Dies mag jenen Zuschauern, denen das Stück unbekannt ist, nicht auffallen, da es sich um einen weiteren, noch nicht eingesetzten Ausschnitt handelt; aber gerade durch die entsprechende Auswahl der Klavierpassagen für diese Szenen wird der Eindruck einer abermaligen Steigerung seines Könnens verstärkt. Natürlich spielt dabei der musikalische Charakter dieser eingesetzten Abschnitte eine

¹⁰⁴ Daniel Fueter, der Direktor der HMTZ, spielt im Film *Vitus*‘ Klavierlehrer am Konservatorium. Im Interview spricht er über die Arbeit mit Hochbegabten und die Umsetzung im Film *Vitus* innerhalb der Unterrichtsszene.

bedeutende Rolle, der sich auch auf visueller Ebene widerspiegelt, als Vitus den besonders schnellen Schlussteil vorträgt. Auch Beretta selbst begründet den Einsatz der Rhapsodie in der Unterrichtsszene damit, dass hier „wirklich ein starkes Stück [...], ein virtuosos Stück“ erforderlich war, „dass er sich da auch zeigen kann“. Und ebenso für das „Vom-Kind-zum-Erwachsenen-Werden“ in der Szene des Alterssprungs stand dieser Aspekt im Vordergrund. Beretta, der selbst „von Haus aus“ Pianist ist, wirkte hierbei beratend mit, wobei es aber nicht allein um die Wahl geeigneter Stücke ging, sondern auch um die exakte Einbettung der Ausschnitte zur Darstellung des Zeitsprungs zum zwölfjährigen Vitus in der neuen Wohnung.

Sehr viel später im Film spielt Vitus zwei weitere Ausschnitte aus der sechsten Rhapsodie, als er im Haus des Großvaters am Klavier sitzt (Sequenz 48). Er führt längst ein Parallelleben und der Großvater konnte sich mithilfe von Vitus' Geschick an der Börse einige sehr teure Anschaffungen leisten. Trotzdem ist jener überaus bodenständig geblieben und lebt sein bescheidenes Leben weiter. Sein Dach hat er allerdings noch immer nicht repariert und es regnet weiterhin an einigen Stellen in die Wohnräume.¹⁰⁵ Hier behilft sich der Großvater mit verschiedenen Behältern, um das durchsickernde Regenwasser in der Wohnung aufzufangen. Gleichzeitig spielt Vitus eher beiläufig am Klavier vor sich hin und ist mit einem ruhigeren Abschnitt der Rhapsodie beschäftigt.¹⁰⁶



Abbildung 19: Ausschnitt aus dem „Andante“-Teil der „Ungarischen Rhapsodie Nr. 6“ von Franz Liszt (Editio Musica/Bärenreiter 1972)

Zu sehen ist während dieser schweren, tragenden Klänge zuerst nur der Großvater, wobei die Musik für einen Moment durchaus passend zur Situation extradiegetisch wirkt und den Trübsinn des Großvaters über das einlaufende Wasser auszudrücken scheint. Er geht mit einem gefüllten Eimer an Vitus vorbei, der sein Spiel abbricht und fragt, ob der Großvater

¹⁰⁵ Kurz darauf, wenn der Großvater in Sequenz 50 im Krankenhaus liegt, wird der Zuschauer erfahren, dass ein Sturz vom Dach während der Reparatur der Grund seines dortigen Aufenthalts ist.

¹⁰⁶ Zu hören ist eine Passage von Takt 74 bis 78 aus dem „Andante“-Teil des Klavierstücks.

die „Russische Pianistenschule“ kenne. Der Großvater verneint, Vitus blättert in den Noten weiter und gibt eine andere Passage aus dem „Allegro“-Teil der Rhapsodie wieder.¹⁰⁷



Abbildung 20: Ausschnitt aus dem „Allegro“-Teil der „Ungarischen Rhapsodie Nr. 6“ von Franz Liszt (Editio Musica/Bärenreiter 1972)

Sein Klavierspiel schmückt der Junge mit übertriebener Gestik aus und parodiert so einen sehr leidenschaftlichen Spieler. Der tänzerische Charakter des Stücks wird vom Großvater übernommen, dessen Missmut in Belustigung umschlägt: er setzt seinen Weg durch die Wohnung nun tanzend und summend fort. Durch seine Musik gibt Vitus einerseits direkt die Befindlichkeit des Großvaters wieder bzw. ist es ihm möglich, dessen Laune damit aufzuhellen. Andererseits spielt er in dieser Situation, nachdem er keinen Unterricht mehr hat und sich am Klavier selbst fortbildet, ein Stück, das er seit Langem nicht mehr üben muss, sondern gut beherrscht. So bleibt Freiraum, um sich damit einen Scherz zu erlauben und eine entsprechende Interpretation darzubieten. Mittlerweile beschäftigt er sich viel reflektierter mit verschiedenen Interpretationsformen,¹⁰⁸ bewegt sich dabei aber immer auf einem sehr hohen Niveau der Virtuosität. So spiegelt die eingesetzte Musik im übertragenen Sinne auch Liszts oben erläuterte Aneignung volkstümlicher Stilelemente wider, indem Vitus die erlernte Klavierliteratur nicht mehr nur abspielt, sondern sich derart zu eigen macht, dass sie zum Kern einer Parodie werden kann. Der folkloristische Charakter der Rhapsodie gibt dabei zwar nicht wie angekündigt etwas explizit Russisches wieder, aber er unterstützt die Wirkung der Parodie. Hätte Vitus ein anderes seiner hochkomplexen Klavierstücke gespielt, das diesen volkstümlichen Bezug nicht aufweist, wäre die Musik

¹⁰⁷ Hier erklingen die Takte 96 bis 111, wobei die Synkope als Schlussston der Passage dient und mit dem Wechsel zur nächsten Einstellung ausklingt.

¹⁰⁸ Nachdem er in der Wohnung des Großvaters die „Goldberg-Variationen“ gespielt und sich damit dem Großvater offenbart hat (siehe dazu Abschnitt 5.1.2.9), legt er mehr Wert auf das Erarbeiten von musikalischem Ausdruck und hat damit die rein technische Ebene des Klavierspiels verlassen. Er beschäftigt sich damit auch ohne Unterricht intensiv durch das Studium von Klavierliteratur und verschiedener Interpretationen auf Tonträgern (siehe dazu die Abschnitte 5.1.2.10 bis 5.1.2.12).

wohl auch weniger greifbar für den Großvater; tatsächlich ist sie aber Anlass für sein frohgestimmtes Summen und Tanzen. Viel mehr als in den Szenen des Alterssprungs und des Unterrichts am Konservatorium, wo die Rhapsodie hauptsächlich Vitus' Virtuosität auf verschiedenen Entwicklungsstufen aufzeigen soll, sind folglich für diese Szene beim Großvater auch die folkloristischen Züge des Stücks wesentlich.

5.1.2.6 Maurice Ravel: Miroirs – Nr. 4: Alborada del gracioso

Maurice Ravel (1875-1937) schuf in den Jahren 1904 bis 1905 mit „Miroirs“ einen Zyklus aus fünf Klavierstücken, der für seine Zeit und im Vergleich zu seinen früheren Werken eine radikale Neuerung im Bezug auf Harmonik und Struktur darstellt. Und obwohl Ravel seine Kompositionen für Klavier selbst nicht zufriedenstellend spielen konnte, verlangte insbesondere dieser Zyklus seinen „Interpreten eine atemberaubende und revolutionäre Virtuosität“ ab (Schmalzriedt 2006, S. 17). Die Idee dazu ging indirekt auf Claude Debussy zurück: Der Konzertpianist Ricardo Viñes, ein Freund Ravels, berichtete ihm, „daß Debussy gerade an einem Klavierwerk arbeite, das in seinem formalen Aufbau so frei sei, daß es wie eine Improvisation wirke oder wie ein Blatt aus einem Skizzenbuch“ (ebd., S. 50). Diese Idee nahm Ravel sofort begeistert auf und setzte Bilder in Musik um, bei der es jedoch weniger darum ging, eine Sache lediglich abzubilden, als vielmehr um deren Wirkung (vgl. Hirsbrunner 1989, S. 168). Den Eindruck, den „diese unwirkliche Welt der Spiegelungen“ hinterlässt, beschreibt Hirsbrunner folgendermaßen:

„Beim Anhören der ‚Miroirs‘ entsteht eine Unsicherheit der Wahrnehmung, die auch in einer ganz sachlichen Analyse bestätigt werden kann: Die Tonhöhen sind entweder so hoch oder so tief, daß ihre Lokalisierung durch das Gehör schwierig wird. Reibungen von kleinen Sekundintervallen und Glissandi in Terzen und Quartan verstärken noch diesen Eindruck. Der Rhythmus kennt nicht nur die ‚rubati‘ und Fermaten, die an Duolen angehängten Triolen und einige relativ frei zu spielende Kadenz, denn die klein gedruckten Noten, die sonst eine Kadenz anzeigen, sind integrierender Bestandteil der Musik. [...] Auch die eher rhythmisch betonte ‚Alborada‘ läßt uns oft im Ungewissen darüber, ob es sich um einen Sechachtel- oder Dreivierteltakt handelt; dazu kommen viele Gegenakzente.“ (Ebd., S. 169)

Innerhalb des Films *Vitus* kommt das vierte Klavierstück aus dem Zyklus zum Einsatz. Der Titel „Alborada del gracioso“ ist mit „Morgenlied des Narren“ oder „Morgenlied des Spaßmachers“ zu übersetzen und weist bereits darauf hin, dass hier Ernst und Ironie gleichermaßen vorkommen (vgl. hierzu Schmalzriedt 2006, S. 57): Die „Alborada“ als lyrisches Abschiedslied des Ritters von seiner Geliebten bei Tagesanbruch wird hier aus der Sicht des Hofnarren verspottet (vgl. ebd., S. 56). Tatsächlich steht im Stück „dem pointierten Anfang [...] ein ausgedehnter lyrischer Teil gegenüber“ (Orenstein 1978, S. 175).



Abbildung 21: Beginn der „Alborada del gracioso“ aus dem Zyklus „Miroirs“ von Maurice Ravel (Henle 2008)

Vitus spielt im Film den Beginn der „Alborada del gracioso“ in Sequenz 21, nachdem die Mutter ihm beim Abendessen vorgeworfen hat, dass er an diesem Tag nur zwei Stunden geübt habe. Die Szene steht in direkter Verbindung zur Unterrichtsstunde am Konservatorium, in der Vitus' Klavierlehrer ihn zu einem verhalteneren Spiel angehalten hatte. Vitus, der den Sinn dieser Aufforderung offenbar nicht ganz verstehen konnte, geht mit Ironie darauf ein und sieht die Konsequenz darin, nun eben auch verhaltener zu üben. Dennoch setzt er sich auf Helens Ermahnung hin ans Klavier. Er spielt das Stück von Anfang an, wobei die Musik mit dem Wechsel zur Sequenz 22 fortgeführt wird (Triolenbewegung bei Takt 11), damit extradiegetisch wird und während der Fahrt zu Madame Fois in Takt 29 ausklingt. Wie bereits in Abschnitt 5.1.1.1 erwähnt, hat Vitus das Klavierspielen an dieser Stelle innerlich schon aufgegeben. Er vernachlässigt das Üben, da er in der Szene zuvor während des Gesprächs mit seinem Großvater ausdrücklich dazu ermuntert wird, seinen Wunsch nach Normalität in die Tat umzusetzen. Die Entscheidung, sich vom geliebten Klavierspiel zu trennen, um „normal“ werden zu können, erfolgt damit zu einem Zeitpunkt, als Helen einem wichtigen Ereignis für die Klavierkarriere ihres Sohnes entgegenfiebert: Sie hat es geschafft, bei der Klavierlegende Madame Fois eine Unterrichtsstunde für Vitus zu organisieren. Die „Alborada del gracioso“ spielt Vitus allerdings noch, bevor es zu seiner Verweigerung bei der berühmten Lehrerin kommt. Noch fügt er sich mit Widerwillen der Aufforderung seiner Mutter und übt, ohne dass es ihm Probleme bereitet, ein hochkompliziertes und anspruchsvolles Klavierstück, bevor er später seiner Familie vorgibt, nicht mehr Klavier spielen zu können. Die Szene gibt damit in gewisser Hinsicht auch das wieder, was das Stück selbst ausdrückt: Was die Mutter mit konsequenter Ernsthaftigkeit verfolgt, empfindet Vitus als Druck. Er kann nicht mehr aus Freude an der Musik spielen, sondern sie wird für ihn zur bloßen Umsetzung von Pflichten und zur unfreiwillig abgeleiteten Anzahl von Übungsstunden. Die scheinbare Leichtigkeit und Mühelosigkeit, die er beim Spielen des Stücks vermittelt, lässt sein Üben hingegen wie pure Ironie wirken. Mit dem darauffolgenden Eklat bei Madame Fois wird dieser Eindruck bestätigt, denn schon bei der Autofahrt dorthin wird ihm selbst klar sein, dass er ein Vorspiel verweigern wird und

damit seine Mutter nachhaltiger als je zuvor bloßstellt. Das Stück kann daher gleichzeitig als Spiegelung der Befindlichkeit von Vitus aufgefasst werden, insbesondere wenn es auf der Fahrt zur extradiegetischen Filmmusik wird.

5.1.2.7 Übeversuche nach Simulieren des Unfalls

Nach seinem simulierten Sturz vom Balkon und dem Aufenthalt im Krankenhaus besucht Vitus nun eine Klasse mit gleichaltrigen Kindern und will das Leben eines normalen Zwölfjährigen führen. Schon bald wird er wieder ans Klavierspiel herangeführt. Zusammen mit seiner Mutter arbeitet er zuhause an einer für seine Verhältnisse sehr einfachen Übung, die er jedoch nicht fehlerfrei und flüssig spielen kann (Sequenz 29). In dieser Übesituation wird nicht ersichtlich, um welches Klavierstück es sich handelt, da hier lediglich ein kurzer Ausschnitt herausgegriffen wird. Vitus spielt sehr langsam, unsicher und unrhythmisch eine Melodie in der rechten und dazu eine akkordische Begleitung in der linken Hand. Helen erklärt ihm währenddessen, welche Töne es sein sollten und spielt daraufhin den Lauf in der rechten Hand vor, wie er eigentlich zu klingen hätte. Vitus versucht noch einmal, macht aber wieder dieselben Fehler. Helen, die sich ohnehin nicht mit seiner „Normalität“ abfinden kann, reagiert mit Ungeduld und wirft ihm vor, dass doch wenigstens seine Finger sich erinnern sollten. Er entschuldigt sich bei ihr für sein Unvermögen und sie sich bei ihm für ihre Unbeherrschtheit. Dass Vitus das alles nur inszeniert, wird an dieser Stelle für Helen und gleichermaßen für den Zuschauer nicht offensichtlich. Die Szene drückt dementsprechend in erster Linie aus, welche Veränderungen für Vitus und sein Umfeld nach seinem Sturz stattfinden. Kurz zuvor bot er noch ein äußerst virtuoses Stück wie die „Alborada del gracioso“ dar, was ihm keinerlei Mühe bereitete, nun scheint dieser Zustand für ihn unerreichbar zu sein. Er vermittelt, sich wie nie zuvor mit einfachsten Übungen abzumühen, und erst viel später wird im Rückblick darauf klar, dass er durchaus fehlerfrei viel schwierigere Stücke hätte spielen können. Stattdessen spielt er seinem Umfeld vor, alles vergessen zu haben, um seinen Wunsch nach Normalität weiterverfolgen zu können.

Direkt im Anschluss an das Üben mit Helen versucht sich Vitus auch am Klavier des Großvaters (Sequenz 30).¹⁰⁹ Hier übt er an der ersten Etüde aus Carl Czernys „Kunst der Fingerfertigkeit“, op. 740. Diese Etüdensammlung ist neben der „Schule der Geläufigkeit“¹¹⁰ die heute meistverbreitete aus Czernys Übungswerken (vgl. Großmann 2009, S. 97).

¹⁰⁹ In dieser Szene sieht man erstmals in der Wohnung des Großvaters ein Klavier stehen. Vermutlich handelt es sich hierbei um das alte Instrument, welches Vitus als Sechsjähriger bekam und bis zum Umzug in der alten Wohnung der Familie stand. Dass Vitus als Zwölfjähriger zuhause an einem neuen Klavier übt, wird in der Szene des Alterssprungs offensichtlich.

¹¹⁰ Siehe dazu Abschnitt 5.1.2.2.

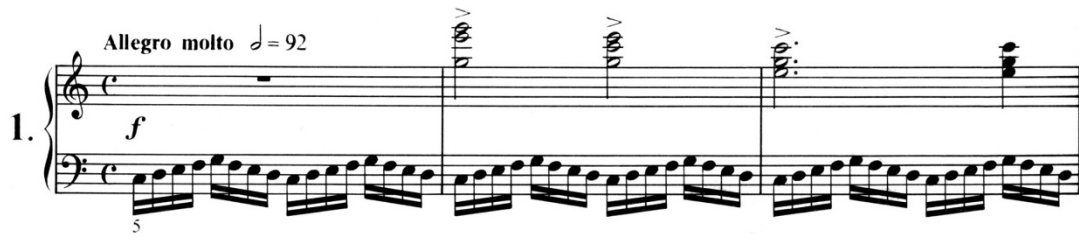


Abbildung 22: Beginn der Etüde Nr. 1 aus der „Kunst der Fingerfertigkeit“ von Carl Czerny (Könemann c 1998)

Innerhalb der Szene spielt Vitus die einfache Tonleiterübung von Beginn an, stolpert aber bereits im Laufe des ersten Taktes, setzt sein Spiel holprig fort und gibt bei Takt 3 auf, indem er frustriert mit flachen Händen auf die Tasten schlägt. Er bringt damit zum Ausdruck, dass ihm seine mühseligen Versuche am Klavier zuwider sind (vgl. hierzu auch Dokumentation *Die Vitusmacher* zum Film auf DVD). Die abgebrochene Etüde ist nicht nur im Verhältnis zu den Stücken, die er vor seinem Unfall beherrschte, äußerst einfach, sondern auch im Verhältnis zu möglichen anderen Übungsstücken Czernys. Damit erreicht er nicht einmal mehr den Schwierigkeitsgrad, den er zu Beginn seiner Entwicklung am Klavier beherrschte. Davon abgesehen wird in dieser Szene auch deutlich, dass Vitus nach seinem Sturz nicht nur seine Eltern und das übrige Umfeld, sondern auch seinen Großvater davon überzeugt, nun ein Normalbegabter zu sein, dem vieles nicht oder nur mit großer Anstrengung gelingt.

5.1.2.8 *Domenico Scarlatti: Sonate in e-Moll, K 263, und Sonate in C-Dur, K 159;*

Popmusik von Jens

Direkt im Anschluss an Vitus' frustrierten Abbruch der Klavierübung beim Großvater sprechen die beiden über das Thema Einsamkeit und die Möglichkeit, dagegen anzugehen. Der Großvater verrät, dass er immer wieder Liebesbriefe schreibt. Vitus tut es ihm gleich, woraufhin sie zusammen ihre Briefe, angebunden an Luftballons, in den Himmel steigen lassen (Sequenz 30/Subsequenz). Mit Blick auf die davonfliegenden Ballons beginnt ein Filmabschnitt, der von einem fortlaufenden, aus mehreren Musikstücken zusammengefügtten Musikeinsatz geprägt ist: Zuerst ist hier extradiegetisch der Anfang von Scarlattis Klaviersonate in e-Moll zu hören, die auch den Übergang zur folgenden Szene schafft (Sequenz 31). Dort steht Helen gedankenverloren am Fenster der Wohnung, wobei sie aus der Außenperspektive heraus zu sehen ist und die Baukräne in der Umgebung sich gleichzeitig in der Glasscheibe spiegeln. Es erfolgt – immer noch begleitet von der Sonate in e-Moll aus dem Hintergrund – ein Einstellungswechsel auf den Platz vor dem Haus, wo Vitus und sein Freund Jens im Kreis Fahrrad fahren. Sie ziehen ihre Kreise jeweils in entgegengesetzter Richtung, wobei die Kamera zuerst aus der Kreismitte heraus nur den fahrenden Vitus in einem Linksschwenk mitverfolgt, bis aus der Gegenrichtung Jens an ihm

vorbeifährt. Die Kamera fängt nun in einem sofortigen Schwenk nach rechts Jens' Fahrt ein, bis sich die Freunde wiederum begegnen und wieder Vitus ins Visier genommen wird. Auf diese Weise findet im Bild ein mehrmaliger Wechsel statt, bei dem immer eines der Kinder in den Fokus genommen wird. Auf musikalischer Ebene wird dieser Wechsel ebenfalls vollzogen: Mit dem Bildschnitt von Helen am Fenster hin zu Vitus auf dem Fahrrad wird die Sonate in e-Moll noch weitergeführt, aber sobald die Kamera den Blick auf Jens richtet, wird die Klaviermusik von einem rockig-rhythmischen Motiv abgelöst, das von Schlagwerk und E-Gitarre geprägt ist. Wenn Vitus zum nächsten Mal im Bild zu sehen ist, geht Jens' Popmusik in einen Abschnitt aus Scarlattis Sonate in C-Dur über. Nun kippt die Musik dem Bild entsprechend mehrmals hin und her zwischen Jens' Popmusik und der C-Dur-Sonate, bis die Kamera eine Vogelperspektive einnimmt, die wahrscheinlich Helens Blick aus dem Fenster entspricht; dann überlagern sich beide Musikstücke, während die Kinder gleichzeitig gezeigt werden. Die Musik wird leiser und bricht zum Ende der Szene hin ab. Mit Blick auf die Fahrrad fahrenden Freunde ist die Musik nicht mehr extradiegetisch zu verstehen wie beim Steigenlassen der Ballons oder dem Blick auf Helen am Fenster. Die Kinder tragen beide Kopfhörer. Auch wenn die Musik für den Zuschauer nicht in reeller Lautstärke wiedergegeben wird – denn aus seiner Perspektive von außen wäre sie nicht zu hören –, spiegelt sie hier in diegetischer Weise das wider, was Vitus und Jens jeweils zu Gehör bekommen. Somit wird der Zuschauer vor allem über die musikalische Ebene ein Stück weit in die Perspektive des jeweiligen Kindes versetzt, während die Kamera im Grunde nicht subjektiv funktioniert, sondern lediglich jeweils einen der Jungen auf seinem Fahrtweg mitverfolgt.



Abbildung 23: Beginn der Sonate in e-Moll von Domenico Scarlatti (Henle 1992)

Zu hören ist während dieses Musikeinsatzes zuerst Scarlattis e-Moll-Sonate von Beginn an über den Szenenwechsel hinweg, bis sie in der zweiten Hälfte des Taktes 15 durch Jens' Musik abgebrochen wird. Diese Popmusik ist eine eher undeutlich bleibende rockige

Instrumentalmusik, bestehend aus Rhythmus, den Akkordwechseln einer E-Gitarre und einer sehr leisen Melodie, welche in so kurzen Abschnitten erklingt und so häufig durch Vitus' Musik abgelöst wird, dass sie nur bruchstückhaft bleibt. Anhand des Films ist nicht zu ermitteln, um was für ein Musikstück es sich handelt. Auch Mario Beretta erinnert sich innerhalb des Telefoninterviews nicht mehr daran, welches Stück genau dafür ausgewählt wurde. Er bestätigt aber, dass dafür eine bereits bestehende Musik eingesetzt und diese nicht erst für den filmischen Einsatz komponiert wurde.



Abbildung 24: Ausschnitt aus der Sonate in C-Dur von Domenico Scarlatti (Henle 1985)

Für Vitus' Musik, die dann dazu im Wechsel erklingt und umgekehrt davon ebenfalls mehrmals unterbrochen wird, wurden verschiedene, recht weit auseinander liegende Ausschnitte aus Scarlatti's C-Dur-Sonate verwendet. Hierbei handelt es sich zuerst um eine Passage aus den Takten 11 bis 17, dazwischen sind nur kurz zwei Achtel aus Takt 50 eingefügt, und den letzten Ausschnitt bildet eine weitere Passage aus den Takten 49 bis 57. Geht man davon aus, dass die beiden Hälften des Klavierstücks wie in den Noten wiederholt werden, entspricht diese Abfolge der Abschnitte chronologisch zwar durchaus dem Spielablauf des Stücks. Die relativ kurzen Lücken im Film, die mit den Unterbrechungen durch Jens' Musik entstehen, entsprechen zeitlich jedoch keinesfalls in einem tatsächlichen Sinn den viel längeren fehlenden Abschnitten aus der Sonate. Eine reell wiedergegebene zeitliche Entsprechung der wechselnden hörbaren und fehlenden musikalischen Teile ist allerdings auch gar nicht die Absicht, die innerhalb dieser Filmszene zum Tragen kommt. Besonders zeigt dies natürlich auch der Einsatz zweier verschiedener Sonaten, die somit beide nur teilweise wiedergegeben sind und genau so den Eindruck entstehen lassen, dass Vitus sich über einen längeren Zeitraum verschiedene Stücke dieser Art anhört.¹¹¹ In ihrer Abfolge der Ausschnitte funktioniert die Musik – und nicht das Bild – insofern wie eine Art Zeitraffer und macht damit deutlich, dass die Kinder im Laufe des Nachmittags viel Zeit miteinander haben, um typischen altersgemäßen Freizeitbeschäftigungen nachzugehen.

¹¹¹ Auch wenn ein Zuschauer diese Musik nicht kennt, wird hier dennoch greifbar, dass es sich bei Vitus' Musik nicht um ein und dasselbe Stück handelt, denn die ruhige e-Moll-Sonate steht im Alla-breve-Takt und wird von der lebhafteren C-Dur-Sonate im 6/8-Takt abgelöst.

Diese Zeit hat Vitus früher mit Klavierüben verbracht, nun vergeht sie, indem er sich draußen mit einem gleichaltrigen Freund aufhält und dabei Musik hört. Aber obwohl die beiden Jungen im Grunde genommen gemeinsam das Gleiche tun und wie Gleichgesinnte wirken, bringt die Musik zum Ausdruck, dass sie sich in ihrer Persönlichkeit und ihren Interessen doch grundlegend unterscheiden. Jeder hört seine eigene Musik, mit der er sich identifiziert. Jens hört die Musik, für die ein durchschnittlicher Junge seines Alters sich interessiert. Vitus dagegen strebt zwar danach, ein möglichst normales Leben als Zwölfjähriger zu führen, beschäftigt sich jedoch mit Klavierwerken Scarlattis und knüpft damit in gewisser Weise an sein früheres Leben an. Ihm ist das Leben als normaler Zwölfjähriger nicht in der Weise möglich, wie es durch das Leben seines Freundes Jens dargestellt wird. Mit Jens' Musik kann er nicht viel anfangen, womit eine Abgrenzung der beiden Lebenswelten hier insbesondere auf musikalischer Ebene stattfindet.¹¹² Seinen Bezug zum Klavier findet er somit schnell wieder, nachdem er sich vorerst davon gelöst hatte und es noch in der vorherigen Szene so schien, als würde er seine Übung frustriert abbrechen. Hier beschäftigt er sich zuerst hörend mit der Musik, mit der er sich doch identifiziert und die er nach wie vor liebt, bevor er später beim Großvater wieder selbst und erstmalig aus völlig eigenem Antrieb spielt.

Domenico Scarlatti (1685-1757) war bereits in seiner italienischen Heimat „berühmt und bekannt [...] für sein teuflisch-virtuoses Cembalospiele“ (Zuber 1986, S. 3f.). Sein Heimatland verließ er jedoch und trat 1720 zuerst eine Stellung als Hofkapellmeister am portugiesischen Königshof an, wo er zudem die musikalisch begabte Prinzessin Maria Barbara, spätere Königin von Portugal, unterrichtete. Auch nach ihrer Heirat an den spanischen Königshof im Jahr 1729 stellte er sich weiterhin als Klavierlehrer in ihren Dienst und folgte ihr dann nach Spanien, wo er bis zu seinem Tod lebte. Den größten Teil seines heute noch erhaltenen kompositorischen Werks bilden zahlreiche Cembalosonaten. Diese Klavierstücke schuf Scarlatti insbesondere als Übungsmaterial für Maria Barbara bzw. zu ihrer „Unterhaltung und Freude“ (Kirkpatrick 1972, S. 168). Bereits in den frühesten datierbaren Sonaten „gibt es nicht viel, was sich auf die Tradition zurückführen ließe“ (ebd., S. 185). Scarlattis Sonaten sind außerdem auch untereinander jeweils derartig einzigartig,

¹¹² Anders als beim Lied „Nutmash City Limits“ von Tina Turner innerhalb der Sequenz 12 beteiligt Vitus sich hier nicht an Jens' Musik. Auf die Musik von Tina Turner lässt er sich ein und spielt sie mit, da er eine tiefe Verbindung zu Isabel hat, die später im Film wieder aufgenommen wird. Jens ist zwar auch sein Freund, aber hier wird auf musikalischer Ebene ein Unterschied deutlich: Seine Freundschaft zu Jens ist gleichzeitig eine Begleiterscheinung des Umstandes, dass Vitus sich ein Parallelleben aufbaut, welches er als passenden Weg ansieht, um sein Ziel zu verfolgen. Schnell merkt er nämlich, dass er nicht „normal“ werden kann, auch wenn er diesen Zustand imitiert. Eigentlich interessiert er sich aber für ganz andere Dinge als Jens. Hier kommt erstmals zum Ausdruck, dass er sich nicht dauerhaft auf das „normale“ Leben einlassen können wird.

dass man keine davon „als ausgesprochen typisch bezeichnen könnte“ (ebd., S. 278). Seine Werke lassen sich dementsprechend nicht nach gesetzten Regeln oder Kategorien beschreiben. Vielmehr kommen in ihnen immer wieder sich in feinen Schattierungen entwickelnde oder kontrastierende Stimmungen zum Ausdruck und in unterschiedlichster Art und Weise zeigen die Sonaten somit beeindruckende Vitalität auf. Kirkpatrick sieht in der Musik Scarlattis Folgendes ausgedrückt: „Für mich haben fast alle Sonaten Scarlattis etwas mit den Erfahrungen und Eindrücken des Lebens oder der Phantasie der Traumwelt zu tun, aber in einer Art, die letztlich nur in Musik ausgesagt werden kann.“ (Ebd., S. 190) Tatsächlich sind in vielen Stücken Klänge, Geräusche oder Laute aus dem täglichen Leben eingearbeitet, die gewissermaßen in einem impressionistischen Sinne wahrzunehmen sind.

Auch wenn die Sonaten sich kaum einer Tradition oder einem bestimmten Stil zuordnen lassen, können sie durchaus in Schaffensperioden¹¹³ eingeteilt werden: 1738 widmete Scarlatti dem König von Portugal den Sonatenband „Essercizi per Gravicembalo“, welcher seine einzigartige und vollkommen neue Musiksprache bereits deutlich zum Ausdruck bringt. Daraufhin schuf Scarlatti in seiner glanzreichen Periode überaus virtuose Stücke, mit denen „seine Klaviertechnik ihre volle Höhe“ erreichte (Kirkpatrick 1972, S. 191). Gleichzeitig komponierte er aber auch leichtere Stücke, die in den ersten beiden (Venedig I und II) der 15 handgeschriebenen Bände aus dem Besitz der Königin Maria Barbara zu finden sind.¹¹⁴ In die mittlere Periode fallen die Sonaten der Bände III und IV, die denen des „völlig reifen Scarlattis“ schon sehr nahe stehen:

„In einer stark erweiterten Ausdrucksskala macht sich eine lyrische Ader bemerkbar, sogar eine gewisse Insichgekehrtheit. Es gibt mehr langsame Sätze [...]. So überraschend auch viele dieser Sonaten wirken, das Glanzreiche der früheren Stücke hat sich zu einer gewissen Abgeklärtheit gemildert. In den Sonaten der früheren Periode hatte Scarlattis Klaviertechnik ihren Höhepunkt erreicht. Jetzt wird seine Beherrschung des Cembaloklanges reifer und verfeinerter.“ (Ebd., S. 193)

Diese Sonaten sind weniger von äußerlichen Effekten geprägt, dafür geben sie eine umfangreiche Vielfalt an Stimmungen wieder. Zweifellos sind sie noch immer virtuos, Scarlatti bediente auch hier „alle Farben seiner Palette“, sie sind jedoch zurückhaltender, reifer und konzentrierter (ebd., S. 200). In seiner späten Schaffensphase stellte „Scarlattis

¹¹³ Die Einteilung und Bezeichnung dieser Schaffensphasen erfolgt nach Kirkpatrick 1972, Kap. 8.

¹¹⁴ Die meisten aller erhaltenen Sonaten sind neben dem Band der „Essercizi“ in 15 Handschriften zusammengefasst, welche aus dem königlichen Besitz hervorgehen und sich seit 1835 in der Biblioteca Marciana in Venedig befinden. Davon entstanden die Bände I bis XIII im Zeitraum zwischen 1752 und 1757, die Bände XIV und XV sind früheren Ursprungs und wurden 1742 bzw. 1749 geschrieben. (Vgl. Kirkpatrick 1972, S. 168f.)

Erfindungsgeist [...] die Klaviervirtuosität nicht mehr zur Schau“, nutzte diese aber für seine musikalische Aussage und meisterte sein Instrument dabei vollkommen (ebd.).

Um den musikalischen Ansprüchen zu genügen, die Scarlatti einem Spieler mit seinen Sonaten stellt, muss dieser „sein ganzes Vermögen an Gefühl, Phantasie und Erfahrung“ dafür einsetzen (Kirkpatrick 1972, S. 304). Ein der Musik immanenter Ausdrucksgehalt sollte dabei für sich selbst sprechen:

„Dies ist keine Musik für Scharaden, trotz der Tricks und Kapricen, von denen sie überquillt, oder für Ausdruckskarikaturen der Art, wie sie Marionetten gern anvertraut werden. Sie hat nichts Naives oder Primitives an sich. [...] Noten spielen heißt noch nicht die Musik sprechen lassen. Sie sich selbst ausdrücken lassen bedeutet, daß der Spieler sie verstehen muß, daß er sich mit ihr identifizieren kann, daß seine eigenen Möglichkeiten an Gefühl und Phantasie geschärft und erzogen, geprobt und überprüft und bis an ihre Grenzen vorgetrieben werden müssen, um das ausdrücken zu können, was in der Musik liegt und nicht nur in den Noten und äußerlichen Effekten.“ (Ebd., S. 304f.)

Genau dies kommt indirekt auch bereits in der Filmszene mit dem Einsatz der Scarlatti-Sonaten zum Ausdruck. Die Sonate in e-Moll, K 263, die bereits extradiegetisch erklingt, als Großvater und Enkel ihre Luftballons steigen lassen, leitet eine Wende in der Darstellung von Vitus' Entwicklung ein, bevor sie mit den Goldberg-Variationen von Bach in der folgenden Szene richtig zum Tragen kommt. Zuerst gibt die Sonate als Hintergrundmusik eher eine Stimmung bzw. ein Gefühl wieder, denn die beiden sind für diesen Moment, in dem sie ihre Liebesbriefe in den Himmel schicken, mit sich im Einklang. Indem die Musik weiterläuft, wird auch dieses Gefühl in die nächste Szene weitergetragen. Aber bei der bloßen Untermalung bleibt es eben nicht: Die Musik wird diegetisch und verdeutlicht zunächst einmal, dass Vitus sich nun doch wieder mit Klaviermusik beschäftigt. Darüber hinaus wird damit aber klar, dass diese Musik anders klingt als das, was er zuvor gespielt hatte. Sie wirkt nun eher in sich gekehrt, es geht nicht mehr um das Darstellen großartiger virtuoser Effekte. Noch klarer ist ihr Bedeutungsgehalt dann, wenn man sich vor Augen führt, welche der Sonaten aus Scarlatti's Werk hier eingesetzt wird: Sie stammt aus Band IV der oben erwähnten Handschriften aus dem Jahre 1753, ist eines der langsameren Stücke und gehört damit zu den reiferen, abgeklärten und besonders poetischen Werken aus Scarlatti's mittlerer Periode. Hier sind weniger Kontraste wahrzunehmen als vielmehr eine sukzessive Stimmungsentwicklung (vgl. hierzu auch Kirkpatrick 1972, S. 312). Das Stück hat noch nicht den reifen und konzentrierten Ausdruck wie Scarlatti's späte Sonaten, kommt dem aber schon sehr nahe. Genauso verhält es sich mit Vitus' Entwicklung. Auch wenn der Zuschauer diesen Zusammenhang nicht kennt, wird ihm mit dem Charakter des Stücks auf

akustischer Ebene bewusst gemacht, dass sich für Vitus etwas geändert hat, völlig greifbar ist es ihm zum Zeitpunkt der Szene allerdings noch nicht – erst dann, wenn Vitus sich mit seinem Klavierspiel in der folgenden Szene dem Großvater offenbart und zeigt, dass er noch genauso beeindruckend Klavier spielen kann. Die Sonate in C-Dur, K 159, die Vitus' weitere Fahrt auf seinem Fahrrad begleitet, nachdem Jens' Musik zum ersten Mal erklang, gehört zu den leichteren Stücken Scarlattis aus Band I der Handschriften von 1752. Sie hat einen lebhafteren Charakter und wirkt schneller¹¹⁵ als die zuvor eingesetzte Sonate in e-Moll, womit die Musik an Jens' Musik und die Situation des Fahrradfahrens angepasst wird. Wie bereits erwähnt, geht es bei dem Einsatz einer zweiten Sonate aber auch um die Darstellung eines längeren Zeitraums und darum, dass Vitus sich hier offensichtlich mit verschiedenen Stücken von ein und demselben Komponisten beschäftigt. Er interessiert sich nicht mehr nur dafür, technisch besonders schwierige Herausforderungen zu bewältigen. Dass hier eben nicht eine von Scarlattis glanzreichen, überaus virtuoson Stücken erklingt, lässt ebenso ahnen, dass er sich auf eine andere Weise mit Klaviermusik zu befassen beginnt. Er ist im Begriff, eine neue Herangehensweise an den Umgang mit Musik zu finden.

5.1.2.9 Johann Sebastian Bach: Goldberg-Variationen, BWV 988

Die Aria mit ihren 30 Veränderungen, BWV 988, bildet den vierten Teil eines Zyklus von Klavierübungen und ist heute allgemein als „Goldberg-Variationen“¹¹⁶ bekannt. Das Werk wurde 1741 veröffentlicht und gehört damit zur gedruckten Musik Bachs. Es geriet darum seither nie in Vergessenheit und wurde zu allen Zeiten gespielt (vgl. Traub 1983, S. 67). Die Klavierübung steht im Gesamtwerk des Komponisten an bedeutender Stelle und „gilt als eine der schwierigsten Klavierkompositionen Bachs, wenn nicht gar der gesamten Klavierliteratur überhaupt“ (Schlüter 2011, S. 24) – nicht nur, weil sie eigentlich für zwei Manuale eines Cembalos geschrieben und schon daher am modernen Klavier äußerst schwierig zu spielen ist. Insbesondere die virtuoson Variationen erfordern technisches

¹¹⁵ Der Wechsel vom Alla-breve-Takt der Sonate in e-Moll zum 6/8-Takt der Sonate in C-Dur bestärkt diesen Eindruck.

¹¹⁶ „Der Originaltitel keines anderen Werkes von Bach ist schon frühzeitig derart verfremdet worden wie jener von ‚Clavier Übung IV‘, die seit dem 19. Jahrhundert vornehmlich als ‚Goldberg-Variationen‘ (BWV 988) bezeichnet wird.“ (Rampe 2008, S. 930) Diese Bezeichnung geht auf den ersten Bach-Biographen Johann Nicolaus Forkel zurück, der in seiner Bach-Monographie von 1802 eine Anekdote zu ihrer Entstehung wiedergab. Danach soll Bach das Werk für den Reichsgrafen Hermann Carl von Keyserlingk komponiert haben, der an Schlaflosigkeit litt und sich wünschte, dass das Wunderkind Johann Gottlieb Goldberg, das in seinem Haus lebte, ihm am Klavier etwas vorspiele. Zur sanften Aufheiterung schlafloser Nächte schienen für Bach Variationen mit ihrer gleich bleibenden Grundharmonie am geeignetsten. Die Anekdote blieb immer umstritten und wurde nie bewiesen; dennoch etablierte Forkel damit den bis heute gängigen Titel „Goldberg-Variationen“. (Vgl. hierzu z. B. Rampe 2008, S. 930ff.)

Können, die Klavierübung kann dementsprechend keineswegs als „pädagogisches Stück für Schüler“ angesehen werden (ebd., S. 21). Die Schwierigkeit der „Goldberg-Variationen“ liegt darüber hinaus im Wesentlichen in einem anderen Aspekt: „Im Grunde sind diese Handstücke woanders auszutragen als durch trainierte Technik der Hände. Sie zu spielen erfordert die Handhabung einer innerlichen Sprache, nicht nur Zunge oder Mund, sondern auch Verständnis der Werke und Gedanken.“ (Ebd.)

Nicht ohne Grund nahmen sich den „Goldberg-Variationen“ immer wieder bedeutende Pianisten an, die alle in einer angemessenen Interpretation auch eine große Herausforderung fanden. Hier handelt es sich um ein höchst durchdachtes Werk, mit dem Bach mitunter auf zweihundert Jahre Musikgeschichte Bezug nahm und so „ein eminent geschichtshaltiges Werk“ schuf (Traub 1983, S. 70); und auch davon abgesehen ist darin eine enorme Anzahl an unterschiedlichsten Symbolen und Bezügen verwoben:

„Von der musikalischen Analyse her erscheint das rätselhaft-bedeutungsvolle Werk wie eine kompositorische Alchimie. Denn nicht nur wird ein Baßschema dreißigmal aufs erfindungsreichste ausgestaltet, es sind noch Kanons verschiedener Art in das Ostinato hineingewoben, die doch in der konsequentesten Weise durchgeführt werden. Aber das bleibt unmerklich, verfliegt fast beim Hören. Ein ganzes Kompendium musikalischer Gattungen wirkt mit – Fugiertes, Tanzartiges, Konzertantes, Arios-Kantables, Virtuos-Brillantes; nahezu alle musikalischen Agenzien sind damit vertreten, wenn auch nicht alle mit gleichem Gewicht. In der Zusammenstellung wirken geheimnisvoll Zahlen; und in unangreifbarer Heiterkeit webt sich das Vielerlei zum Ganzen.“ (Kaußler & Kaußler 1985, S. 11)

Diese Aussage hebt bereits hervor, was die Struktur des Werks auszeichnet. Tatsächlich hat Bach den „Goldberg-Variationen“ schon allein mit ihrem grundlegenden Aufbau eine „bis ins Detail strukturierte“ (Schlüter 2011, S. 9) und für alle Teile des Werks bedeutsame Anlage verliehen: Den Ausgangspunkt bildet die Aria, die am Beginn steht und durch ihre Wiederholung zum Schluss den Rahmen bildet. Für die dazwischen liegenden Variationen ist sie das Fundament – allerdings nicht etwa durch ihre Melodie, sondern durch das Bassthema, auf das sich jede der 30 Variationen in verschiedenster Weise bezieht. Diese sind in zwei Teilen von je 15 Variationen angeordnet, welche wiederum in fünf Gruppen mit je drei Variationen aufgegliedert sind. Jede Dreiergruppe bildet die Folge einer Charaktervariation, einer virtuos Variation und eines Kanons, womit sich eine Entwicklung vollzieht, die am Ende jeder Gruppe in fortgeschrittener Weise auf die nächste Dreiergruppe übergeht; dabei „vollenden [die Kanons] ihre Gruppe, machen aber gleichzeitig bereit zu Neuem“ (Kaußler & Kaußler 1985, S. 117). Die vorliegenden Kanonvariationen sind überdies „in ansteigender Ordnung vom Einklang bis zur None

gehalten“ und statt eines zehnten Kanons steht ein Quodlibet über zwei zeitgenössische Volkslieder als Abschluss der 30 Variationen – „anscheinend ein humorvoller Fingerzeig des Komponisten, daß der Höhepunkt des Werks nicht in Kontrapunktik besteht und mit musikalischer Logik und intellektuellem Scharfsinn allein zu fassen ist“ (Rampe 2008, S. 938). Insgesamt ist das Werk jedoch ganz und gar durch eine außerordentlich formvollendete Satztechnik geprägt und gleichzeitig weisen alle Variationen ihren eigenen Charakter auf.

Teile der „Goldberg-Variationen“ erklingen im Film, als Vitus im Anschluss an die Fahrradszene bei seinem Großvater ist (Sequenz 32/Subsequenz 1). Zuvor ist zu sehen, wie er sich im Musikgeschäft eine CD-Aufnahme des Werks kauft. Im Haus des Großvaters spielen die beiden daraufhin Schach und Vitus verliert – wie immer seit seinem Sturz. Der Großvater schlägt vor, in die Werkstatt zu gehen, Vitus aber verspricht nachzukommen. Er möchte sich zuerst noch mit der eben gekauften Aufnahme beschäftigen und hört sich die Musik eine ganze Weile andächtig an: Die Aria läuft auf CD von Beginn an und ist auch zu hören, wenn parallel dazu der Großvater auf seinem Weg in die Werkstatt gezeigt wird; für diesen Moment klingt sie etwas leiser, wie aus der Entfernung. Sie wird in der Mitte des Taktes 13 durch das laute Geräusch der Sägemaschine abgebrochen, wenn das Geschehen wieder zum Großvater wechselt und dieser in der Werkstatt arbeitet.

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)

The image displays a musical score for the beginning of the Aria from the Goldberg Variations by Johann Sebastian Bach. The score is presented in two systems, each containing four measures. The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. The notation is written for piano, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The first system ends with a measure containing a fermata and a dynamic marking of 'p'. The second system begins with a measure containing a fermata and a dynamic marking of 'p', followed by a measure with a dynamic marking of 'f'. The score is annotated with fingerings and other performance instructions.

Abbildung 25: Beginn der Aria aus den „Goldberg-Variationen“ von Johann Sebastian Bach (Peters c 1937)

Stellt der Großvater die Säge aus, ist auch wieder aus der Entfernung Musik wahrzunehmen, die ihre volle Lautstärke annimmt, sobald Vitus erneut eingeblendet wird.

Er hört noch immer die CD an, nun erklingt allerdings der erste Teil der Variation 29.¹¹⁷ Vitus sitzt mittlerweile schon am Klavier, stellt die CD aus und beginnt selbst zu spielen. Er knüpft da an, wo er die CD-Aufnahme angehalten hat und führt die Variation 29 somit eigenhändig weiter.



Abbildung 26: Ausschnitt aus der Variation 29 (Beginn des zweiten Teils) der „Goldberg-Variationen“ von Johann Sebastian Bach (Peters c 1937)

Er spielt den zweiten Teil einmal ohne Wiederholung und geht direkt zur Variation 30, dem Quodlibet, über. Diese Variation spielt er wiederum nicht von Beginn an, sondern ab Takt 7 und führt sie ohne Wiederholung der Teile bis zum Ende fort. Parallel dazu wird auch hier immer wieder der in der Werkstatt beschäftigte Großvater eingeblendet, der zuerst noch hört, wie die CD im anderen Raum läuft, dann wird er aber darauf aufmerksam, dass die Quelle der Musik nun das Klavier ist. Ohne den ganz in seinem Spiel versunkenen Vitus zu stören, blickt er in den Raum und sieht seinen Enkel tatsächlich am Klavier musizieren. Die Musik klingt mit Blick auf den nachdenklichen Großvater vor dem Haus aus. Nach dieser musikalischen Offenbarung sitzen die beiden beim Essen, Vitus entschuldigt sich für sein Verbergen der Tatsachen und dem Großvater wird nun vollkommen bewusst, dass Vitus seine ganze Familie hereingelegt, seinen Unfall nur simuliert hat und nach wie vor hochbegabt ist.

Dass in dieser Szene die „Goldberg-Variationen“ lediglich in Ausschnitten erklingen, zeigt erneut, wie bereits der Musikeinsatz in der Fahrradszene kurz zuvor, den Ablauf eines längeren Zeitraums an. Auch die Gestaltung dieser Szene lässt also beim Zuschauer den Eindruck entstehen, dass Vitus sich das Werk in voller Länge anhört bzw. dann selbst weiterspielt – vom Beginn der erklingenden Aria über die 30 Variationen bis zum Ende der

¹¹⁷ Zu hören ist die Variation etwa ab Takt 4, der erste Teil wird wiederholt und erklingt somit noch einmal von vorne bis zum Ende des Taktes 16 (Ende des ersten Teils).

abschließenden Wiederholung der Aria. Dazu legen die Schnitte zum Großvater in bildlicher Entsprechung nahe, dass Vitus sehr lange vor der Musikanlage und am Klavier sitzt, denn in diesem Zeitraum schafft es der Großvater einen Stuhl anzufertigen. Auch wenn der Zuschauer die sehr bekannten „Goldberg-Variationen“ nicht kennt, wird damit diese Funktion der Musik deutlich.

Dennoch lohnt sich ein genauere Blick darauf, welche Teile des Werks innerhalb der Szene tatsächlich erklingen. Zuerst hört sich Vitus die Aria, die Grundlage für die folgenden Variationen, auf CD an:

„Wie die Ruhe und Weite der Nacht selbst erklingt die Aria, fließend, offen, ohne sich festzulegen – ein allgemein-lebendiges ‚Chaos‘, lang fortschreitend im grenzenlosen Raum. Kein Melodie-Thema zwingt die Gedanken in feste Bahn; in stetigem Fluktuieren verändert sich das Melodische, im atmenden Gang der Begleitstimmen sicher geborgen.“ (Kaußler & Kaußler 1985, S. 183)

Durch ihren ruhigen Gestus wirkt sie recht schlicht, womit die Aria aber „Freiheit für Ornamente, Auszierungen, Tiefe und Improvisation“ lässt (Schlüter 2011, S. 37). Während der später zu hörenden Variation 29 entscheidet sich Vitus, selbst weiterzuspielen: Seit der Aria hat das Werk eine umfängliche Entwicklung genommen und strebt jetzt seinem Ende entgegen. Diese Variation ist gegenüber der Aria lebendig und impulsiv, sie ist einer der virtuosen Höhepunkte des Werks (vgl. hierzu auch Schlüter 2011, S. 132). Dadurch erscheint sie wie „ein Bestätigen alles Bisherigen, ein Herauslösen wie das Amen, das abschließt und zugleich freigibt – in übermütiger Kraft, in hochgemuter elementarer Spielfreude“ (Kaußler & Kaußler 1985, S. 222). Vitus schließt zwar an dieser Stelle direkt das Quodlibet an, die Anfangstakte sind jedoch nicht zu hören, was ebenfalls auf einen kurzen Zeitsprung schließen lässt bzw. eventuell auf eine auch damit etwas kompakter gestaltete Szene. Denn auch die Wiederholungen lässt Vitus aus, wenn er selbst spielt. Es ist nicht zu vermuten, dass hier vermittelt werden soll, Vitus spiele die jeweiligen Variationen möglicherweise aus dem Grund nicht vollständig, da er ohne Noten Teile davon nicht mehr auswendig kann. Gerade das Quodlibet ist von eingängigen Melodien geprägt, was ein hochbegabter Pianist, der es gewohnt ist, auswendig zu spielen, kaum vergessen würde. Auch ein bloßes Vor-sich-hin-Spielen von Teilen eines Werks ist in dieser Szene nicht die Absicht, denn Vitus meint seine Sache gerade hier besonders ernst. Er offenbart sich damit dem Großvater und spielt gleichzeitig für sich selbst, aber eben nicht so, wie wenn er einfach aus Lust und Laune etwas daherspielen würde. Schließlich hat er sich im Vorfeld darum gekümmert, eine Interpretation des Werks zu besorgen, gleichzeitig kann er die

„Goldberg-Variationen“ bereits auswendig und befasst sich intensiv damit, nun eine eigene Interpretation davon zu schaffen.

Das Quodlibet hat Bach explizit so genannt, offensichtlich nicht nur im allgemeinen Begriffsverständnis, sondern ganz konkret auch im Hinblick auf die scherzhaften musikalischen Potpourris, die auf den Familienfeiern der Bachs gang und gäbe waren (vgl. hierzu z. B. Rampe 2008, S. 943). Bach verarbeitete hier neben dem Thema aus der Aria zwei damals geläufige Volkslieder, welche beide Abschied thematisieren (vgl. Dammann 1986, S. 236). So kann man das Quodlibet an seiner Stelle innerhalb des Werks durchaus als Kehraus verstehen, mit dem auch die Wiederkehr der abschließenden Aria angekündigt wird. Nachdem direkt davor die überaus virtuose Variation 29 erklang, steht nun „das Volkstonartige, das Direkte und doch kunstvoll Gefügte als ein Kraftquell, als Ausgleich zum erlebten Höhenflug“ (Kaußler & Kaußler 1985, S. 227).

Mit Verwendung gerade dieser Stücke aus den „Goldberg-Variationen“ im Film sind alle Facetten wiedergegeben, die Vitus nun zu erfüllen fähig ist: Die Aria spielt er zwar nicht, aber auch seine hörende Beschäftigung damit bringt zum Ausdruck, dass er sich auf eine Art von Musik einlässt, die nicht mehr einer rein technischen Herausforderung entspricht. Sie erfordert einen tieferen Zugang, um angemessen interpretiert zu werden. Mit der Variation 29 wird dennoch klar, dass Vitus noch immer auf seinem früheren Niveau Klavier spielen kann und eben nicht durch einen vermeintlichen Sturz seine Fähigkeiten verloren hat. Durch das Quodlibet dagegen, das er ebenfalls selbst spielt, entsteht, auch wenn die wiederkehrende Aria im Film danach nicht mehr erklingt, ein Bezug zu ihr. Mit dieser letzten Variation schafft Vitus einen Bogen und gleicht den oben zitierten Höhenflug der vorhergehenden Variation wieder aus. Es gelingt ihm nun, nach einem Ausflug ins hoch Virtuose auch wieder anzukommen, vor allem endlich bei sich anzukommen und geerdet zu sein. Wie die „Goldberg-Variationen“ durch ihre geniale Anlage und die zahlreichen enthaltenen Symbole und Bezüge selbst ein großes Ganzes sind, so wird auch ihr Einsatz im Film zum Symbol. Vitus macht damit seine verschiedenen Blickwinkel auf die Musik deutlich und stellt zum ersten Mal eine vollständige Persönlichkeit dar, ist musikalisch gesehen „ganz“. Er ist zwar äußerlich noch nicht an dem Punkt angekommen, den er später innerhalb der Flugszene bzw. im abschließenden Konzert erreicht; aber schon jetzt hat er sich seinen Weg zurück zum Klavierspiel aus eigenem Antrieb gebahnt, ohne den Druck oder Anstoß durch die Eltern. Natürlich hat er auch ab hier noch eine lange Entwicklung vor sich, die konkrete Richtung dafür wird aber mit dieser Szene offensichtlich.

Insgesamt bedeuten die „Goldberg-Variationen“ innerhalb der Szene außerdem Vitus' Offenbarung vor dem Großvater, die auch im anschließenden Gespräch direkt angesprochen wird. Diese Wendung vollzieht sich aber zuerst nur über die eingesetzte Musik selbst und wird allein durch das Klavierspiel ausgedrückt. Insofern stellt sie auch die Schlüsselszene des Films überhaupt dar, denn Vitus hört und spielt einerseits ganz privat für sich selbst und er dringt damit tief in die Musik ein, schafft sich damit seinen eigenen Kosmos. Er kann den Drang, auf das Gehörte hin selbst wieder wirklich zu musizieren, nicht mehr unterdrücken. Aber ihm ist dabei auch klar, dass sein Großvater zuhören und erkennen wird, was tatsächlich mit ihm los ist. Daher ist es somit im Grunde auch eine geplante Handlung in dem Bewusstsein, dass er sich mit dem Klavierspiel seiner Vertrauensperson gegenüber öffnet. Er kann sich beim Großvater sicher sein, dass dieser seinen Beweggrund für den simulierten Sturz und das Schweigen darüber verstehen wird, denn er legte im Gespräch am Bach den Ursprung für Vitus' Handeln. Und auch wenn für Vitus selbst in seinem Entscheidungsprozess der Herbeiführung einer gewissen Normalität eigentlich der Sturz vom Balkon entscheidend ist, bildet die Spielszene beim Großvater den wesentlichen Wendepunkt für die filmische Dramaturgie, denn erst hier erlangt Vitus' Vertrauter und im gleichen Maße auch der Zuschauer die Erkenntnis zum tatsächlichen Sachverhalt. Somit nimmt auch der Zuschauer gewissermaßen die Perspektive des Großvaters ein, denn er weiß ab diesem Zeitpunkt im Gegensatz zu Vitus' Eltern und dem übrigen Umfeld genauso viel. So wie der Großvater war der Zuschauer bis dahin davon überzeugt, dass Vitus durch seinen Sturz auch seine Hochbegabung verloren habe, und nun begreifen beide, was den Jungen wirklich antreibt. Auch Beretta erwähnt, dass die „Goldberg-Variationen“ für diese Szene eingeplant waren, „um das Coming-out zu provozieren“, noch bevor genauere Absprachen mit Teo Gheorghiu zur Auswahl der Klavierstücke erfolgten. Gezeigt werden sollte damit auch, dass Vitus sich beim Spielen auf die zuvor gehörte Aufnahme des verdienten Künstlers Alexey Botvinov bezieht: „Ich wollte ihm die Latte möglichst hoch legen und der Kleine kann da zeigen, dass für ihn eigentlich nichts ein Problem ist.“

5.1.2.10 Charles Valentin Alkan: Zwölf Etüden in den Durtonarten – Erste Suite, op. 35 – Nr. 5: Allegro barbaro

Charles Valentin Alkan (1813-1888) ist im Vergleich zu seinen berühmten Zeitgenossen wie Frédéric Chopin oder Franz Liszt, mit denen er befreundet war, insbesondere außerhalb Frankreichs eher unbekannt geblieben. Dies lag wohl mitunter an „seinem labilen Gesundheitszustand und seinem zur Passivität neigenden Charakter“ (Schilling 1986, S. 42). Er führte ein recht isoliertes Leben, war jedoch ein herausragender Klaviervirtuose und

komponierte ausgesprochen schwierige, technisch enorm herausfordernde Werke für Klavier. Dazu gehören auch seine Etüden in Dur- und Molltonarten (op. 35 und op. 39), die sich der verschiedenen Besonderheiten der Spieltechnik annehmen und jeweils ihren eigenen, klar definierten Charakter aufweisen (vgl. Smith 1987, S. 109). Die Etüde bei Alkan ist „mehr noch als bei anderen Klavierkomponisten seiner Zeit, zum Ausdruck einer die vielfältigsten Stile und Formen in sich vereinenden kompositorischen Gattung mit größtmöglichem Freiraum geworden“ (Schilling 1986, S. 243). Bei der im Film von Vitus gespielten Etüde handelt es sich um die fünfte der zwölf Dur-Etüden, überschrieben mit dem Titel „Allegro barbaro“, welcher bereits auf die ungestüme und kraftvolle Unmittelbarkeit (vgl. hierzu auch Eddie 2007, S. 58) des Stücks hinweist. Es ist „eine temperamentvolle Oktavenstudie“ (Schilling 1986, S. 256), bei der ausschließlich auf weißen Tasten musiziert wird. Schilling bezeichnet diese als „die charaktvollste und bedeutendste Etüde dieses ersten Heftes der in zwei Folgen unterteilten Dur-Etüden“ (ebd.).

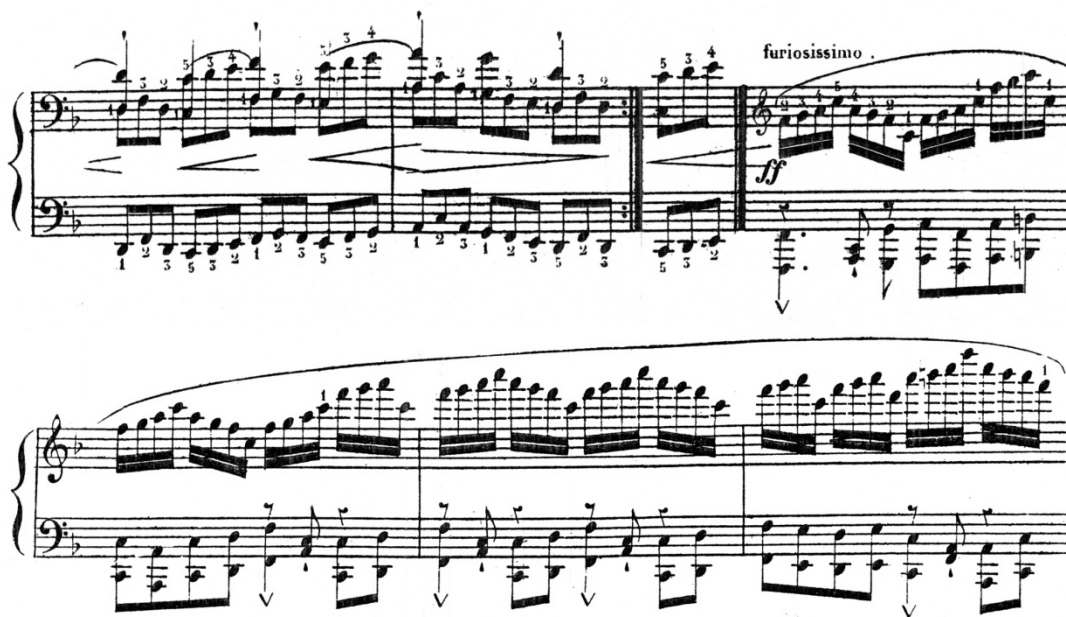


Abbildung 27: Ausschnitt aus der Etüde „Allegro barbaro“ von Charles Valentin Alkan (Braun o. J., Nr. 4789)

Neben der Beschäftigung mit Werken wie den „Goldberg-Variationen“ übt Vitus nach seiner musikalischen Offenbarung auch weiter an Stücken, die insbesondere auf technischer Ebene äußerst kompliziert sind. So entwickelt er sich in verschiedenen musikalischen Aspekten kontinuierlich weiter. Alkans Etüde übt er, nachdem er ein unausgebautes Appartement angemietet und sich einen Flügel angeschafft hat (Sequenz 46/Subsequenz). Das Appartement wird zum Zentrum seines Parallellebens, von dem nur sein Großvater weiß. Zuerst ist der große Raum leer, nur der Flügel und ein Kleiderständer stehen darin.

Dementsprechend gestaltet sich die Raumakustik, wenn Vitus Klavier spielt. Die Musik dieser Szene erklingt bereits zum Ende der vorherigen Szene und wirkt damit zuerst für einen Moment extradiegetisch. Zu hören ist ein Ausschnitt aus dem letzten Teil der Etüde („furiosissimo“),¹¹⁸ der ungemein kraftvoll und stürmisch klingt: Vitus befindet sich mitten im Übeprozess, verspielt sich, spielt langsamer und daraufhin wieder schneller weiter.

Daher spiegelt diese Szene vor allem den Stand seiner musikalischen Entwicklung wider und zeigt, dass er nun im Verborgenen selbst aktiv ist, um sich eine geeignete Umgebung zum Üben zu schaffen. Er bringt sich in dieser Phase die Klavierstücke selbst bei, ist sich somit sein eigener Lehrer. Wie in späteren Szenen gezeigt wird, kauft er sich zahlreiche CDs und hört sich diese im Appartement an. Dies bringt neben einer Übungssituation wie dieser zum Ausdruck, dass er sich hier auf vielfältige Weise mit Musik beschäftigt und danach strebt, die Werke nicht nur technisch einwandfrei spielen zu können, sondern auch durch verschiedene Aufnahmen interpretieren zu lernen. Damit wird deutlich, dass sogar die Weiterentwicklung ohne einen Klavierlehrer kein Problem für ihn zu sein scheint.

5.1.2.11 Franz Liszt: *Grandes Études de Paganini – Nr. 3: La Campanella*

Direkt im Anschluss an das Üben im Appartement wird Vitus im Musikgeschäft gezeigt (Sequenz 47). Hier hat er vor einiger Zeit seine frühere Freundin Isabel wiedererkannt, sich selbst aber nicht zu erkennen gegeben. Nachdem er feststellen musste, dass Isabel einen Freund hat, hält er sich jetzt – offensichtlich immer noch unerkannt – gelegentlich zum Musikhören in ihrer Nähe auf. Zuvor hatte er noch vorgegeben, sich für die Musik der Spice Girls zu interessieren, nun hört er sich allerdings ein Klavierwerk von Franz Liszt an und kauft daraufhin einen Stapel Klassik-CDs. Isabel bemerkt diesen Sinneswandel bezüglich seines Musikgeschmacks. Bereits beim Kauf der CDs macht er aus seinem Interesse für klassische Klaviermusik kein Geheimnis mehr, Isabel erkennt ihn dennoch nicht. Offenbar entwickelt er aber bei diesem Aufenthalt im Musikgeschäft den Entschluss, ihr gegenüber zu enthüllen, wer er ist; denn unmittelbar darauf fertigt Vitus im Appartement eine CD für Isabel an, die die Musik der früheren Rockinszenierung der beiden Kinder enthält.¹¹⁹ Diese Handlungen stehen also in direktem Zusammenhang zueinander.

Was Vitus sich anhört, als er mit Kopfhörern im Musikgeschäft steht und Isabel beim Arbeiten beobachtet, macht darüber hinaus innerhalb dieser Szene deutlich, auf welche

¹¹⁸ Der zu hörende Ausschnitt beginnt mit Auftakt zum 2. Takt vor dem mit „furiosissimo“ überschriebenen Schlussteil der Etüde, im 3. Takt dieses Teils verspielt Vitus sich. Er übt die Stelle langsamer und spielt direkt weiter bis zu Takt 5 dieses Teils. Die Musik wird mit Szenenende abgebrochen.

¹¹⁹ Siehe dazu Abschnitt 5.1.2.4.

Weise er sich in der Zeit seines Parallellebens mit Klaviermusik beschäftigt. Neben dem Spielen diverser Klavierliteratur hört er sich nicht nur im angemieteten Appartement oder beim Großvater Musik an, sondern auch in dem Geschäft, in dem er sich immer wieder mit neuen Aufnahmen eindeckt. Hier ist aus der Perspektive von Vitus¹²⁰ ein Ausschnitt aus Liszts „La Campanella“, der dritten Etüde der „Grandes Études de Paganini“, zu hören, beginnend mit Aufgreifen des Themas in 32stel-Bewegungen bei Takt 87 bis hin zum Ende der Kadenz in Takt 95. Die Musik endet mit dem Einstellungswechsel zur Handlung des CD-Kaufs.

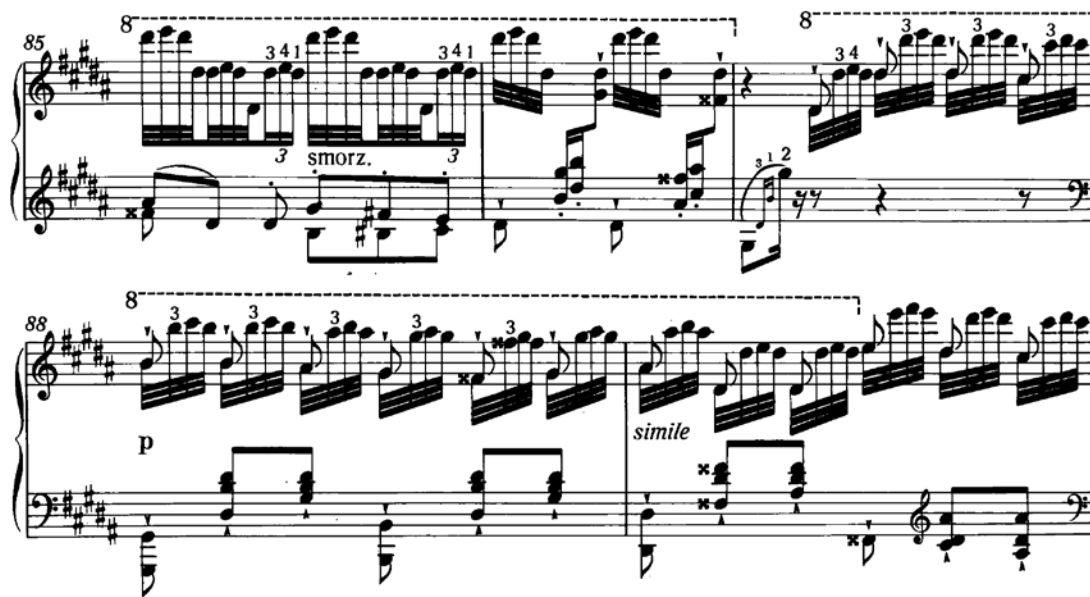


Abbildung 28: Ausschnitt aus der Etüde „La Campanella“ der „Grandes Études de Paganini“ von Franz Liszt (Editio Musica/Bärenreiter 1971)

Für die „Grandes Études de Paganini“ nahm Liszt sich enorm virtuose Werke für Solovioline von Niccolò Paganini zum Vorbild, nachdem er einige Jahre zuvor den schon damals legendären Violinisten erlebt hatte:

„Im März 1831 trat Niccolò Paganini zum ersten Mal in Paris auf. Franz Liszt und viele seiner Bekannten, die im Parkett der Grand Opéra saßen, nahmen nie gehörte Töne und Klänge wahr, welche die magere, bleiche Gestalt auf der Bühne wie in Ekstase erzeugte. Fast mehr noch als die Virtuosität, mit der Paganini wahre Kunststücke auf der Violine vollführte, faszinierte die Zuhörer seine Selbstdarstellung, das Dämonische, ja Mephistophelische, das sie wahrzunehmen glaubten.“ (Meier 2008, S. 23)

¹²⁰ Die Tonebene funktioniert an dieser Stelle subjektiv, denn beim Anblick des hörenden Vitus erklingt der Ausschnitt in voller Lautstärke, wie ihn auch Vitus über die Kopfhörer wahrnimmt. Teilweise ist auch die Kamera subjektiv, wenn er Isabel beobachtet, allerdings wechselt das Bild mehrmals wieder zum Blick auf Vitus.

Die Erfahrung hinterließ bei Liszt einen derartigen Eindruck, dass er diese überwältigende Virtuosität von der Geige aufs Klavier übertragen wollte und bald darauf ein Thema aus dem Schlusssatz von Paganinis Konzert in h-Moll, „La Campanella“, für Klavier bearbeitete. Er nannte diese äußerst schwer zu spielende Fassung „Grande Fantaisie di bravura sur la Clochette de Paganini“, die er jedoch stark umarbeitete und, nun mit „La Campanella“ überschrieben, als drittes Stück in seine Etüdensammlung „Études d'exécution transcendante d'après Paganini“ von 1838/39 integrierte (vgl. hierzu auch Gut 2009, S. 402ff. sowie Dömling 2011, S. 43). In dieser Sammlung ist sie die einzige Etüde, der Paganinis zweites Violinkonzert zugrunde liegt, während alle anderen Etüden auf Teilen aus Paganinis 24 „Capricci“ für Solovioline basieren. Mit dieser Fassung der Etüden steigerte Liszt „die technischen Schwierigkeiten [...] derart ins Extrem“ (Gut 2009, S. 402), dass sie auch für hervorragende Pianisten unfassbar kompliziert erschienen. Im Jahr 1851 veranlasste dieser Umstand Liszt dann dazu, eine veränderte Fassung zu schaffen und damit „einige Stellen zu vereinfachen“ (ebd., S. 403). Damit erhielt das Werk seine endgültige Form und wurde unter dem Titel „Grandes Études de Paganini“ herausgegeben. Es ist „bis heute wegen [seiner] technischen Schwierigkeiten gefürchtet“ (Dömling 2011, S. 43). Aber insbesondere die „Campanella“, die ein eingängiges Thema „in immer neuen Varianten präsentiert“ (Gut 2009, S. 405), wird oft gespielt und gerne gehört. So bildet sie auch im Film *Vitus* die musikalische Ebene der oben erläuterten Szene. Es ist davon auszugehen, dass Vitus sie nicht nur hört, sondern entweder bereits selbst spielen kann oder in nächster Zeit erarbeiten wird. Daher ist sie ein weiteres Beispiel für die Art von Werken, mit denen sich Vitus hörend und gleichermaßen spielend beschäftigt.

5.1.2.12 Wolfgang Amadeus Mozart: Rondo in a-Moll, KV 511

Mozarts Rondo in a-Moll aus dem Jahr 1787 ist eines seiner Einzelstücke für Klavier; und wenn auch eher ein Gelegenheitswerk, sollte es als bedeutend innerhalb seiner Klaviermusik angesehen werden: Es ist ein „ausdrucksstarke[s] Werk“, in dem bereits der „Bogen zur romantischen Klaviermusik des 19. Jahrhunderts“ erkennbar wird (Brügge 2006, S. 130f.) und das als „Walzer in Rondo-Form und [...] vorbiedermeierliches Salonstück“ schon in Richtung der Walzer von Chopin zeigt (Rampe 1995, S. 322). Damit handelt es sich durchaus um ein recht avantgardistisches Stück Mozarts (vgl. ebd.). Im 18. Jahrhundert waren Rondos allgemein überaus beliebt, „weil sie oft lustig oder verspielt waren oder bekannte Liedmelodien zum Thema hatten“ (Dittrich 2005, S. 495). Mozarts Rondos gestalten sich allerdings komplizierter als üblich und vor allem KV 511 zeichnet sich keineswegs als heiteres Stück aus. Vielmehr ist es ein getragenes, eher traurig anmutendes „Wechselspiel von Licht und Schatten“, das mitunter durch die sehr differenzierte Dynamik

entsteht (Rampe 1995, S. 322). Diese wiederum dient hier nicht nur dem Ausdruck, sondern vor allem der Struktur des Stücks:

„In diesem Zusammenhang ist nicht zu verschweigen, daß die Aufnahme des Werkes in das Unterrichtsrepertoire angesichts der affektiv vielschichtigen Substanz der Komposition und der zu ihrer Interpretation erforderlichen emotionalen Reife als ausgesprochen problematisches Unterfangen gelten muß, und dies um so mehr, weil eine textgetreue Ausführung des äußerst exakt bezeichneten Notenmaterials eine überaus kultivierte Beherrschung des Klangapparats verlangt.“ (Ebd., S. 322f.)

Datiert Wien, 11. März 1787

The image shows a musical score for the beginning of the Rondo in A minor by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is in 3/8 time and marked 'Andante'. It features a piano (p) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The lyrics 'cre - scen - do' are written under the notes. The score is divided into two systems, with a measure number '5' at the start of the second system.

Abbildung 29: Beginn des Rondos a-Moll von Wolfgang Amadeus Mozart (Bärenreiter 1982)

Im Film wird das Rondo in a-Moll zwar an keiner Stelle von Vitus selbst gespielt, aber zweifellos ist davon auszugehen, dass er nach der Darbietung der „Goldberg-Variationen“ auch dieses Stück angemessen interpretieren kann. Es ist zuerst innerhalb der Sequenz 47 zu hören, als er direkt im Anschluss an seinen Aufenthalt im Musikgeschäft den Tonträger für Isabel am Computer vorbereitet, um sich ihr später damit zu erkennen zu geben.¹²¹ Hier legt er in seinem angemieteten Appartement zuerst eine CD in die Musikanlage ein, die daraufhin das Rondo wiedergibt;¹²² dann hört er bei laufender Musik den Anrufbeantworter der Dr. Wolf-Holding ab, hält ihn wieder an, um sich einen Teil der früheren Rockinszenierung auf Video anzusehen, bevor er daraus eine Musik-CD brennt. Somit überlagern sich auf akustischer Ebene also erst das Rondo im Hintergrund und der Anrufbeantworter, danach ist zur weiterhin erklingenden Musik parallel Isabels Inszenierung des Rocksongs wahrnehmbar. Der Einsatz von Mozarts Klavierstück in dieser Szene ist ein weiteres Beispiel dafür, womit und in welcher Weise Vitus sich musikalisch

¹²¹ Siehe dazu die Abschnitte 5.1.2.4 und 5.1.2.11.

¹²² Zu hören ist das Stück von Beginn an bis zur Mitte des Taktes 11, wo es mit dem Szenenwechsel abbricht.

beschäftigt. Hier konzentriert er sich allerdings nicht auf die Musik, er nimmt sie nur als begleitenden Hintergrund wahr, wenn er gleichzeitig auch mit anderen Dingen beschäftigt ist. Dies zeigt somit auch, dass diese Art von Musik das ist, wofür er sich nicht nur in Bezug auf sein Klavierspiel interessiert, sondern sie begleitet im umfassenderen Sinne sein Leben.

Das Rondo erklingt noch einmal in einem ganz anderen Zusammenhang gegen Ende des Films und ist dann rein extradiegetisch: Hier setzt es zur Parallelhandlung ein, als Vitus und Helen bzw. später auch der hinzukommende Leo in Sequenz 55 (Subsequenzen 3 und 4) im Wechsel gezeigt werden. Dabei geht Vitus auf dem Flugplatz zur Maschine seines Großvaters und hebt damit ab, während Helen den Abschiedsbrief ihres Schwiegervaters im Briefkasten vorfindet, den Vitus dort eingeworfen hat. Sie setzt sich auf eine Bank vor dem Wohnhaus und liest ihn. Das Stück ist wieder von Beginn an zu hören – sobald Helen anfängt den Brief zu lesen – und begleitet die wechselnden Handlungsstränge der Bildebene, bis es durch das Motorengeräusch des startenden Flugzeugs etwa in der Mitte des Taktes 25 übertönt wird. Dazu wird der Brief des Großvaters akustisch wiedergegeben: Was Helen liest, nimmt der Zuschauer nicht über das Bild wahr, sondern indem die Stimme des verstorbenen Großvaters zur Musik aus dem Off ertönt. So erfahren die Eltern, dass Vitus noch immer hochbegabt ist und ihnen seit seinem vorgetäuschten Sturz etwas vorgespielt hat. Dieses Geheimnis teilte er mit seinem Großvater, der versprechen musste, es bis zu seinem Tod zu wahren. Beide akustischen Elemente – die Musik wie auch die Stimme des Großvaters – verbinden die parallelen Handlungen, denn immerhin ist der Brief an die ganze Familie gerichtet. Vitus kennt den Inhalt bereits und ist dafür verantwortlich, dass seine Eltern nun ebenfalls die Wahrheit erfahren. Musik und Stimme stellen einerseits in struktureller Hinsicht eine Verbindung zwischen den Handlungssträngen dar, sind aber gleichzeitig auch eine Verbindung zwischen Vitus und seinen Eltern. Sie nähern sich einander wieder an. Vitus verheimlicht ihnen nun nichts mehr und lässt sie auch an seiner musikalischen Entwicklung teilhaben; denn er hat mittlerweile auch die emotionale Reife, um Stücke wie das Rondo in a-Moll angemessen zu interpretieren. Andererseits spiegelt Mozarts Rondo die Stimmung wider, die sich in der Szene ausdrückt: Für alle Familienmitglieder steht die Trauer über den Tod des Großvaters im Vordergrund, der aber in ihrer Erinnerung fortlebt – ausgedrückt durch die Stimme aus dem Off. Ihr eigenes Leben geht weiter und wird begleitet von den Erinnerungen an ihn und der Erkenntnis, dass Vitus eine Karriere als Pianist vor sich hat.

5.1.2.13 Wolfgang Amadeus Mozart: Requiem, KV 626 – Lacrimosa

Noch bevor das Rondo innerhalb der Sequenz 55 beim Lesen des Abschiedsbriefs erklingt, ist ein anderes Werk von Mozart zu hören: Ein Ausschnitt aus dem Requiem versinnbildlicht den Tod des Großvaters (Sequenz 50/Subsequenz 3 sowie Beginn der Sequenz 51). Durch Einsatz dieser Musik wird klar, dass er tatsächlich nicht mehr lebt. Direkt zuvor hat man zwar gesehen, wie er einen Brief an die Familie verfasst; dass es sein Abschiedsbrief ist, kommt aber erst mit Erklängen der Musik in aller Deutlichkeit zum Ausdruck. Insofern besteht auch ein direkter Zusammenhang zu Mozarts Rondo, das – wie oben erläutert – dann einsetzt, wenn der Brief später die Eltern erreicht. Beide Male ist es Mozarts Musik und beide Male ist sie getragen, traurig; allerdings erreicht die Tragik mit dem „Lacrimosa“ aus dem Requiem ihren Höhepunkt, während die Trauer über den Tod des Großvaters beim späteren Lesen des Briefs mit einem zuversichtlicheren Blick nach vorn durchmischt ist.

„Kein Werk der Musikgeschichte hat wohl derart oft und nachhaltig sowohl die Fachwissenschaft als auch eine breitere Öffentlichkeit beschäftigt und zu immer neuen Interpretationen wie Spekulationen über sein Zustandekommen angeregt wie Mozarts ‚Requiem‘-Fragment. [...] Selbst der Kulturbanause, der das Werk nie gehört hat, kennt es aus Miloš Formans Film ‚Amadeus‘ als das geheimnisumwitterte ‚Requiem‘, das Mozart angesichts seines eigenen Todes auf dem Sterbebett seinem Schüler in die Feder diktierte.“ (Schick 2005, S. 240)

Natürlich ist es mitunter diese Legendenbildung um das Werk, die das Requiem so außerordentlich bekannt werden ließ. Dennoch kann ziemlich genau nachvollzogen werden, wie es zu dessen Entstehung kam: Der Auftrag dazu erreichte den Komponisten anonym und Mozart hatte wohl auch nie erfahren, dass er von dem Musikliebhaber Graf Franz von Walsegg ausging. Dieser ließ gerne Auftragswerke bei Privatkonzerten spielen, die er als seine eigenen Kompositionen ausgab; in diesem Fall sollte es ein Requiem zum Gedenken an seine verstorbene Frau werden. Mozart nahm den Auftrag an, schob ihn aber offensichtlich in Anbetracht anderer Arbeiten noch hinaus. Nach der Uraufführung eines anderen Werks im November 1791 erkrankte er schwer. Der größte Teil der Totenmesse lag zu diesem Zeitpunkt erst als Entwurf vor und mit Beginn seiner unerwarteten Krankheit bis zum bald darauf eintretenden Tod wird er aller Wahrscheinlichkeit nach nicht mehr an dem Werk gearbeitet haben. (Vgl. hierzu Schick 2005, S. 241) Mozart musste seine Arbeit am Requiem dementsprechend mitten im Kompositionsprozess niederlegen und viele Teile waren zwar bereits angelegt, blieben aber unvollständig: „Keineswegs lässt sich daraus ableiten, Mozart habe seinen Tod vorausgeahnt und das Werk deswegen noch schnell in groben Zügen fixiert, damit ein anderer es vollenden könnte.“ (Ebd.) Vielmehr ist die vorliegende Zusammensetzung des durch Mozart hinterlassenen Fragments mit seiner

Arbeitsweise bei großen Werken zu erklären, denn er verfuhr dabei in mehreren Schritten und legte für einen Satz zuerst die Hauptstimmen an, um später eine entsprechende Instrumentierung zu ergänzen: „Dabei arbeitet Mozart immer an mehreren Sätzen gleichzeitig, deren Phasen unterschiedlich weit gediehen sein können.“ (Schmid 1997, S. 129)

Bis in die jüngere Vergangenheit hinein wurden immer wieder Versuche unternommen, das Requiem im Sinne von Mozarts Verständnis angemessen zu vervollständigen. Bereits kurz nach Mozarts Tod übertrug seine Frau Constanze diese Aufgabe verschiedenen Musikern aus dem Umfeld ihres Mannes, um eine zügige Fertigstellung des Auftragswerks und somit ihren Lebensunterhalt sicherzustellen. Unter ihnen war Mozarts Assistent Franz Xaver Süßmayr vorerst der einzige, der die begonnenen Teile nicht nur weiter instrumentierte, sondern dem Werk auch „substanziell Eigenes“ hinzufügte, um das Requiem fertigzustellen (Schick 2005, S. 243). Immer wieder standen Süßmayrs Ergänzungen gegenüber die Vorwürfe im Raum, sie könnten „Mozarts Stil, seinen Formintentionen und seiner Instrumentationspraxis“ möglicherweise nicht ausreichend entsprechen (ebd., S. 244), zudem finden sich darin tatsächlich diverse Fehler und ungeschickte Wendungen. Aber immerhin ließ er damit aus Mozarts Hinterlassenschaft nach seinen Möglichkeiten ein Ganzes werden, denn aus seiner Sicht ging es in erster Linie darum, einen Auftrag zu erfüllen und „in Anlehnung an Mozart ein aufführbares Werk zu liefern“ (Schmid 1997, S. 141). So ist bei aller Kritik an Süßmayrs Werk immer zu bedenken, dass er derjenige unter den Bearbeitern des Requiems war, der Mozart selbst am nächsten stand, und es sich hierbei um „ein Produkt der Mozart-Zeit“ handelt: „Dies zumindest gilt, bei allem Streben nach Perfektion, für keinen der späteren Versuche mehr, ein Werk zu ‚rekonstruieren‘, das vielleicht nicht einmal Mozart selbst zur Gänze schon im Kopf entworfen hatte.“ (Schick 2005, S. 244)

Der im Film *Vitus* eingesetzte Satz aus dem Requiem, das „Lacrimosa“¹²³, ist der letzte Satz der Sequenz, bevor im Ablauf der Totenmesse das Offertorium anschließt. Mozart hatte auch diesen Teil zwar begonnen und zwei einleitende Takte für Streicher sowie die daraufhin einsetzenden Chorstimmen bis Takt 8 niedergeschrieben, hier bricht seine Partitur allerdings ab und es fehlt ein weiterer Entwurf für die Fortführung des Satzes. In diesen Anfangstakten fällt die motivische Verbindung innerhalb der Streicher auf, die „das Seufzen und Weinen“ (Korten 1998, S. 105) im direkten Bezug auf den zugrundeliegenden

¹²³ Die im „Lacrimosa“ enthaltenen Verse der Totenmesse lauten übersetzt: „Tag der Tränen, Tag der Wehen, Da vom Grabe wird erstehen Zum Gericht der Mensch voll Sünden. Laß ihn, Gott, Erbarmen finden; Milder Jesus, Herrscher Du, Schenk den Toten ew'ge Ruh. Amen.“ (Wolff 1995, S. 71)

Vers zum Ausdruck bringt. Hier wird mit musikalischen Mitteln der tiefe Schmerz des Verlusts in seiner Direktheit äußerst deutlich und er wird im Anschluss auch mit Einsatz der Chorstimmen fortgeführt. Überhaupt ist Mozarts Vertonung der Totenmesse stark durch ihren Text bestimmt, was mitunter in diesen wenigen Takten des „Lacrimosa“ offensichtlich wird. Süßmayr schloss in seiner Ergänzung daran an und ließ eine dreißigtaktige Vertonung entstehen, mit der er sich dicht am „Lacrimosa“-Fragment Mozarts orientierte.

Abbildung 30: Ausschnitt aus dem „Lacrimosa“ des Requiems von Wolfgang Amadeus Mozart in der für den Film *Vitus* arrangierten Klavierfassung von Mario Beretta (in der Notenausgabe der „Filmmusik arrangiert für Klavier“ überschrieben mit „Vitus trauert um seinen Grossvater“, Hug & Co. 2011)

Die filmische Verwendung des „Lacrimosa“ erfolgt innerhalb der Sequenz 50 zuerst extradiegetisch. Hier ist der Chor- und Streichereinsatz basierend auf Süßmayrs Fassung ab Takt 19 zu hören, als die Familie direkt im Anschluss an das Verfassen des Briefs durch den Großvater zuhause zu sehen ist. Gleichzeitig erklingt schon an dieser Stelle kurz dessen Stimme aus dem Off, die den Beginn des Briefs vorträgt. Die Verbindung von Briefinhalt und der bedeutungsvollen Musik lassen schnell erkennen, dass dieser Moment den Tod des Großvaters anzeigt. Den trauernden Eltern ist ihre bedrückte Stimmung anzusehen, während Vitus auf dem Balkon seinen Auftrag ausführt und den Brief in einem Umschlag verpackt, um ihn Helen und Leo zukommen zu lassen. Die Musik hat in erster Linie die Aufgabe, auf akustischer Ebene überhaupt erst deutlich zu machen, was nicht direkt im Bild gezeigt wurde, und vermittelt zugleich die entsprechende Stimmung. Darüber hinaus findet jedoch ein Wandel statt, indem zur originalen Fassung des Requiems ein Klaviereinsatz hinzukommt. Dieser wird zum Gehörten in einem allmählichen Übergang eingeblendet:

Zuerst begleitet das Klavier die Chorstimmen, während letztere mit dem Wechsel zu Sequenz 51 immer leiser werden, bis das Klavier alleine zu hören ist. Hier sieht man Vitus in seinem Appartement am Klavier sitzen, er spielt das „Lacrimosa“ selbst bis zum Satzende und lässt es dadurch zu einem diegetischen Musikeinsatz werden.

Die Trauer ist nicht mehr die Stimmungslage der Familie, sondern wird hier ganz explizit zu Vitus' Form der aktiven Bewältigung seines schmerzlichen Verlusts. Sein Gefühl zeigt er weniger durch das Bild, sondern lässt es musikalisch stattfinden. Beretta selbst erwähnt dieses Sinnbild. Die Klavierfassung für den Einsatz im Film stammt von ihm und steht direkt für Vitus' Trauerarbeit; diese Trauer kann der Junge über die gespielte Musik verarbeiten. Dass Beretta gerade das „Lacrimosa“ dafür wählte, hat er „aus dem Bauch heraus entschieden“: „Ich habe einfach gemerkt, das stimmt am besten für die Szene und gibt mir die beste Möglichkeit, ein hübsches Klavierstück darüber zu schreiben.“ Der Wandel von der Chorfassung hin zur Klavierfassung stellt eine Brücke dar, die nicht mehr allein Ausdruck einer Totenmesse ist, sondern zum Ausdruck bringt, „dass es ‚Lacrimosa‘ in einer ganz bestimmten Lesart ist, die filmisch hilft“.

Zweifelsohne wird einem Zuschauer, dem die Hintergründe zu Mozarts Werk bekannt sind, bei seiner Wahrnehmung dieser Szene zudem auch immer der Zusammenhang zur Werkentstehung ins Bewusstsein gerufen. Angesichts dessen kann durchaus eine Verbindung zu Vitus' Erfüllung seines Auftrags hergestellt werden. Ähnlich wie Süßmayr den ausstehenden Auftrag durch seine Erweiterung des Werks für Mozart zu Ende führt, so handelt auch Vitus über den Tod seines Großvaters hinaus in dessen Sinne weiter: zuerst, indem er dessen Brief seinen Eltern zuspielt und somit zulässt, dass diese die Wahrheit über ihn erfahren; später, indem er den Traum des Großvaters vom Fliegen sinnbildlich selbst in die Tat umsetzt.

5.1.2.14 Mario Beretta: Lichtstück Nr. 4

Sobald Vitus das „Lacrimosa“ innerhalb der Sequenz 51 am Klavier in seinem Appartement beendet hat, sieht er auf die Uhr und wirft einen Blick aus dem Fenster. Er erwartet seine Patentante, die, genau wie Helen und Leo, nicht weiß, dass Vitus nach wie vor hochbegabt ist und sich zwischenzeitlich ein Parallelleben aufgebaut hat. Bei ihrer Ankunft im Appartement geht sie davon aus, mit einem gewissen Dr. Wolf verabredet zu sein. Als sie aus dem Aufzug steigt und ihrem Ziel näherkommt, nimmt sie die Klänge eines Klaviers wahr – zuerst noch aus einiger Entfernung, dann immer lauter werdend – und erst mit Blick auf das im leeren Raum stehende Instrument wird ihr klar, dass es sich bei Dr. Wolf um ihr Patenkind handelt. Vitus beendet sein Klavierspiel und erklärt ihr, dass sie nach dem Tod

des Großvaters CEO seiner Dr. Wolf-Holding werden soll, damit sie zusammen den kürzlich fristlos entlassenen Leo und gleichzeitig die in große Schwierigkeiten geratene Firma Phonaxis retten können.

Vitus spielt hier einen Ausschnitt aus dem „Lichtstück Nr. 4“ – einem der vier Dreiklangstücke für Klavier aus dem Jahr 1998 – von Mario Beretta, der zuerst aus der Perspektive seiner ankommenden Patentante lauter werdend wahrzunehmen ist.¹²⁴



Abbildung 31: Ausschnitt aus dem „Lichtstück Nr. 4“ von Mario Beretta (in der Notenausgabe der „Filmmusik arrangiert für Klavier“ überschrieben mit „Vitus alias Dr. Wolf“, Hug & Co. 2011)

Natürlich begleitet die Musik hier die plötzliche Erkenntnis der Patentante bezüglich Vitus' Parallelleben, welche er ihr über sein Klavierspiel vermittelt. Sie war diejenige, die früher seine Förderung am Klavier maßgeblich unterstützte, nun offenbart Vitus sich nach dem Großvater auch ihr gegenüber direkt über seine Musik. Außerdem überbrückt er einerseits sein Warten auf sie damit, dass er eine Weile am Klavier musiziert, sich dabei aber nicht übelnd mit neuer, für ihn schwieriger Literatur beschäftigt, sondern etwas spielt, das nicht seine volle Konzentration erfordert. Andererseits drückt das Klavierstück seine Stimmung und zugleich die der Patentante aus: Er ist gerade am Klavier aktiv, während die Musik über die filmische Gestaltung ihrer Lautstärke für einen Moment die Perspektive der Patentante wiedergibt. Beide haben dabei eine erwartungsvolle Haltung, aber aus unterschiedlichen Gründen, denn Vitus wird sich gleich seiner Patentante offenbaren, sie wiederum weiß nicht genau, warum sie vom ihr noch unbekanntem Dr. Wolf hierher gebeten wurde. Beretta selbst beschreibt die intendierte Wirkungsweise des „Lichtstücks“ aus der Sicht des Filmkomponisten folgendermaßen:

¹²⁴ Zu hören ist das Stück etwa ab Takt 125 und wird von Vitus bis zum Schluss gespielt. Auch die Kameraführung funktioniert hier für kurze Zeit subjektiv aus Sicht der sich nähernden Patentante, bis sie beim klavierspielenden Vitus angekommen ist und er sein Spiel beendet.

„Das ist ein Stück über ‚Reflets dans l'eau‘, nennt das Debussy, also – wie soll ich sagen? – das fasziniert mich immer, das Geglitzter auf dem Wasser und das habe ich mal in ein Klavierstück gefasst und fand, es hat aber diese wartende Atmosphäre, es passiert eigentlich in dem Klavierstück nicht wahnsinnig viel, aber es beschreibt einen Zustand fast wie eine Filmmusik, ist aber nicht Filmmusik. Das war genau das, was ich gebraucht habe in dieser Situation.“

5.1.3 Weitere Musikeinsätze

Neben den in den Abschnitten 5.1.1 und 5.1.2 bereits beschriebenen Musikstücken und der speziell für den Film komponierten Musik von Mario Beretta¹²⁵ tauchen im Film einige weitere Musikeinsätze bzw. zum Teil lediglich kurze musikalische Andeutungen auf, die jeweils ganz verschiedene Funktionen erfüllen, aber nicht direkt mit Vitus' Lebenswelt oder seiner Entwicklung in Verbindung zu bringen sind.

In Sequenz 3 befindet Vitus sich im Kindergarten. Die Erzieherin und die Gruppe der Kinder singen ein Lied, das der Situation und dem Alter der Kinder entspricht. Die Szene nimmt das Geschehen mitten im Lied auf und der Zuschauer bekommt mit, wie die Phrasen „Ruscht es Bächli vorem Huus, alli Chind zum Bettli uus; Guete Tag, guete Tag“¹²⁶ gesungen und mit Gesten begleitet werden. Vitus selbst singt nicht mit; er beteiligt sich nicht am regulären Lernangebot des Kindergartens und schlägt währenddessen in einem Lexikon den Begriff „Paradoxon“ nach. Es ist das Lied seiner Altersgenossen, mit denen er jedoch außer dem Alter nicht viel gemein hat. Damit findet schon früh im Film auf musikalischer Ebene eine Abgrenzung zwischen Vitus und Gleichaltrigen statt. Insofern hat die Musik in dieser Szene natürlich die Funktion, Vitus' Lebenswelt zu beschreiben. Allerdings ist es diesmal nicht seine Musik, die ihn von den andern abgrenzt, sondern es ist die Musik der anderen, mit der er sich nicht identifizieren kann. Zudem wird damit das alltägliche Geschehen des Kindergartens musikalisch dargestellt.

An zwei Stellen des Films werden kurze Melodieabschnitte summend vorgetragen: Nachdem Vitus und Isabel innerhalb der Sequenz 12 im Wohnzimmer ihre Rockshow inszeniert haben, kommen die Eltern beschwingt nach Hause und betreten summend den Aufzug zur Wohnung. Offenbar haben sie gerade ein Konzert besucht und schwelgen noch immer in den zuvor gehörten Klängen. Der Melodieabschnitt ist zwar sehr kurz und steht nicht im Zusammenhang mit der direkt zuvor thematisierten Handlung, aber die gesummte

¹²⁵ Siehe dazu Abschnitt 5.1.4.

¹²⁶ Diese Zeilen (Rauscht das Bächlein vor dem Haus, alle Kinder aus dem Bett heraus. Guten Tag, guten Tag) stammen aus dem Schweizer Kinderlied „Guete Tag, guete Tag“, welches das Thema Morgen für Kinder ansprechend aufgreift. Der hier zu hörende Ausschnitt besteht aus dem Ende der ersten und dem Beginn der zweiten Strophe.

Melodielinie ist doch relativ klar erkennbar. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich hierbei um einen Ausschnitt des Hauptthemas aus dem ersten Satz des Klavierkonzerts von Robert Schumann. Als Helen gegen Ende des Films den Brief des Großvaters aus dem Briefkasten holt (Sequenz 55/Subsequenz 1), summt sie ebenfalls. Hier ist jedoch keine so deutliche Melodielinie erkennbar, zudem summt sie leise, eher nach innen gekehrt und für sich; aber auch hier greift sie wahrscheinlich gedanklich auf das Thema aus dem Klavierkonzert zurück. Derartige Einwüfe des Summens zeigen zusätzlich zu den im Film vorkommenden Musikstücken auf beiläufige Weise, mit welcher Art von Musik sich die Familie beschäftigt. Hier geht es nicht um die Musik, die in Bezug auf Vitus erklingt, sondern sie wird allein aus Perspektive der Eltern dargestellt. Damit zeigt das Summen ihre musikalische Sozialisation auf und deutet an, dass sie kulturelle Veranstaltungen wahrnehmen und auch nach Vitus' Sturz weiterhin gerne von dieser Musik umgeben sind.¹²⁷

Nachdem Leo seiner Familie zuhause enttäuscht verkündet, dass sein Chef die Leitung der Firma nicht wie erwartet an ihn abgegeben hat, sondern an seinen Sohn, und dem hinzufügt, auch er hätte sich in dieser Situation für seinen eigenen Sohn entschieden, setzt Vitus sich bedächtig ans Klavier (Sequenz 42). Die Eltern sind zu diesem Zeitpunkt in dem Glauben, er könne nicht mehr wie früher Klavier spielen. Aber Vitus zelebriert diesen Moment, bevor er spielt, als würde er nun ein richtiges Musikstück vortragen; und für einen kurzen Moment erscheint die Situation so, als würde er sich damit seinen Eltern gleich offenbaren, ihnen durch seine Klaviermusik die Wahrheit vermitteln. Stattdessen spielt er aber einen scheinbar wahllosen Akkord, er haut sozusagen auf die Tasten, steht auf und verlässt den Raum. Genau in der Differenz zwischen dem, was man angesichts der Situation erwartet, und seinem tatsächlichen Handeln, liegt die Bedeutung dieser Töne, die eben doch kein Musikstück sind. Der willkürliche Akkord ist aber auch kein bloßes geräuschhaftes Tonerzeugen, sondern Vitus' ganz und gar beabsichtigter Kommentar auf Leos Aussage hin: er entgegnet den negativen Nachrichten seines Vaters musikalisch, indem er einen

¹²⁷ Beide Stellen geben keine zusammenhängende Musik wieder und wirken eher bruchstückhaft. Das Summen ist direkt innerhalb der jeweiligen Szene nicht als konkretes Musikstück wahrzunehmen. Dramaturgisch gesehen sind die Einwüfe des Summens für die Dauer der jeweiligen Szene aus diesem Grund eher zur Atmosphäre zu zählen und im Sequenzprotokoll in der Spalte der relevanten Geräusche aufgelistet – wie auch beispielsweise die Tonleiterübungen, die in Sequenz 8 aus der Entfernung zu hören sind, wenn Vitus und Helen im Büro des Musikschuldirektors sitzen, und die aber außer ihrer atmosphärischen Wirkung keine weitere Bedeutung haben (siehe dazu auch Abschnitt 5.2). In gewisser Weise sind die Einwüfe aber dennoch mehr als bloße Atmosphäre, denn sie charakterisieren die musikalische Sozialisation der Familie und schaffen, wie oben erläutert, indirekt Bezüge zu anderen Musikeinsätzen. Daher sind sie als musikalische Widerspiegelung der familiären Wesensart diesem Textabschnitt der Musikeinsätze zugeordnet.

dissonanten Klang wiedergibt. In diesem Moment will er auf seine Art darauf reagieren, entscheidet sich aber dafür, seine Eltern vorerst noch nicht an seiner Lebenswelt teilhaben zu lassen, um seinen Plan zur finanziellen Rettung seines Vaters und der Firma in Ruhe weiterverfolgen zu können.

Als *Vitus* und Isabel im Restaurant „Angkor“ asiatisch essen gehen (Sequenz 49), ist über die gesamte Szene hinweg leise traditionelle Khmer-Musik zu hören, wie es der Wirklichkeit eines derartigen Restaurantbesuchs entsprechen würde. Die Musik gestaltet neben den Geräuschen aus dem Restaurant die Atmosphäre der Szene mit. Diese diegetische Hintergrundbeschallung wird für einen Moment ausgeblendet, als Isabel den für sie bestimmten Ring an *Vitus* zurückgibt und seine Enttäuschung durch einen extradiegetischen Musikeinsatz¹²⁸ zum Ausdruck kommt. Hier wird seine Gefühlswelt wiedergegeben, die keinen Platz lässt für äußere akustische Eindrücke. Erst das Klingeln seines Mobiltelefons holt ihn in die gegenwärtige Situation zurück und lässt ihn die Geräusch- und Musikkulisse des Restaurants wieder bewusst werden. Durch Aus- und erneutes Einblenden dieser akustischen Umgebung wird der Moment auch für den Zuschauer entsprechend wahrnehmbar, als würde er *Vitus*' Perspektive einnehmen.

Den klassisch gestalteten Abspann begleitet keine speziell für den Film komponierte Musik, sondern ein weiteres „Lichtstück“ von Mario Beretta. Das „Lichtstück Nr. 1“ aus den vier Dreiklangstücken für Klavier entstand bereits 1998. Es wurde wahrscheinlich aus dem Grund für den Film genutzt, da Beretta damit in einfacher Weise auf etwas zurückgreifen konnte, das charakterlich einerseits die leichte und ausgeglichene Stimmung des Happy Ends aufnimmt; andererseits ist diese Musik ein abschließendes Gegenstück zum „Lichtstück Nr. 4“, das ebenfalls innerhalb des Films vorkommt. So schafft es in seiner klanglichen Ähnlichkeit im Rückblick eine Verbindung zum nun zu Ende geführten Handlungsverlauf.

5.1.4 Filmmusik von Mario Beretta

Wie im Verlauf der vorherigen Abschnitte bereits ausführlich erläutert wurde, sind im Film *Vitus* nicht nur speziell für den Film komponierte Stücke als extradiegetische Musik eingesetzt. An zahlreichen Stellen des Films bilden bereits existierende bekannte Werke – zumeist Klavierstücke – den musikalischen Hintergrund. Gleichwohl war für verschiedene Szenen eine ergänzende Gestaltung des Hintergrunds in Form einer herkömmlichen Filmmusik vorgesehen. Diese auf den Film zugeschnittene Musik schuf der Schweizer Komponist, Dirigent und Pianist Mario Beretta (*1942), der, wie bereits erwähnt, auch

¹²⁸ Siehe dazu Abschnitt 5.1.4.

maßgeblich bei der Auswahl und Szenenanpassung der bereits existierenden Musikstücke beteiligt war. Beretta hat auch für andere Regisseure zahlreiche Bühnen- und Filmmusikstücke verfasst und darüber hinaus Werke für unterschiedlichste musikalische Besetzungen komponiert. Zu Fredi M. Murer besteht für ihn jedoch eine besondere Verbindung: Er kennt den Regisseur bereits seit der Studienzeit sehr gut und war bis hin zur Produktion von *Vitus* für die Musik zu allen Filmen Murers verantwortlich. Infolge der vorangegangenen Zusammenarbeit innerhalb mehrerer Filmprojekte basierte das aktuelle Projekt *Vitus* auf einer gegenseitigen vertrauten Arbeitshaltung. Während des mit Beretta geführten Telefoninterviews gibt dieser Auskunft darüber, dass sich die Planung und Abstimmung bezüglich der Filmmusikeinsätze vor allem darauf konzentrierte, wo genau Musik zu verwenden sei. Sie waren sich einig, dass bestimmte Szenen – wie beispielsweise Vitus' Umherlaufen im Garten des Großvaters mit den selbst angefertigten Holzflügeln – unbedingt eine filmmusikalische Begleitung erforderten. Die Frage, wie die Musik jeweils sein solle, wurde hingegen rein musikdramaturgisch besprochen. Für beide war klar, dass diese Musik „Vitus in seiner Virtuosität, in seiner jugendlichen, in keinem Moment stören“ darf. Sie sollte daher nicht die geringste „musikalische Dominanz“ vermitteln:

„Es musste eine ganz schlichte, stille Musik sein. Das habe ich natürlich vorgeschlagen, weil als Filmmusiker war mir das sofort klar. Das war auch deshalb eine der schwierigen Filmmusiken, die ich geschrieben habe, weil ich mich eigentlich um den Jungen rumschreiben musste.“

Um mit seiner Musik nicht in Konkurrenz zu der im Vordergrund stehenden Klaviermusik und dem Orchesterklang des Klavierkonzerts von Schumann zu kommen, aber dennoch eine Brücke zum Klavier herstellen zu können, verwendete Beretta selbst auch Klavier, allerdings in Form eines künstlichen Klangs. Er entschied sich ganz bewusst dafür und produzierte überhaupt alle Filmmusikstücke für *Vitus* „zum ersten Mal auch nur rein elektronisch“. Für die Komposition der jeweiligen Musikeinsätze war ihm generell wichtig, dass sie „wirklich wie auf einer anderen Ebene gemacht“ sind, aber gleichzeitig „musikalische Bezüge zum Geschehen“ wie auch zu Vitus' Klaviermusik herstellen.

Aus diesem Verständnis heraus und in Anbetracht der Tatsache, dass der gesamte Film nicht nur thematisch, sondern auch in quantitativer Hinsicht deutlich durch die im Vordergrund stehende Klaviermusik geprägt ist, bleibt die Menge der für den Film komponierten Musik überschaubar. Auch für den Zuschauer wird deutlich, dass ausdrücklich diejenigen Szenen ausgewählt wurden, die einer zusätzlichen musikalischen Untermalung im herkömmlichen Sinne bedürfen. Die Hintergrundmusik wird dadurch nicht

zum ständigen akustischen Begleiter, erfüllt aber in vollkommen ausreichendem Maße ihre hauptsächliche Funktion der Vermittlung von Stimmungen oder Befindlichkeiten innerhalb eines konventionell gestalteten Unterhaltungsfilms.

Der erste für *Vitus* komponierte filmmusikalische Einsatz erscheint innerhalb der Sequenz 2, als Vitus sich an das Versprechen der Erwachsenen erinnert und endlich ein richtiges Klavier bekommen möchte. Helen verweist ihn in diesem Anliegen auf Leo, wozu ein ruhiger, ausgedehnter Streicherakkord erklingt, über dem ein dazu dissonanter einzelner Klavierton angeschlagen wird. Die Klänge werden vom Öffnen der Schiebetür übertönt und ein neuer Streicherakkord wird sofort aufgenommen, sobald Vitus den Raum betritt, in dem Leo sich befindet. Wieder wird er weiterverwiesen – diesmal an seine Patentante – und wieder erscheint zum Akkord ein Einzelton des Klaviers, der diesmal eine deutlich höhere Tonlage einnimmt.¹²⁹ Leos Antwort nimmt Vitus hin und befasst sich im direkten Anschluss mit dem Prototypen einer Hörgerät-Entwicklung seines Vaters, welcher auf dem Schreibtisch liegt. Damit klingt der kurze Musikeinsatz leiser werdend aus. In dieser Szene wird Vitus getröstet und seine Frage betreffend im Unklaren gelassen. Dementsprechend wirkt auch die begleitende Musik: Sie bleibt schwebend, deutet lediglich an und wird noch nicht zu einem zusammenhängenden Thema entwickelt.

In Sequenz 5 ist Vitus' neues Kindermädchen Isabel zum ersten Mal in der Wohnung der Familie, während die Eltern abends weggehen. Nachdem Helen die Wohnung verlassen hat, beendet Vitus seine Übungen am Klavier und geht in sein Zimmer; Isabel ignoriert er vorerst. Mit Schließen der Zimmertür setzen wieder leise ausgedehnte Streicherakkorde ein. Diesmal bilden sie die Grundlage für ein sich darüber entfaltendes Klavierthema, das ruhig, klar und gleichermaßen melancholisch klingt. Es begleitet den übrigen Verlauf der Szene, in der Isabel interessiert zu Vitus ins Zimmer kommt, von ihm aber zuerst abgewiesen wird. Sie versucht, ein Gespräch aufzunehmen und so gelingt es ihr langsam, Vitus' Vertrauen zu gewinnen. Ebenso zögernd und zart, fast zerbrechlich, wirkt das Thema des Klaviers, das sehr langsam in hoher Tonlage über den recht tiefen Streicherklängen gespielt wird. Zuerst ist die Melodielinie einstimmig und Vitus alleine in seinem Zimmer. Erst als Isabel sich Vitus trotz seiner abweisenden Entgegnungen nähert, wird die Melodie zweistimmig. Damit spiegelt es den zaghaften Beginn einer engen Freundschaft zwischen den Kindern musikalisch wider und klingt mit dem Ende der Szene aus.

¹²⁹ Der zu Beginn einsetzende relativ tiefe Streicherakkord, basierend auf F-Dur, wird durch ein fis“ des Klaviers ergänzt. Der zweite Akkord, ebenfalls in tieferer Lage, diesmal basierend auf D-Dur, bezieht sich nun auf das vorher angeklungene fis, darüber kommt nun als Klavier-Einzelton ein e““ hinzu.



Abbildung 32: Thema in Sequenz 5 (eigene Transkription aus dem Film)

Nachdem Vitus auf Wunsch seiner Eltern den „Wilden Reiter“ vor den Gästen dargeboten hat, verkriecht er sich kurzerhand in einer Ecke des Wohnzimmers, um nicht weiter im Mittelpunkt stehen zu müssen (Sequenz 7/Subsequenz 2). Verängstigt belauscht er mithilfe des Hörgerät-Prototyps seines Vaters die Gespräche der Erwachsenen, die sich ausschließlich um ihn drehen. Was Vitus hier hört, wird entsprechend laut wiedergegeben. In Kombination mit der Kameraführung, die vor allem Vitus' Perspektive zeigt, entsteht für den Zuschauer ein Eindruck der Subjektivität, als nähme er die Sicht des Kindes ein. Kurz nachdem Vitus das Hörgerät anlegt, wird das Geschehen zusätzlich mit leiser Musik unterlegt und somit kommt das Empfinden des Jungen verstärkt zum Ausdruck. In ähnlicher Weise wie bei den vorherigen Musikeinsätzen erklingen auch hier ein ausgedehntes Streicherfundament und eine darüber geführte Klavierstimme. Spätestens jetzt wird offensichtlich, dass die Verwendung einer Hintergrundmusik, welche in der jeweiligen Szene Vitus' momentane Empfindung vermittelt, wiederholt von eher tiefen Streichern verbunden mit einem Klaviermotiv in hoher Tonlage geprägt ist. Zwar handelt es sich bisher nie um genau die gleichen Klangfolgen – die eingesetzten Motive sind in jeder Szene anders gestaltet –, dennoch kann ihr Ausdrucksgehalt durch die gleiche Art der Instrumentierung in einen Zusammenhang gebracht werden. Innerhalb der Sequenz 7 wird ein eher düsteres Motiv eingeführt: Die einstimmige Melodielinie des Klaviers weist dissonante Tonbeziehungen auf und klingt in Bezug auf die Grundlage der Streicher bedrückend. Wieder ist es ein langsam und ruhig vorgetragenes Motiv, das Vitus' Furcht nicht panisch wirken lässt, sondern der Situation eher eine gewisse Schwere verleiht. Die Musik wird leiser werdend in die folgende Subsequenz übergeleitet und klingt mit Blick auf die Eltern aus, die nun nach Ende der Feier im Bett liegen. Sie unterhalten sich noch immer darüber,

wie ihr Wunderkind nun zu fördern sei, und Vitus verfolgt auch dieses Gespräch aus der Entfernung betrübt über das Hörgerät mit – nun allerdings ohne weitere Musikbegleitung aus dem Hintergrund, denn auch die Kameraführung gestaltet sich hier nicht mehr subjektiv aus Vitus' Perspektive.



Abbildung 33: Thema in Sequenz 7 (eigene Transkription aus dem Film)

In Sequenz 9 (Subsequenz) erscheint erstmalig ein schon bekanntes Motiv erneut. In dieser Szene telefoniert Helen mit Vitus' bisheriger Klavierlehrerin und gibt ihr zu Verstehen, dass diese ihn nicht weiter unterrichten soll, da er von nun an am Konservatorium Unterricht erhalten wird. Es wird deutlich, dass Vitus diese Entscheidung nicht akzeptieren will, denn seine Lehrerin ist ihm ans Herz gewachsen. Er hat sich in sein Zimmer eingeschlossen und liegt niedergeschlagen auf dem Boden. Der Blick fällt von oben auf Vitus, während die Stimmen der Eltern hinter der geschlossenen Tür gut zu verstehen sind. Dementsprechend ist auf akustischer Ebene seine Perspektive dargestellt, nicht jedoch durch das Bild: Die Kamera ist mit Blick von oben positioniert und schwenkt von hier längs über den am Boden liegenden Vitus zur Tür hin, die dann im Bild um 90 Grad nach rechts gedreht erscheint. Die Situation ist im wahrsten Sinne des Wortes „ver-dreht“: So wie die Perspektive des Bildes es zum Ausdruck bringt, fühlt sich auch Vitus angesichts der Entscheidung der Eltern. Diese Szenerie wird zudem musikalisch untermalt, solange Vitus in seinem Zimmer gezeigt wird. Das melancholische Motiv, das in Sequenz 5 die erste Begegnung zwischen Vitus und Isabel begleitete, erklingt hier in verkürzter Form wieder. In diesem Fall wird jedoch nicht der Bezug zu Isabel aufgenommen, sondern jetzt geht es um seine Klavierlehrerin, die neben Isabel die zweite Person innerhalb kurzer Zeit ist, zu der Vitus eine Beziehung aufgebaut hat. Die Musik spiegelt an dieser Stelle also nicht eine beginnende Freundschaft wider, sondern verdeutlicht musikalisch, wie Vitus' Vertrauensverhältnis zu seiner Lehrerin nun durch die Eltern beendet wird; er fühlt sich einsam und von ihnen unverstanden. Im Vordergrund der Szene steht damit wieder sein Befinden, das von seinen Eltern jedoch außer Acht gelassen wird. Leiser werdend wird die Musik in die nächste Sequenz weitergeführt, bis sie dort verstummt.

Noch einmal kehrt dieses Motiv in ähnlich verkürzter Form zurück, als Helen und Leo eines Abends zum wiederholten Male eine Verabredung wahrnehmen und die Wohnung verlassen, während Isabel den Auftrag hat, auf Vitus aufzupassen (Sequenz 12/Subsequenz 1). Die Musik setzt mit Verabschiedung der Eltern ein. Vitus hat sich dabei erneut in seinem Zimmer eingeschlossen und liest, reagiert jedoch nicht auf die an ihn gerichteten Äußerungen der Eltern. Wie in Sequenz 9 bleibt die Musikanterlegung durch ihre verkürzte Wiedergabe auch hier einstimmig und klingt mit Isabels Klopfen an die Zimmertür aus. Somit bringt sie ein weiteres Mal Vitus' Gefühl der Verlassenheit zum Ausdruck, das nicht im Sinne einer äußerlichen Vernachlässigung durch die Eltern zu verstehen ist, denn Vitus wählt dieses Eingeschlossen-Sein in seinem Zimmer selbst. Es ist für ihn vielmehr eine innere Einsamkeit, wobei er seine eigenen Bedürfnisse durch Helen und Leo nicht berücksichtigt sieht. Sein Zimmer ist dabei der einzige Rückzugsort innerhalb der Wohnung, an dem er selbstbestimmt sein kann. Während der Szenen, in denen das Klaviermotiv erklingt, lässt er nur Isabels Anwesenheit in diesem Raum zu.

Ein weiteres musikalisches Thema wird eingeführt, nachdem Vitus und sein Großvater auf dessen Grundstück zusammen Holzflügel gebaut haben (Sequenz 10). Der Großvater kündigt an, dass die Flügelkonstruktion bei Vitus' nächstem Besuch ausprobiert wird und macht dazu mit seinen Armen eine Geste des Fliegens. Gleichzeitig setzt eine belebte, leichte Klaviermusik ein, die durch begleitende Streicher unterstützt wird. Daraufhin ist Vitus zu sehen, wie er vergnügt und befreit mit angeschnallten Flügeln durch den Garten läuft, womit der im Film immer wieder thematisierte Traum vom Fliegen sehr anschaulich wird. Er tut hier das, was einen sechsjährigen Jungen charakterisiert: er spielt und tollt herum, verliert sich dabei und kann ganz er selbst sein. Das ist ihm bei seinem Großvater möglich und wird auch durch die Musikanterlegung wiedergegeben, die erst nach Weiterführung in die folgende Szene ausklingt. Beretta erwähnt dazu, mit dieser Musik bewusst einen Verweis zum „Wilden Reiter“ aus Sequenz 7 hergestellt zu haben. Das Klavierstück aus Schumanns „Album für die Jugend“ war ihm dafür eine Inspiration und entsprechend gestaltete er seine Filmmusik fast in der Art einer Studie über das Charakterstück. Damit wird an dieser Stelle ein Bezug zur von Vitus gespielten Klaviermusik bewirkt und zugleich die „Befindlichkeit dieses Kindes musikalisch illustriert“. Auch wenn einem Zuschauer die Ähnlichkeit zum „Wilden Reiter“ nicht offensichtlich wird, kann er sich doch intuitiv an den Charakter des Stücks aus dem Jugendalbum erinnert fühlen, das musikalisch genau das darstellt, was Vitus mit seinen Flügeln auf der Wiese anstellt: In seiner Fantasie reitet er durch die Lüfte. Vitus wiederum empfindet wahrscheinlich bei

diesem Flug ähnlich, wie wenn er sich im Klavierspiel verlieren kann – denn trotz des Drucks vonseiten der Eltern liebt er ja sein Instrument und die Musik, die er daraus hervorbringt.

Mario Beretta

Allegro ♩ = 92-96

mf molto leggiero

Abbildung 34: Beginn des Themas in Sequenz 10 (in der Notenausgabe der „Filmmusik arrangiert für Klavier“ überschrieben mit „Vitus‘ Traum vom Fliegen“, Hug & Co. 2011)

Zur Darstellung des zwölfjährigen Vitus und der mit seiner Hochbegabung verbundenen Problematik in der Zeit vor seinem vorgetäuschten Sturz vom Balkon werden in mehreren Szenen immer wieder verschiedene Teile eines Klavierthemas eingesetzt, das Beretta „Trauriger Vitus“ nennt. Es handelt sich dabei um ein getragenes, klagend wirkendes Motiv, das sich jeweils – genau wie es in den musikalisch unterlegten Szenen zuvor der Fall war – über einem Streicherfundament entwickelt.

In Sequenz 17 wird Vitus‘ Leben als Schüler innerhalb einer Klasse von wesentlich älteren Jugendlichen dargestellt. Nach seiner Ankunft vor der Schule wird er auf seinem Weg zum Gebäude von Klassenkameraden verspottet, woraufhin er sich alleine im Computerraum aufhält. Sobald Vitus die Treppen zum Eingang der Schule hinauf- und an seinen Mitschülern vorbeigeht, erklingt ein Streicherakkord in tiefer Lage. Mit dem Blick auf den alleine am Computer sitzenden Vitus kommt das Klaviermotiv hinzu, das an dieser Stelle eher noch bruchstückhaft erscheint, denn es setzt sich aus kürzeren Teilen des Themas „Trauriger Vitus“ zusammen: Zu hören ist es ab Mitte des dritten Taktes, daran schließen sich die Takte 4 und 5 vollständig an, woraufhin nochmals Takt 4 aufgenommen wird, mit dem die Musik zum Ende der Einstellung ausklingt.

Langsam ♩ = ca. 60

p molto cantabile

Abbildung 35: Beginn des Themas „Trauriger Vitus“ (Fassung der „Filmmusik arrangiert für Klavier“, Hug & Co. 2011)

Nachdem in den folgenden Szenen zum Ausdruck kommt, dass Vitus auch in dieser Klassenstufe unterfordert ist, wird ihm vonseiten der Schulleitung empfohlen, bald direkt seine Abschlussprüfung abzulegen. Diesen Gedanken und mögliche anschließende Karriereschritte diskutiert er daraufhin mit Leo in dessen Büro (Sequenz 20), der Vater hat jedoch wenig Zeit für seinen Sohn und so verlässt Vitus enttäuscht den Raum, um mit dem Zug zum Großvater zu fahren. Mit Verlassen des Büros setzt ein weiteres Mal zuerst ein Streicherklang ein, über dem ein anderer kurzer Melodieabschnitt aus dem Klaviertema „Trauriger Vitus“ erscheint: Nun handelt es sich um die Takte 7 und 8. Die Musik klingt zu Beginn der folgenden Szene aus, als Vitus und sein Großvater im Wald spazieren und über die Unentschlossenheit des Enkels bezüglich eines Berufswunschs sprechen. Wie auch bereits in Sequenz 17 zeigt ein kurzer Musikeinsatz hier an, dass Vitus mit der ihn umgebenden Situation unglücklich ist. Einerseits fühlt er sich in seiner Schule unwohl und nicht ernstgenommen. Andererseits können die Eltern mit der gut gemeinten Förderung ihres Sohnes auch jetzt noch immer nicht angemessen auf seine Bedürfnisse eingehen. Hier legt Vitus Wert auf den Rat seines Vaters, der kann sich jedoch aus Zeitgründen wieder einmal nicht auf ihn einlassen. Vitus' Befinden ist in beiden Szenen ein ähnliches, und doch spiegeln sich darin grundverschiedene Situationen wider. Daher werden in beiden Fällen zwar Teile ein und desselben musikalischen Themas verwendet, aber sie unterscheiden sich dennoch und erklingen erst zu einem späteren Zeitpunkt im Film zusammenhängend.

Bevor dieses Thema später erneut aufgegriffen wird, kommt in der Szene des Gesprächs zwischen Großvater und Enkel auf ihrem Spaziergang im Wald ein anderes musikalisches Motiv zum Einsatz (Sequenz 20/Subsequenz 2). Vitus weiß nicht, was er beruflich einmal machen möchte, aber sein größter Wunsch ist es, normal zu werden. Die beiden bleiben am Bach stehen und der Großvater wirft seinen geliebten Hut über das Wasser auf die andere Uferseite. Damit kommt eine Metapher ins Spiel, die der Regisseur Fredi M. Murer aus seiner eigenen Kindheit kennt. Murers Vater benutzte gelegentlich den Ausspruch, etwas über den Bach zu werfen bzw. zu opfern, das einem lieb ist; dabei geht es darum, es entweder zu verlieren oder einen Weg zu finden, auf die andere Seite des Bachs zu gelangen (vgl. Dokumentation *Die Vitusmacher* zum Film auf DVD). Im Film ermutigt der Großvater Vitus mit seinem Wurf dazu, den Wunsch nach Normalität doch einfach umzusetzen, indem er sich von etwas bisher persönlich Wichtigem trennt. Er macht es ihm vor, indem er seinen Hut opfert, der bisher ein wichtiger Teil von ihm war. Diese Aktion wird von einem auf a-Moll basierenden Streicherakkord begleitet, zu dem ein sehr kurzes Hornmotiv hinzukommt, das lediglich aus zwei langen aufeinanderfolgenden Tönen besteht (f – e'). Damit erklingt als filmmusikalischer Einsatz erstmals nicht das Klavier, das mit Vitus' Empfinden assoziiert wird. Das zu hörende Hornmotiv wiederum ist lediglich ein sehr kurzer Einwurf, der sich noch nicht entwickelt. Es entspricht der Erkenntnis von Vitus, welche sich erst in ihrer Folge auf den Rat des Großvaters hin entfalten wird. Auf diese Weise kann der Einsatz des Horns direkt mit dem Großvater in Verbindung gebracht werden, denn er ist es, der Vitus den Antrieb dazu gibt, selbst aktiv zu werden und etwas in seinem Leben zu verändern.

Infolgedessen vollzieht sich für Vitus ein innerer Wandel, der musikalisch dargestellt wird und mehrere bereits bekannte Motive in veränderter Form miteinander verbindet. In Sequenz 23 fahren Helen und Vitus nach dessen Verweigerung eines Klaviervorspiels bei Madame Fois im Auto nach Hause. Helen ist völlig entrüstet über sein Verhalten und hält ihm vor, eine einmalige Chance ignoriert zu haben. Sie kündigt an, ihm sein Auftreten nie zu verzeihen. Auch wenn Vitus vor Madame Fois bewusst gegen Helens Druck anging, leidet er nun unter der Reaktion seiner Mutter, insbesondere da sie ihm verbietet, übers Wochenende zum Großvater zu fahren. An dieser Stelle wird das Thema „Trauriger Vitus“ wieder aufgenommen: Wie in den Szenen zuvor erscheint zuerst ein Streicherfundament, woraufhin vom Klavier die Takte 5 bis 10 vollständig gespielt werden. Die Traurigkeit, die mit seiner Situation als Hochbegabter einhergeht, wurde in den Sequenzen 17 und 20 musikalisch jeweils nur angedeutet, jetzt formt sich daraus ein Zusammenhang, indem die zuvor erklangenen Teile des Themas zusammengefügt und weitergeführt werden. Während

Vitus sich aus der belastenden Situation in eine Traumwelt flüchtet, geht das getragene, klagende Thema in eine Variation des belebten Klaviermotivs aus Sequenz 10 über; es wirkt immer noch lebendig, erklingt nun aber in Moll. Im Bild wird dazu in einem fließenden Übergang eingeblendet, wie Vitus sich vorstellt, einst als Sechsjähriger mit den Holzflügeln durch den Garten des Großvaters gelaufen zu sein. Beretta bemerkt dazu, es gehe dabei vor allem um „die Befindlichkeit von seiner Sehnsucht, ein Kind sein zu dürfen und beim Großvater zu sein – weil das ist ja sein einziger Vertrauter – und mit ihm in Kontakt sein zu dürfen“. Dieser Wunsch wird Vitus für den Moment verwehrt, die kindliche Freiheit existiert nur in seiner Vorstellung und wird daher auf musikalischer Ebene in variiertes Form mit melancholischem Anklang wieder aufgenommen. Seine Erinnerung an das befreite „Fliegen“ beim Großvater mündet im direkten Anschluss in die folgende Subsequenz, indem das Klaviermotiv ausklingt, das zugehörige Streicherfundament aber fortgeführt wird. Nun ist die Flügelkonstruktion in Vitus' Zimmer an der Wand hängend zu sehen; Vitus sitzt nachts während eines heftigen Gewitters auf seinem Bett. Er ist wach, starrt aber wie in einem Traumzustand in die Luft, während wiederum in fließendem Übergang seine Gedankenwelt eingeblendet wird: In diesem Moment erinnert er sich nicht an seinen früheren Flug mit den Holzflügeln, sondern an den Flug des Hutes über den Bach. Zum Streicherklang, der sich zu einem F-Dur-Akkord entwickelt hat – und nicht mehr wie in Sequenz 20 (Subsequenz 2) auf a-Moll basiert –, kommt hier das Hornmotiv hinzu, das in der Szene am Bach noch fragmentarisch blieb. Die lang gehaltenen Horntöne werden damit wieder aufgegriffen und setzen sich dann in gleicher Weise weiter fort: Zu hören ist jetzt die Tonfolge f – e' – f – e' – fis'. Bevor Vitus aufsteht und die Flügelkonstruktion von der Wand nimmt, klingt die Musik aus. Der Bogen von Vitus' Kummer, wenn er im Auto seiner Mutter sitzt, bis hin zu seinem Entschluss, mithilfe der Holzflügel einen Sturz vom Balkon zu simulieren, wird somit über eine Montage veranschaulicht. Alle begleitenden musikalischen Motive, die dafür eingesetzt werden, sind dem Zuschauer in ähnlicher Form bereits bekannt, werden jedoch zur Darstellung von Vitus' innerlichem Wandel verändert bzw. erweitert. Die mit seiner Hochbegabung verbundene Belastung ist für ihn so stark geworden, dass er den Hinweis des Großvaters zum Anlass nimmt, zu handeln und einen entsprechenden Weg zur Umsetzung zu finden. Insbesondere die Gestaltung des Hornmotivs kann daher als exakte Widerspiegelung seines Erkenntniswegs aufgefasst werden: Von seinem Großvater erhält er einen Rat (wiedergegeben durch die bereits bekannten Töne f – e'), genau danach handelt er selbst, denn in der Tat trennt er sich vorerst von etwas ihm persönlich Wichtigem (Wiederholung der Töne f – e'). Die Weise, in der er seinen Plan weiterverfolgt, ist ihm jedoch ganz und gar eigen, denn selbst sein

Großvater ahnt nach Vitus' Sturz nicht, dass der Enkel seinem Umfeld lediglich etwas vorspielt und nach wie vor hochbegabt ist (fis'). Auch der Zuschauer weiß an dieser Stelle nicht, wozu Vitus' Sturz führen wird; lediglich für Vitus selbst ist in diesem Moment bereits völlig klar, was er in der Gewitternacht mit seiner Aktion beabsichtigt.

Als Vitus seiner Familie schon eine ganze Weile vormacht, ein Leben als Normalbegabter zu führen, und nachdem er sich am Klavier seinem Großvater offenbart hat, erscheint erstmals wieder ein für den Film komponierter Musikeinsatz in Sequenz 37. Vitus hat mitbekommen, wie schlecht es um die Firma Phonaxis steht, in der sein Vater mittlerweile große Verantwortung trägt. Dieser Sachverhalt ist bisher nur intern bekannt und soll einige Tage darauf an die Öffentlichkeit gelangen. Nun macht sich Vitus selbst ein Bild über die Lage der Firma und sitzt an einem Computer in der Schule. Während im Bild gezeigt wird, wie er den Börsenkurs der Firma studiert, setzt ein rhythmisches, hektisch wirkendes Klaviermotiv ein, das insbesondere von in Quintolen gespielten Tonwiederholungen geprägt ist. Hier erklingt zum ersten Mal kein durchgehendes Streicherfundament als Begleitung der Klavierstimme, sondern diesmal sind kurze Einwürfe der Streicher in das Klaviermotiv integriert. Als Jens den Raum betritt und fragt, womit Vitus sich beschäftige, wird die Musik leiser fortgeführt und klingt innerhalb des Dialogs zwischen Vitus und seinem Freund aus. Gleich darauf wird diese Musik in der anschließenden Subsequenz wieder aufgenommen, als Vitus sich auf der Zugfahrt zu seinem Großvater Zeitung lesend mit den Börsenmärkten beschäftigt. Die Musik ist mit Blick auf Vitus im Zugabteil zu hören und klingt kurz vor Sequenzende aus.

Nervös $\text{♩} = 56 - 62$ Mario Beretta

The musical score is for a piece titled 'Nervös' by Mario Beretta, with a tempo of quarter note = 56-62. It is in 2/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The score is divided into two systems, each containing three measures. The first system is marked 'sempre f' and 'simile'. The right hand (RH) plays a rhythmic pattern of eighth notes, with the first two measures featuring triplets of eighth notes. The left hand (LH) plays a pattern of quarter notes. The second system continues the pattern, with a 'l. H.' marking above the right hand in the first measure. The score includes various fingering and articulation markings, such as '5', 'Rea', and asterisks.

Abbildung 36: Beginn des Themas in Sequenz 37 (in der Notenausgabe der „Filmmusik arrangiert für Klavier“ überschrieben mit „Börsenmusik“, Hug & Co. 2011)

Beretta nennt dieses Thema, das musikalisch den schnelllebigen Börsenhandel aufgreift, demzufolge „Börsenmusik“. Es kehrt im folgenden Verlauf des Films innerhalb zweier weiterer Szenen wieder und erklingt jeweils in Situationen, in denen es um Vitus' Spekulationen an der Börse geht und er dabei am Computer zu sehen ist.

Zum einen begleitet es die Handlung der Sequenz 38, als Vitus im Namen des Großvaters mit seinem Insiderwissen über die Entwicklungen der Firma Phonaxis dessen Vermögen vermehren möchte. Beide warten gespannt auf die Bekanntgabe der neuen Kursentwicklung der Firma, während die „Börsenmusik“ wieder aufgegriffen wird. Bisher ist keine Veränderung am Kurs zu sehen, die Musik wird leiser und verstummt. Sobald Vitus jedoch erkennt, dass der Kurs veröffentlicht wurde, ist auch die musikalische Untermalung wieder zu hören. Der Großvater ist angesichts des fallenden Kurses zuerst entsetzt, Vitus gibt ihm jedoch zu Verstehen, dass genau dies zur Vermehrung seines Vermögens geführt hat und für die beiden Gutes bedeutet. Damit klingt die „Börsenmusik“ leiser werdend aus.

Zum anderen erklingt dieses Motiv ein letztes Mal in Sequenz 42 (Subsequenz), nachdem Leo verkündet hat, dass die Leitung der Firma nicht wie erwartet an ihn übergeht, sondern an den Sohn des bisherigen Chefs; und zugleich nachdem Vitus klar geworden ist, dass Isabel seine Liebe wohl nicht erwidern wird, da sie bereits einen Freund hat. Aus diesem Grund hat er sich ihr gegenüber vorerst nicht zu erkennen gegeben, packt das für sie bestimmte Geschenk zuhause wieder aus und wirft es in eine Ecke seines Zimmers. Direkt im Anschluss beschäftigt er sich erneut mit seinen Spekulationen an der Börse und prüft online die Kontoaktivitäten unter dem Decknamen Dr. Wolf. Die Börsenmusik ist hierbei genau so lange zu hören, wie Vitus innerhalb der Szene am Computer zu sehen ist.

Eine andere Musikunterlegung ist im Zusammenhang mit Vitus' Liebe zu Isabel zu hören. Auch diese Musik tritt an verschiedenen Stellen des Films auf. Hierbei handelt es sich um eine leicht klingende Klaviermelodie, die größtenteils einstimmig geführt ist und, wie die meisten bisherigen filmmusikalischen Motive, von fließenden Akkordverbindungen der Streicher in tieferer Lage begleitet wird. In Sequenz 39 erkennt Vitus sein früheres Kindermädchen Isabel wieder, als er im Musikgeschäft nach Klassik-CDs stöbert. Er sieht sie verträumt an, woraufhin sie auf ihn aufmerksam wird und ihm auf seine Frage nach CD-Empfehlungen hin einige Tonträger heraussucht. Vitus wiederum interessiert sich dafür im Grunde genommen nicht; er hat in diesem Moment nur Augen für Isabel. Die „Liebesmusik“, wie Beretta sie nennt, setzt ein, sobald Vitus erkennt, dass es sich bei der Angestellten im Geschäft tatsächlich um Isabel handelt. Sie begleitet die Handlung bis zum Szenenende und klingt erst zu Beginn der folgenden Sequenz ganz aus. Während der

Musikeinsatz erst leise den Dialog begleitet, wird er zum Ende der Szene hin immer lauter und blendet Geräusche und Isabels Stimme fast aus. Damit kommen Vitus' Perspektive und seine Verliebtheit noch stärker zum Ausdruck.



Abbildung 37: Thema in Sequenz 39 (eigene Transkription aus dem Film)

Als Vitus die Stofffledermaus, die er früher einmal von Isabel geschenkt bekommen hatte, in Sequenz 41 als Geschenk einpackt, setzt die „Liebesmusik“ noch einmal ein. Sie erklingt von Beginn an und untermalt die folgende Handlung, als Vitus die verpackte Fledermaus Isabel vor dem Musikgeschäft überreichen will und enttäuscht feststellt, dass sie zu ihrem Freund ins Auto steigt. Sein Geschenk wird somit nicht zum Erkennungszeichen und die Musik klingt leiser werdend aus. Mario Beretta kommentiert die Beweggründe zu den beiden Einsätzen dieses Klavierthemas folgendermaßen: „Das ist natürlich eine Liebesmusik und das hat die Funktion, seine Verliebtheit zu transportieren. [...] Und das ist einfach wie in einem Hollywood-Film, einfach eine Liebesmusik, nur mit ganz schlichten Mitteln, dass sie ja nicht zu vordergründig ist.“

In Szene 49 hingegen nimmt Vitus' Ernüchterung bezüglich seiner Liebe zu Isabel konkrete Form an. Die beiden sitzen im Restaurant beim Essen und er spricht ihr gegenüber deutlich aus, dass er sie liebt, überreicht ihr einen Ring und hofft auf Erwidern ihrerseits. Sie weist ihn jedoch zurück und macht ihm klar verständlich, dass seine Hoffnungen keine Zukunft haben. Daraufhin steht sie auf und lässt ihn enttäuscht alleine zurück. Hier setzen erneut ausgedehnte Streicherakkorde ein, über denen ein kurzes, klagendes Klaviermotiv erklingt. Es besteht aus einer Folge getragen gespielter Töne bzw. Toncluster: d'/es' – es' – d'/es' – es'. Gleichzeitig wird mit Einsatz dieser Musik die diegetische Hintergrundmusik des Restaurants ausgeblendet, womit wiederum Vitus' Perspektive und seine

Niedergeschlagenheit deutlich in den Vordergrund rücken.¹³⁰ Die Musik klingt aus, sobald Vitus' Mobiltelefon klingelt und seine Mutter verkündet, dass der Großvater im Krankenhaus liegt.

Ein letzter filmmusikalischer Einsatz erfolgt innerhalb der Sequenz 50 (Subsequenz 2), als der Großvater im Krankenhaus seinem Enkel davon erzählt, wie er heimlich geflogen sei. Insbesondere in Bezug auf Vitus' späteren Flug mit der Maschine des Großvaters kommt damit erneut sein sinnbildlich aufzufassender Traum vom Fliegen zum Ausdruck, den er noch einmal in aller Ausführlichkeit an seinen Enkel weitergeben möchte. Seinen eigentlich nur imaginären Flug gibt er so wieder, als hätte er ein tatsächliches Flugerlebnis gehabt. Und auch wenn an dieser Stelle für den Zuschauer noch nicht ganz deutlich wird, ob der Großvater von einem wirklichen Erlebnis oder einem Traumzustand spricht, macht die Darstellung der Szene anschaulich, dass es hier um ein eher innerliches Abheben geht. Es ist zudem eine Andeutung auf seinen nahenden Tod, die erst im Rückblick auf die Szene ganz zu begreifen ist. Während der Großvater sehr detailliert wiedergibt, wie er auf den Flugplatz und in sein Flugzeug gelangt ist und daraufhin damit abheben konnte, findet im Bild ein stetiger Wechsel zwischen der Szenerie im Krankenhaus und der Handlung des Flugs statt. Somit werden seine Erklärungen jeweils als begleitende Handlung in die Szene eingeschoben, wobei die Erzählebene im Bild zusätzlich mit Musikeinsätzen unterlegt ist. Dadurch wirkt die Abgrenzung der beiden Ebenen voneinander noch plastischer. Auch innerhalb dieser Szene ist die Musikunterlegung von begleitenden Streichern und dazu einsetzenden Hornmotiven geprägt, wie es für die Herstellung eines musikalischen Bezugs zum Großvater zu erwarten ist. Der erste Musikeinsatz beginnt mit changierenden Akkordverbindungen der Streicher, als der Großvater in seiner Werkstatt Schlüssel und Bolzenschneider holt und frühmorgens zum Flugplatz geht. Auf seinem Weg zum verschlossenen Tor im Zaun zum Flugplatz kommt folgendes Hornmotiv hinzu:



Diese Melodie klingt aus, bevor der Großvater das Schloss aufbricht, und für einen Moment verstummt auch die Streicherbegleitung. Sie wird mit Öffnen des Schlosses wieder aufgenommen, bildet nun aber kein bloßes Fundament aus verschiedenen Akkordverbindungen mehr, sondern es erklingt in fortwährender Wiederholung eine

¹³⁰ Siehe dazu Abschnitt 5.1.3.

aufwärtsstrebende Bewegung, welche einen Ausgangspunkt schafft, an dem das Horn mit dem nächsten kurzen Motiv ansetzt, als der Großvater bei seinem Flugzeug ankommt:



Mit Ende dieses Horneinsatzes klingt die Musik aus, die Szene wechselt für kurze Zeit zurück ins Krankenhaus, bevor der nächste Erzählabschnitt als Handlung eingeschoben wird und der Großvater glücklich mit seiner Maschine abhebt. Dann wird die Stimmung der Streicher vor Beginn des zweiten Horneinsatzes nochmals aufgenommen, diesmal allerdings nicht als wiederholende Bewegung, sondern als ruhender Akkord. Gleichzeitig ist der letzte Horneinsatz zu hören, mit dessen Ende die Musik ausklingt:

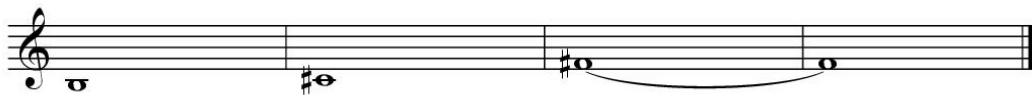


Abbildung 38: Horneinsätze in Sequenz 50 (eigene Transkription aus dem Film)

Insgesamt strahlt diese Musikunterlegung eine vertrauensvolle und zuversichtliche Ruhe aus, auch die Bewegungen wirken nicht aufgeregt. Damit geht es hauptsächlich darum, mit Klangmalerei die morgendliche Atmosphäre in Erwartung des Tages und insbesondere die Stimmung, die der seelenfrohe Großvater in seiner Umgebung empfindet, zu vermitteln. Neben der Abgrenzung der Erzählebene zur Situation im Krankenhaus hat sie demzufolge die Funktion der Verdeutlichung, wie sehr der Großvater in dieser Situation mit sich im Reinen und völlig bei sich selbst ist. Bemerkenswert ist diesbezüglich, dass die innerhalb der Szene in Abschnitte aufgeteilt erklingende Musik auch auf der Soundtrack-CD zum Film enthalten ist (siehe dazu „*Vitus. Original Motion Picture Soundtrack*“ 2006), hier aber in einer zusammenhängenden und erweiterten Fassung erklingt, welche den Titel „Großvaters Abschied“ trägt.

Zusammenfassend spiegelt die Filmmusik, die von Mario Beretta für den Film verfasst wurde, in erster Linie eine momentane Empfindung innerhalb der jeweiligen Szene wider. Wie der Komponist selbst sagt, geht es bei der musikalischen Unterlegung vor allem um die Vermittlung von Stimmungen im herkömmlichen Sinne und insbesondere der Befindlichkeit von Vitus. Im Gegensatz dazu ist beispielsweise der als Hintergrundmusik eingesetzte erste Satz des Klavierkonzerts von Schumann eher als übergreifende Darstellung seiner

persönlichen Entwicklung zu verstehen und steht noch näher in Verbindung zu Vitus' aktivem Klavierspiel. Die Filmmusik schafft dennoch Brücken zu den eingesetzten Klavierwerken sowie Bezüge zwischen den Szenen, wenn sie in wiederholter oder leicht veränderter Form wieder aufgegriffen wird. Dabei ist sie immer auf Vitus' Perspektive ausgerichtet, mit Ausnahme der Horneinsätze, die seine Beziehung zum Großvater bzw. in Sequenz 50 dessen eigenes Befinden verdeutlichen. Darüber hinaus wird keine andere Person mithilfe einer Musikuntermalung charakterisiert, was somit die Bedeutung der Figur des Großvaters im Film unterstreicht. Im Vergleich zum Film *Der Pianist*, wo die Hintergrundmusik noch viel spärlicher eingesetzt ist und diese meist melancholisch oder tragisch klingt, kommt in der Musik zu *Vitus* eine größere Palette an Stimmungen zum Ausdruck.

5.2 Geräusche im Film

Neben den bisher vorgestellten Musikeinsätzen sind an drei Stellen des Films diverse Klänge zu hören, die rein atmosphärisch funktionieren und keine weitere Bedeutung für die filmische Handlung haben. Sie werden dennoch alle von Musikinstrumenten hervorgerufen: Als Vitus' Eltern in Sequenz 7 den Empfang in ihrer Wohnung geben, entdeckt Leos Chef das Klavier und spielt einige Tasten an. Zwar wird in der weiteren Folge der Handlung Vitus zu einem Vorspiel gezwungen, sein Talent ist jedoch schon ein Gesprächsthema des Abends, bevor der Chef auf das Klavier aufmerksam wird. Die wenigen angespielten und unzusammenhängenden Töne sind nicht der Auslöser für die weitere Entwicklung der Situation und eher als begleitendes Geräusch aufzufassen. Als Helen und Vitus am Konservatorium zu einem Gespräch mit dem Schulleiter in dessen Büro sitzen (Sequenz 8), sind aus der Entfernung Tonleiterübungen in verschiedenen Tonarten zu hören. Auch diese Klavierklänge unterstützen die Szene rein atmosphärisch. In Sequenz 12 wird kurz die Außenansicht des Wohnhauses bei Nacht eingeblendet, bevor sich drinnen die Eltern von Vitus und Isabel verabschieden und das Haus verlassen, um Freunde zu besuchen. Zu dieser Außenansicht erklingt neben anderen Straßengeräuschen eine nicht genau zu lokalisierende Saxophonmelodie, die nur bruchstückhaft bleibt. All diese Klänge fallen kurz aus oder sind aus so großer Entfernung zu vernehmen, dass sie für den Zuschauer eher Geräusche darstellen. Sie erscheinen als reine Unterstützung der Atmosphäre und sind im Sequenzprotokoll (Anhang B) in der Spalte der Geräusche aufgeführt.

Des Weiteren sind nur wenige Geräusche im Film eingesetzt, die über die gewöhnliche hintergründige Geräuschkulisse zur Begleitung der Szenen hinausgehend von Bedeutung sind. Generell sind sie in die Handlung so eingesetzt, dass sie natürlich wirken, lediglich

atmosphärisch begleiten und deswegen nicht weiter auffallen. Dennoch sind sie meist deutlich wahrnehmbar, wodurch sie eine Plastizität erzeugen, die die Handlung in den Vordergrund rückt. In entsprechend reeller Lautstärke, aber relativ auffällig erscheinen beispielsweise das Zuschlagen der Zimmertür durch Vitus in diversen Situationen des Films oder das Klopfen an ebendieser durch die Eltern oder Isabel. Seine Abgrenzung insbesondere zu den Eltern wird damit zusätzlich unterstrichen. Überaus nachdrücklich wirkt auch Helens und später Leos Hämmern gegen die Wohnungstür, als Vitus seine Eltern ausgeschlossen hat (Sequenz 15). Natürlich erscheint zudem das Motorgeräusch der Propellermaschine recht laut, was aber genauso in der Art des Geräusches selbst begründet ist und ebenfalls reell wiedergegeben ist. In den beiden Szenen, in denen Vitus damit abhebt, ist das Geräusch parallel zur eingesetzten Musik zu hören und innerhalb der Sequenz 55 beim Start der Maschine und ihrer Landung auf dem Grundstück von Madame Fois sogar jeweils für den Abbruch der Musikunterlegung verantwortlich, da es diese übertönt. In ähnlicher Weise funktioniert das Geräusch der Säge in der Werkstatt des Großvaters, als Vitus sich ihm innerhalb der Sequenz 32 durch sein Klavierspiel offenbart. Auch hier wird zuerst die Musik der laufenden CD mit dem Einstellungswechsel in die Werkstatt durch die Säge übertönt und somit abgebrochen, darüber hinaus markiert das Geräusch an dieser Stelle einen Zeitsprung¹³¹.

Sehr stark in den Vordergrund treten dagegen Donner und prasselnder Regen in der Gewitterszene, als Vitus sich entschließt, seinen Sturz vom Balkon zu simulieren (Sequenz 23). Es ist kein Zufall, dass genau diese Szene von einem heftigen Gewitter begleitet ist, denn wie auch der parallel verlaufende Zusammenschnitt der Musikeinsätze¹³² nahelegt, findet in Vitus' Bewusstsein ein bedeutsamer Umbruch statt. Wie sich während eines Gewitters aufgebaute elektrische Spannung entlädt, so entlädt sich mit Vitus' Entschluss zum Handeln seine aufgestaute innere Spannung, die aus der tief empfundenen Last angesichts seiner Hochbegabung hervorgeht.

In anderer Hinsicht bedeutsam ist die Geräuschebene immer dann, wenn der sechsjährige Vitus seine Umgebung über den Hörgerät-Prototypen seines Vaters wahrnimmt. Dabei wird die Geräuschebene zum Thema der Handlung, denn die begleitenden Alltagsgeräusche bzw. Gespräche der jeweiligen Szenen werden aus Vitus' Perspektive heraus wiedergegeben und sind nur deswegen in dieser Weise wahrzunehmen, weil das Kind sich des im Film immer wieder thematisierten Hilfsmittels bedient. Über diese bewusste akustische Gestaltung

¹³¹ Siehe dazu Abschnitt 5.1.2.9.

¹³² Siehe dazu Abschnitt 5.1.4.

entsteht für den Zuschauer ein Eindruck der Subjektivierung, der durch teilweisen Einsatz der subjektiven Kamera noch verstärkt wird.

5.3 Die auditive Ebene innerhalb der Filmdramaturgie

Wie die Ausführungen zu den eingesetzten bereits bestehenden Musikstücken, der Filmmusik von Mario Beretta und der begleitenden Geräuschebene verdeutlichen, werden mithilfe der sehr bewusst gestalteten auditiven Ebene vielschichtige Bedeutungs- und Bezugsgeflechte transportiert. Erst durch die akustischen Elemente des Films können die Situation, Verfassung und Entwicklung des hochbegabten Protagonisten überhaupt angemessen zum Ausdruck kommen.

Die Abfolge der erklingenden Klavierstücke zeigt im Verlauf des Films sehr deutlich Vitus' herausragende spieltechnische, virtuose Entwicklung am Instrument auf. Gleichzeitig vermittelt die Art ihres Einsatzes innerhalb der Handlung das Dilemma des Hochbegabten: einerseits fühlt er sich damit unter Druck gesetzt, andererseits findet er in seinem Klavierspiel innerlichen Ausgleich und Befriedigung. Später lässt die Klaviermusik außerdem erkennen, wie Vitus aus eigenem Antrieb sowie mit größerer emotionaler Reife zu ihr zurückfindet und nun mit einem anderen Zugang dazu ihren Ausdrucksgehalt ergründet. Die von Vitus gespielte Musik zeichnet dementsprechend seine persönliche und musikalische Entfaltung nach und macht sie für den Zuschauer begreiflich; oft vermittelt sie zudem innerhalb der jeweiligen Szene verschiedene Bedeutungen bzw. stellt für die Handlung relevante Beziehungen zu anderen Stellen des Films her. Insbesondere in der Schlüsselszene des Films, als Vitus sich seinem Großvater durch das Spielen der „Goldberg-Variationen“ von Bach offenbart, ist es die zu hörende Musik, die zu verstehen gibt, was mit dem Protagonisten vor sich geht. Sein Weg zu sich selbst und zu einer gereiften Persönlichkeit findet mit der Verwendung von Schumanns Klavierkonzert schließlich seinen Höhepunkt. Die meisten der eingesetzten Stücke zeichnen sich durch ihre Bekanntheit sowie hohes Spielniveau aus und gehören teilweise zum Schwierigsten, das die Klavierliteratur bietet. Sie verbreiten im Film auch für die weniger kundigen Zuschauer das Gefühl, dass das Kind brillantes Klavierspiel bietet und sich mit überaus schwieriger Literatur beschäftigt. In Abgrenzung zum Klavierspiel stehen beispielsweise Isabells oder Jens' Musik, womit Vitus' Lebenswelt von der seiner Freunde unterschieden wird.

Während die Klaviermusik in einem umfassenderen Sinne Vitus' Entwicklung und Lebenswelt kennzeichnet und zudem für das Fortschreiten der Handlung außerordentlich bedeutsam ist, spiegelt die Filmmusik von Mario Beretta in gängiger Form eher die Stimmungen und Befindlichkeiten im Moment der jeweiligen Szene wider und trägt zu

deren Atmosphäre bei. Aber auch sie schafft ein Geflecht von Bezügen innerhalb des Handlungsverlaufs, indem sie zum Teil an anderer Stelle wiederkehrt oder variiert wird. Zudem stellt sie eine Brücke zur Klaviermusik her, bleibt dabei jedoch immer sehr dezent.

Vielfach wird während des Films über die auditive Ebene – sei es durch Musikeinsätze, durch die Gestaltung der Geräuschebene oder mithilfe der Stimmen aus dem Off, wenn Briefe gelesen werden – Subjektivierung erzeugt, die auf der Bildebene in diesem Maß fast nie zum Tragen kommt. Zwar sind natürlich klassische Schnitte zum Wechsel zwischen der Ansicht einer Person und deren subjektiver Blickperspektive immer wieder vorhanden, aber eine explizit subjektive Kamera, die für längere Zeit nur die Perspektive einer Person wiedergibt, kommt ganz selten zum Einsatz. Stattdessen nimmt der Zuschauer über die akustischen Mittel beispielsweise Vitus' bzw. Jens' Perspektive ein, wenn die beiden in der Fahrradszene ihre jeweils eigene Musik hören; ihm wird Vitus' Gefühlswelt plastisch vermittelt, wenn im Restaurant mit Einsatz der Filmmusik die diegetischen Elemente ausgeblendet werden; oder er wird in Helens Gedankenwelt versetzt, in der beim Lesen des Briefs die Stimme des Großvaters erklingt.

6 Gegenüberstellung der Filme *Der Pianist* und *Vitus*

Wie in Abschnitt 1.6.3 bereits dargelegt wurde, sollten für diese Untersuchung nicht zwei Filme ausgewählt werden, die etwa größtmögliche Ähnlichkeit untereinander aufweisen. Vielmehr war bei der Auswahl die Erfüllung verschiedener Kriterien bestimmend, damit die beiden Filme insbesondere auf musikalischer Ebene zwar vergleichbar sind, sich aber thematisch und in ihrem Anspruch hinreichend unterscheiden.

6.1 Bedeutung von Musik für die filmische Handlung

Für beide Protagonisten und ihre jeweilige Geschichte spielt die Klaviermusik eine ganz besondere Rolle und verleiht den inhaltlich grundverschiedenen Filmerzählungen ihre Substanz. In beiden Filmen trägt die Musik in erheblichem Maße zur Vermittlung unterschiedlicher Bedeutungsgehalte bei und ist dabei immer wieder wesentlicher Bestandteil für den Fortgang der Handlung sowie für die Aussage der Schlüsselszenen. Allerdings hat die filmische Erzählung um Władysław Szpilman ihre Wurzeln in der Realität historischer Begebenheiten und beruht auf den aufgezeichneten Erinnerungen des Musikers. Seine Musik ist für den professionellen Pianisten vor allem eine Quelle, aus der er die Kraft zum Durchhalten und Überleben während der langen Zeit der Flucht vor den Nationalsozialisten und des Ausharrens in Einsamkeit schöpft. Zum Ausdruck bringt dies *Der Pianist* als Spielfilm mit geschichtlichem Bezug und dem Anspruch größtmöglicher Authentizität in fast dokumentarischem Stil, wobei der Film in seiner gesamten Gestaltung von Reduzierung und Schlichtheit geprägt ist. Diese wahrzunehmende Kargheit der Darstellung und auch des Handlungsverlaufs selbst – oft passiert verhältnismäßig wenig – dient somit zugleich einer unerbittlichen Deutlichkeit der Filmaussage und der stetigen Konzentration auf den Protagonisten. *Vitus* dagegen ist ein filmisches Märchen, das in seinem Anspruch in erster Linie als Unterhaltungsfilm zu verstehen ist. Dieses Märchen stellt zuerst sehr realitätsnah die Herausforderungen im Alltag des hochbegabten Vitus dar und nimmt dann überaus fantastische Züge an, wobei sich immer wieder unerwartete Wendungen ergeben. *Vitus'* Situation und Entwicklung wird auf mehreren Ebenen thematisiert und gleichzeitig greift der Film die Beziehungen des Kindes zu seinem Umfeld auf. Somit ergibt sich eine recht hohe Handlungsdichte, wobei der Protagonist dennoch fortwährend Zentrum des Geschehens bleibt; sämtliche Geschehnisse nehmen Bezug auf ihn. Für Vitus ist die Klaviermusik das Mittel, mit dem er seine Hochbegabung und die damit verbundene herausragende Entwicklung zum Ausdruck bringen kann; in dieser Musik findet er schließlich seine Leidenschaft. Gleichzeitig verbindet er damit zuerst aber vor allem auch

Druck vonseiten seiner Eltern. Somit stellt das Klavierspiel für den Jungen erst ein Problem dar, bevor er mit verändertem Zugang zu ihm zurückfindet.

Während *Vitus* im Verlauf der Geschichte sein Schicksal selbst in die Hand nimmt und seine Entwicklung dann aktiv nach seinen Bedürfnissen gestaltet, bleibt dieser Handlungsspielraum Szpilman in vielen Situationen verwehrt, oft kann er vielmehr nur reagieren anstatt zu agieren. In beiden Filmen allerdings definiert sich insbesondere die jeweilige Schlüsselszene über die ganz bewusste Entscheidung der beiden Protagonisten, sich durch die Gestaltung ihres Klavierspiels ihrem Gegenüber zu offenbaren. Die Musik hat für beide gerade in diesen Momenten eine zwar jeweils ganz eigene, aber äußerst tiefe Bedeutung, die auch dem Zuschauer zuallererst über die musikalische Ebene vermittelt wird.

Wie in den Kapiteln 3 und 5 ausführlich analysiert, spielt der jeweilige Entstehungshintergrund zu einem bereits bestehenden, im Film eingesetzten musikalischen Werk immer auch eine entscheidende Rolle für den im Filmzusammenhang möglichen vermittelten Bedeutungsgehalt, was für *Vitus* und *Der Pianist* gleichermaßen gilt. Insgesamt werden vor allem bei *Vitus* innerhalb der Handlung, aber vorwiegend auch mithilfe der eingesetzten Musik, zahlreiche Andeutungen und Bezüge hergestellt, die aber zumeist eher filmimmanent bleiben; das heißt, musikalische Bedeutungen werden genutzt, um die Handlung angemessen darstellen zu können oder zusätzliche Aspekte aufzuzeigen, sie beziehen sich dabei jedoch hauptsächlich auf die konkrete filmische Erzählung. In *Der Pianist* kommt darüber hinaus eine weitere Ebene im Bedeutungsgehalt der verwendeten Musikstücke zum Tragen, da der Zuschauer hier nicht nur Bezüge zur jeweiligen Werkentstehung herstellen kann, sondern ebenfalls die geschichtliche Rezeption dieser Musik während bzw. seit dem Zweiten Weltkrieg eine Rolle spielt. Dass beispielsweise Chopins Musik durch die Nationalsozialisten in Polen verboten wurde, ist nach wie vor im kulturellen Bewusstsein des Landes verankert. Solcherlei Aspekte erhalten für die Wahrnehmung eines Zuschauer im filmischen Kontext wahrscheinlich größeres Gewicht als etwa die Hintergründe zur jeweiligen Werkentstehung, denn sie stehen angesichts der direkten Kopplung an den Filminhalt im Vordergrund.

So relevant und bedeutsam die Verwendung von Musik in beiden Filmbeispielen gleichermaßen ist, zeigt doch der Einsatz der einzelnen Musikstücke deutlich auf, wie sehr ihr jeweiliger Bedeutungsgehalt von mehreren Faktoren abhängig ist: Die zu hörende Musik steht zuallererst in Verbindung zur Szene, in der sie erklingt, und stellt in Abhängigkeit von den speziellen Ansprüchen der filmischen Erzählung und der Art ihres Einsatzes Bezüge zum

Gesamtkontext des Films her. Zudem bringt ein Musikstück selbst ganz eigenen Bedeutungsgehalt mit ein, entweder aufgrund seiner Stilistik oder – in den hier zahlreich vertretenen Beispielen von bereits bestehender Musik – genauso durch Hintergründe zum Musikwerk bzw. weitere Zusammenhänge, in denen das Werk außerhalb des Films steht. Natürlich war daher für beide Filme eine wohlüberlegte Auswahl der verwendeten Musik durch die Regisseure und Komponisten unbedingt erforderlich, damit die Intentionen der jeweiligen Filmaussage mit der hochgradig bedeutsamen akustischen Ebene im Einklang stehen. Dass bei der Rezeption der Filme mögliche Wirkungen nicht unbedingt von den Filmemachern intendiert waren, deuten stellenweise bereits die Analysen zu *Der Pianist* und *Vitus* an. Mit den Rezeptionsanalysen in den folgenden Kapiteln wird außerdem festzustellen sein, wie weit sich die Intentionen bezüglich der eingesetzten Musik und mögliche wahrzunehmende Bedeutungen überhaupt mit den Wahrnehmungen der einzelnen befragten Rezipienten decken.

Wie verschieden die beiden Filme in ihrer Struktur konzipiert sind, macht auch ein Blick auf den Umfang der jeweiligen Film- und Filmmusikanalysen innerhalb der Kapitel 2 bis 5 deutlich: Der karg gestalteten und auf notwendige Informationen reduzierten Überlebensgeschichte Szpilmans steht *Vitus'* fiktive Entwicklungsgeschichte, die vielfältige Aspekte und Bezüge einbezieht, gegenüber. Dementsprechend erfordert der in seiner Filmlänge zwar knappere Film *Vitus* sehr viel umfangreichere Beschreibungen des Inhalts und gleichermaßen tritt im Verlauf des Films zur Darstellung von *Vitus'* Entwicklung und Abgrenzung eine weit größere Anzahl an Musikstücken auf. Dies lässt aber keineswegs den Schluss zu, dass die Musik in *Der Pianist* damit weniger bedeutend wäre. Im Gegenteil: Ihr gezielter Einsatz verbunden mit ihrem tiefen Symbolgehalt lässt sie auch für den Zuschauer sehr plastisch zu einer Kraftquelle inmitten von Zerstörung, Demütigung und Isolation werden und schafft daher eine sehr klare Eingängigkeit. Für keinen der beiden Filme kann seine Handlungsdichte oder die Menge an eingesetzter Musik als Zeichen höherer oder geringerer Qualität gewertet werden. Diese Aspekte der filmischen Gestaltung liegen vielmehr in der Anlage der jeweiligen Geschichte und der damit verbundenen Erzählstruktur begründet.

6.2 Einsätze diegetischer und extradiegetischer Musik

Wie in den Abschnitten 3.1 und 5.1 bereits erwähnt, gehen die beiden Filme sehr unterschiedlich mit ihrem Musikeinsatz um, sodass in *Der Pianist* eine recht klare Trennung zwischen diegetischer und extradiegetischer Musik auszumachen ist, während sich für *Vitus* nicht so deutliche Grenzen ergeben: *Der Pianist* verwendet die bereits bestehenden

Musikstücke für den Film fast ausschließlich so, dass sie diegetisch zu verstehen sind. Extradiegetische Musik ist dagegen immer die von Kilar für den Film verfasste Musik. Somit ergibt sich auch stilistisch und aus der Instrumentierung heraus eine klare Aufteilung zwischen Szpilmans musikalischer Welt und der die Atmosphäre des Films unterstützenden Hintergrundmusik. Bei *Vitus* hebt sich die Filmmusik von Beretta in ihrem Stil ebenfalls von den bereits bestehenden Musikstücken ab, jedoch bildet sie nicht die einzige extradiegetisch eingesetzte Musik des Films. Extradiegetisch erklingen hier auch mehrere Klavierstücke, Mozarts Requiem und insbesondere der erste Satz des Klavierkonzerts von Schumann. Allerdings ist ebenfalls für *Vitus* festzuhalten, dass der Bedeutungsgehalt der extradiegetisch verwendeten Klaviermusik im jeweiligen Moment eine andere Ebene einnimmt als wenn diese Stücke diegetisch erscheinen. Für eine bessere Vergleichbarkeit der Filme bezüglich ihrer Menge der vorkommenden Musik zeigen folgende Abbildungen daher alle Musikeinsätze in einheitlicher Aufteilung. Die Abschnitte im Filmverlauf, in denen die Musik in diegetischer Form eingesetzt ist, sind auf Zeitleisten entsprechend markiert, genauso verhält es sich mit extradiegetisch gestalteten Abschnitten. Nimmt ein Musikstück erst diegetische Gestalt an und geht dann in extradiegetische Musik über, ist es daher in zwei verschiedenen aneinandergrenzenden Abschnitten dargestellt.

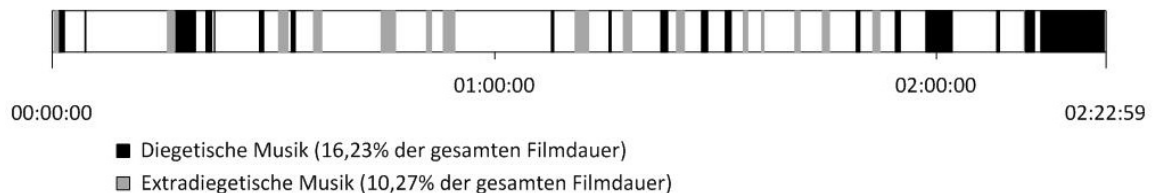


Abbildung 39: Übersicht der Musikeinsätze im Film *Der Pianist*

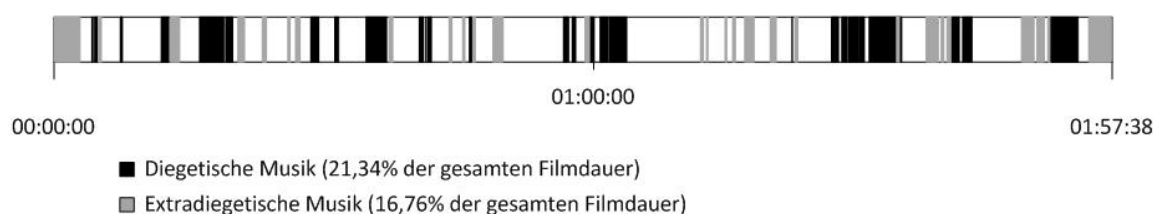


Abbildung 40: Übersicht der Musikeinsätze im Film *Vitus*

Bereits bei bloßer Betrachtung der beiden Schaubilder fällt auf, dass die Musikeinsätze in *Der Pianist* generell deutlicher voneinander abgehoben sind, d. h. zwischen musikalisch gestalteten Teilen des Films erscheinen fast immer etwas längere Abschnitte ohne Musik. *Vitus* hingegen weist ganz offensichtlich mehr direkte Übergänge auf und ist zudem geprägt von vielen, auch zum Teil sehr kurzen Musikeinsätzen. Hält man sich zudem im Vergleich der Filme die jeweilige Menge eingesetzter Musik vor Augen, wird deutlich, dass *Der Pianist* nicht nur aufgrund seiner Erzählstruktur so wirkt, als enthalte er eindeutig weniger Hintergrundmusik als *Vitus*. Insgesamt fällt der Musikanteil innerhalb der gesamten Filmdauer mit 16,23 Prozent diegetischer und 10,27 Prozent extradiegetischer Musik erheblich geringer aus; für *Vitus* wurden dagegen 21,34 Prozent diegetische und 16,76 Prozent extradiegetische Musik eingesetzt. In beiden Fällen nimmt allerdings die diegetische Musik im Vergleich zur extradiegetischen großen Raum ein, eben nicht nur gemessen an ihrem Bedeutungsgehalt, sondern auch aus rein quantitativer Perspektive.

7 Konzeption und Durchführung der Studie

Während in den Kapiteln 2 bis 6 die beiden Filme *Der Pianist* und *Vitus* sowie ihre Musik im Blickpunkt standen, sollen die folgenden Kapitel Vorgehensweise und Ergebnisse der empirischen Untersuchung erläutern. Bereits im einleitenden Teil dieser Arbeit wurde auf die gewählte Arbeitsform wie auch die theoretische Grundlegung des Themas eingegangen. Dieses Kapitel hingegen soll weitergehende Auskunft über die einzelnen Aspekte des vorbereitenden Vorgehens und zur Durchführung der Erhebung selbst geben. Daher stehen die Probandengruppen, die Varianten des Fragenkatalogs und die gegebenen Bedingungen, unter denen die Untersuchung durchgeführt wurde, hier im Mittelpunkt.

7.1 Konzeption

Wie in Abschnitt 1.6.1 bereits näher dargelegt, sollte die Wahrnehmung der in den Filmen vorhandenen Musik durch qualitative Interviews erfasst werden. Hierzu sollten beide Filme von jedem Probanden wie auch den einzelnen Experten vollständig gesehen werden, weil sich das Verständnis der Filme und die Bedeutungsgehalte ihrer musikalischen Einsätze insbesondere aus dem jeweiligen Gesamtzusammenhang ergeben. Eine ausführliche Befragung direkt im Anschluss an die Filmrezeption sollte zum einen die generellen Gedanken der Rezipienten zum Wahrgenommenen und zum anderen speziell die von ihnen erfassten Bedeutungen der eingesetzten Musik ergründen.

Dabei war vorgesehen, dass jeder Proband die beiden Filme in einem angemessenen Abstand rezipieren soll, um auch für die Aussagen aus der zweiten Rezeptions- und Befragungsphase aussagekräftige Ergebnisse zu erhalten, die nicht zu sehr durch eine differenzierte Erinnerung an den ersten Durchlauf beeinflusst sind. Dafür wurde ein ungefährender Abstand von zwei bis maximal drei Monaten veranschlagt, der jeweils durch etwaige Schwierigkeiten beim Finden eines passenden Termins zur Durchführung nicht zu sehr variieren sollte. In der Umsetzung konnte für alle Interviewpartner ein Abstand zwischen knapp acht Wochen und zwölf Wochen eingehalten werden.

Außerdem erschien es sinnvoll, die Filme nicht allen Probanden in der gleichen Reihenfolge zu zeigen. Daher wurde innerhalb jeder Stichprobe für eine Hälfte der Personen zuerst *Der Pianist* und daraufhin *Vitus* eingesetzt sowie für die jeweils andere Hälfte die umgekehrte Reihenfolge festgelegt. Somit konnte ausgeschlossen werden, dass sich die entsprechenden Aussagen nur im Hinblick auf eine einzige starre Abfolge auswerten lassen.

Bei der Planung der Untersuchung wurde vor allem der Aspekt, einer Rezeptionssituation im Alltag der Probanden so nahe wie möglich zu kommen, als wichtig erachtet. Nur so ist es möglich, darauf zu schließen, dass die befragten Rezipienten den Film auch in einem anderen Kontext auf dieselbe Weise erfasst hätten. Die ausgewählten Probanden sollten sich die Filme daher im Rahmen eines Fernsehabends oder -nachmittags ansehen, wobei im Vorfeld der Rezeption die jeweiligen Filmtitel nicht bekanntgegeben wurden und zudem auch nicht näher auf die anschließende Befragung eingegangen wurde. Um für alle Laien-Rezipienten eine möglichst unvoreingenommene Filmsichtung zu gewährleisten, wurde die Befragung vorher zwar kurz angesprochen, jedoch keine Einzelheiten dazu erwähnt. Etwas anders gestaltete sich diesbezüglich der Umgang mit Vorinformationen für die befragten Experten. Diese sind sich ihrer Rolle als Filmmusikexperten im Moment der Durchführung einer solchen Untersuchung sehr bewusst. Da dafür ganz konkret nach Personen gesucht wurde, die sich intensiv und möglichst auch beruflich mit der Thematik auseinandersetzen, enthielten bereits die Anschreiben, die zur Suche nach geeigneten und bereitwilligen Interviewpartnern eingesetzt wurden, eine kurze Darstellung des Projekts. Allerdings wussten auch die Experten im Vorfeld nicht, welche Filme sie sich ansehen würden, damit von vergleichbaren Rezeptionssituationen ausgegangen werden konnte.

7.2 Zusammensetzung der Probandengruppen

Für die Untersuchung sollten in sich möglichst heterogene Stichproben¹³³ zusammengesetzt werden, was eine gezielte Suche nach passenden Teilnehmern erforderte. Diese Suche gestaltete sich zeitweise recht schwierig, da die Anzahl von männlichen und weiblichen Probanden ausgeglichen sein sollte und gleichermaßen die jeweilige Ausprägung ihrer musikalischen Aktivität in möglichst großer Bandbreite vertreten sein sollte. Auffällig war, dass sich für die Zielgruppe der älteren Probanden wesentlich schneller Personen fanden, die insgesamt eine stimmige Gesamtgruppe ergaben. Noch problematischer erschien es, Experten zu finden, die den Zeitaufwand zweier Interviewtermine auf sich nahmen, zumal die Auswahl geeigneter Personen hierbei natürlich um einiges begrenzter war als für die Stichproben der Laien.

Keine der befragten Personen sollte aus dem eigenen familiären Umfeld oder engeren Bekanntenkreis stammen, um eine eigene Voreingenommenheit während der Befragung und des Auswertungsprozesses ausschließen zu können. Dementsprechend wurden nach dem Schneeballprinzip eigene Bekannte danach gefragt, welche Personen wiederum in

¹³³ Zu den Überlegungen bezüglich der Gegenüberstellung verschiedener Altersgruppen sowie einer Expertengruppe, siehe auch Abschnitt 1.6.2.

ihrem Umfeld geeignet und bereit wären, an diesem Projekt als Rezipienten und Interviewpartner mitzuwirken: einerseits, um direktere Überzeugungsarbeit leisten zu können, wozu ein so erheblicher Zeitaufwand investiert werden soll; andererseits, um die erwähnte Heterogenität jeweils für die gesamte Zielgruppe gewährleisten zu können. Für die Suche nach Experten wurden ebenfalls Personen informiert, die in Betracht kamen, möglicherweise entsprechende Kontakte herzustellen. Darüber hinaus wurden dazu direkt infrage kommende Personen angeschrieben, insbesondere im Umfeld von Filmmusikmagazinen bzw. Onlinemagazinen zum Thema.

Schließlich erklärten sich vier Experten mit sehr verschiedenen Profilen bereit, an der Untersuchung teilzunehmen. Hierbei handelt es sich um folgende Personen:

- Mike Rumpf (38, Kiel): Software-Entwickler und Filmmusik als Hobby. Er ist als Kritiker und Rezensent im Bereich Filmmusik aktiv, betreibt ein eigenes Online-Magazin für Filmmusik („Filmmusik 2000“) und schreibt regelmäßig Beiträge für die Zeitschrift „Cinema Musica“. Rumpf ist generell interessiert an einem sehr breiten Spektrum von Filmen.
- Jan Boltze (32, Hamburg): Sachbearbeiter im Gesundheitswesen und Film bzw. Filmmusik als Hobby. Er ist Redakteur beim Online-Magazin für Film und Filmmusik „Original Score“ und zudem immer wieder bei der Produktion von Filmen als Beleuchter aktiv. Er selbst bezeichnet sich als „Filmnerd“, denn er sieht sich im Laufe eines Jahres überaus viele Filme an, wobei es zwar Präferenzen in der Auswahl gibt, aber kein Film von vornherein abgelehnt wird.
- Claus Bantzer (70, Hamburg): Organist, Komponist (u. a. von Filmmusik), Dirigent und Chorleiter, renommierter Musiker, der bekannt für seine vielseitig geprägte Arbeit ist. Er hat zu zahlreichen Filmen die Musik komponiert, u. a. zu Filmen von Peter Lilienthal, Jan Schütte und Doris Dörrie, zuletzt die Filmmusik zu „Kirschblüten – Hanami“ (2008).
- Robert Kellner (36, Berlin): Regisseur, insbesondere von Image-, Kurz- und Werbefilmen.

Die Daten der Experten wurden ganz bewusst nicht anonymisiert, wozu alle vier Befragten ihr ausdrückliches Einverständnis erklärten.¹³⁴ Somit konnte ihr jeweiliges Profil noch

¹³⁴ Im Zuge des ersten Befragungstermins unterschrieben alle Experten eine Einwilligungserklärung, womit sie schriftlich erlaubten, dass die beiden Interviews per Tonaufnahmegerät aufgezeichnet und die entsprechenden, daraus erhaltenen Auswertungsergebnisse im Rahmen der vorliegenden Arbeit veröffentlicht werden. Alle Experten stimmten zu, dass ihre Aussagen in Verbindung mit ihrem tatsächlichen Namen, also nicht in anonymisierter Form, verwendet werden dürfen.

deutlicher und differenzierter in Verbindung mit ihren Interviewaussagen gebracht werden. Demgegenüber stehen die erhobenen Daten der befragten Laien, deren Namen alle zur Wahrung ihrer Anonymität verändert wurden, um eine Identifizierung der Befragten auszuschließen. Auch die weiteren Angaben zur Einordnung der Personen wurden entsprechend soweit verallgemeinert, dass eine Abgrenzung zu den anderen Befragten trotzdem noch sinnvoll abgebildet werden konnte. Zur Anonymisierung konnte jeder der Probanden einen frei gewählten Vornamen nennen, der für alle Auswertungsschritte und auch innerhalb des folgenden Textes genutzt wurde, womit etwa schwer lesbare und schwer zuzuordnende Bezifferungen der Probanden umgangen werden konnten. Vergleiche sind so beim Lesen des Textes einfacher nachzuvollziehen.

Auch die beiden Laien-Stichproben konnten in angemessenem Rahmen nach den festgelegten Kriterien zusammengestellt werden, woraus sich jeweils sehr ausgewogene Gruppen ergaben. Für jede Altersgruppe konnten zehn Personen gefunden werden. Die genaue Struktur der beiden Stichproben ist in folgender Abbildung veranschaulicht:

Altersgruppe 20-35

w	Anna (30) Mus - P/V	Lilly (31) Mus - V/P	Paula (31) Mus - V/P	Lena (22) Mus + P/V	Karina (24) Mus + P/V
m	Markus (32) Mus - P/V	Felix (29) Mus - V/P	Hauke (31) Mus - V/P	Sebastian (21) Mus + P/V	Björn (25) Mus + V/P

Altersgruppe ab 50

w	Maria (62) Mus +/- P/V	Rebecca (50) Mus + V/P	Katharina (49) Mus + V/P	Franzi (52) Mus + V/P	Astrid (56) Mus - P/V
m	Thomas (64) Mus - P/V	Ulrich (67) Mus - P/V	Jakob (67) Mus + V/P	Paul (71) Mus + V/P	Georg (60) Mus - P/V

Abbildung 41: Zusammensetzung der Probandengruppen

Dieser Überblick zeigt auf, welche Probanden (mit jeweiliger Angabe von Alter¹³⁵ und Geschlecht) weniger oder nicht musikalisch aktiv sind oder waren (Mus -) und welche eine

¹³⁵ Vorgesehen waren Gruppen mit Altersgrenzen etwa zwischen 20 und 35 Jahren sowie ab etwa 50 Jahren. Die tatsächliche Altersverteilung der beiden Zielgruppen kommt dem sehr nahe mit einer Gruppe von Probanden zwischen 21 und 32 Jahren sowie einer Gruppe von Probanden zwischen 49 und 71 Jahren.

deutlich ausgeprägte musikalische Aktivität vorweisen (Mus +).¹³⁶ Zudem ist hier mit aufgeführt, in welcher Reihenfolge die Filme rezipiert wurden: P/V zeigt dabei an, dass zuerst *Der Pianist* gesehen wurde, danach *Vitus*. V/P steht für die Sichtung in umgekehrter Reihenfolge.¹³⁷

Die Umrandungen geben außerdem darüber Auskunft, welche Personen allein oder in einer Kleingruppe rezipiert haben, wobei jedoch alle anschließenden Interviews Einzelgespräche waren. Entsprechende Gruppierungen entstanden auf natürliche Weise, indem miteinander verwandte oder befreundete Teilnehmer sich dazu entschieden, bei der Untersuchung zusammen mitzumachen. Allerdings wurde darauf Wert gelegt, dass eine Kleingruppe nicht mehr als drei Personen umfasste, damit die anschließende Einzelbefragung auch wirklich direkt im Anschluss an die Filmrezeption stattfinden konnte und für jeden Einzelnen danach nicht zu viel (Warte-)Zeit bis zur Befragung verstrich. So konnte sichergestellt werden, dass bezüglich seiner Erinnerungsleistung an die Rezeption niemand gegenüber anderen benachteiligt wird. Für die Einzelprobanden sowie einige der Kleingruppen fand die Rezeptionssituation in Anwesenheit von weiteren den Probanden vertrauten Personen statt, welche allerdings nicht an der darauffolgenden Befragung teilnahmen.¹³⁸ Auch diese Tatsache folgte der Absicht, dass die Filmrezeption einem natürlich gestalteten Fernsehabend unter Freunden oder in der Familie möglichst nahekam. An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass eventuell durch die gemeinsame Rezeption innerhalb einer Kleingruppe ein gegenseitiger Einfluss bezüglich der jeweiligen Rezeptionsweise bestehen kann. Es muss dabei nicht einmal zwischen Rezeption und Befragung über einen Aspekt gesprochen worden sein. Bestimmte Hinweise oder Gegebenheiten während des Films, die die Aufmerksamkeit der beteiligten Zuschauer gelenkt haben, könnten für gleichartige Erinnerungen bzw. Aussagen ausreichend sein. Allerdings könnten sich entsprechende Dopplungen genauso zufällig ergeben. Diese Bedenken sind für den Rahmen der vorliegenden Untersuchung daher eher zu vernachlässigen, zumal das Ziel die oben erläuterte möglichst natürliche Rezeptionssituation war, die einen entsprechenden Prozess

¹³⁶ Die Einordnung erfolgte folgendermaßen: Weniger musikalisch aktiv sind diejenigen Probanden, die höchstens in der Vergangenheit eine musikalische Grundausbildung absolvierten, danach eine entsprechende Weiterentwicklung aber nicht stattfand. Musikalisch sehr aktive Probanden verfügen über viele Jahre musikalischer Praxis und üben diese auch aktuell aus. Mus +/- zeigt eine mittlere Ausprägung zwischen keiner und starker musikalischer Aktivität an, d. h. im Fall von Maria, dass sie früher eine musikalische Grundausbildung absolvierte, sich dann insbesondere über Tanz mit Musik auseinandersetzte und aktuell auseinandersetzt.

¹³⁷ Für die Experten kamen folgende Reihenfolgen zustande: Mike Rumpf – V/P, Jan Boltze – P/V, Claus Bantzer – V/P, Robert Kellner – P/V.

¹³⁸ Bei jeder Filmvorführung war außerdem ich selbst anwesend.

eventueller gegenseitiger Beeinflussung der Aufmerksamkeitsrichtung immer mit einschließt.

Neben den bereits dargestellten Merkmalen der Probanden wurden im Anschluss an die Befragung des ersten Durchlaufs noch einige weitere Informationen, insbesondere in Bezug auf filmische und musikalische Rezeptionsgewohnheiten, in schriftlicher Form erhoben. Dies diente dazu, die Profile der einzelnen Personen voneinander abzugrenzen und somit auch Aufschluss über den jeweiligen Kontext zu erlangen, den jeder Proband in die Filmrezeption einbringt. Diese Daten sind in den folgenden Tabellen aufgeführt, wobei sich innerhalb der Stichproben die Reihenfolge der Auflistung aus der Reihenfolge der erhobenen Interviews (in Bezug auf den ersten Durchlauf) ergibt.

Jüngere Probanden:

Interview-name	Beruf	Gewöhnlich intensive Auseinandersetzung mit Musik durch Hören	Hörgewohnheiten	Musikgeschmack	Filmkonsum	bevorzugte Filmart
Anna	IT-Controllerin	nein	unbewusst: zuhause, Musik im Hintergrund	Internetradio, Verschiedenes je nach Stimmung, aber nie Hip-Hop, Metal, Techno	häufig; primär zur Unterhaltung	leichte Filme, Reportagen
Markus	IT-Berater	eher ja: macht sich generell Gedanken dazu	bewusst: in dem Sinne, dass es nicht egal ist, was läuft; auch Tätigkeiten begleitend	Verschiedenes je nach Stimmung, z. B. Pop, Rock, Hip-Hop, Metal, selten Klassik	häufig; primär zur Unterhaltung	Dokumentationen und Reiseberichte, Drama, Komödie, Horror
Lilly	Filialeiterin in der Modebranche	nein	bewusst: abends; unbewusst: überall gerne als Berieselung	Verschiedenes, vor allem Kommerz-Pop	häufig; primär zur Unterhaltung, Filmwahl auch auf Empfehlung	Filme mit Handlung und Sinn, ab und zu Seichtes, Komödien, Pixar-Filme, aber nie Horror, Science Fiction
Paula	Sozialpädagogin	ja: in dem Sinne, dass es ein bewusstes Hören ist und die Musik nie nur Hintergrund	bewusst: zuhause, auch Tätigkeiten begleitend	Verschiedenes von Tango bis Klassik, aber nie Techno, Rap, Hardrock	häufig; primär zur Unterhaltung (zu Bildungszwecken eher bei der Arbeit)	sehr unterschiedliche Themen, z. B. "Into the Wild", "Die Kinder des Monsieur Mathieu"

Konzeption und Durchführung der Studie

Interview-name	Beruf	Gewöhnlich intensive Auseinsetzung mit Musik durch Hören	Hörgewohnheiten	Musikgeschmack	Filmkonsum	bevorzugte Filmart
Felix	Schifffahrtskaufmann	intensive Auseinsetzung, wenn neues Album rauskommt, danach wird Musik zum Hintergrund	bewusst: beim Kennenlernen neuer Musik; unbewusst: generell läuft immer Musik	Alternative Rock, dabei eher die Lieder, die nicht im Radio laufen	gelegentlich (eher Serien als Filme); primär zur Unterhaltung, gelegentlich aus thematischem Interesse	Dokumentationen, Komödie, Action
Hauke	Schifffahrtskaufmann	nein	generell bewusst, nie als Berieselung, aber immer Tätigkeiten begleitend	zu Hause und unterwegs: U2, Coldplay, Pink etc.; beim Sport: Hip-Hop, Black Music	bestimmte Krimis häufig, weiteres nur gelegentlich; primär zur Unterhaltung	Krimis, gelegentlich Blockbuster
Lena	Medizin-Studentin	eher nein: meist keine tiefere Beschäftigung damit, aber immer bewusstes Hören, nie nur Hintergrund	bewusst: abends, Tätigkeiten begleitend, auf Konzerten (z. B. Klassik, Hip-Hop)	Verschiedenes je nach Stimmung, z. B. Rock, Indie, Reggae, Ska, Hip-Hop, Klassik, Jazz	häufig; primär zur Unterhaltung, wobei als Folge die Denkanstöße kommen	gerne Authentisches mit Ecken und Kanten (z. B. "No Country for Old Men"), Fantasy, nichts Seichtes
Sebastian	Medizin-Student	eher ja: im Sinne von genauem und analytischem Anhören, aber auch mal als Hintergrund	eher bewusst: in Musikclubs, beim Nachkomponieren, unterwegs beim Auto-/Bahnfahren	Jazz, Funk, Latein, Barock, Romantik, Impressionismus, Expressionismus	gelegentlich; primär zur Unterhaltung	allgemein relativ anspruchslos in Filmwahl, z. B. Action, Fantasy, Komödie, Western, Eastern
Björn	Ethnologie-Student	unterschiedlich: sehr bewusste Auseinsetzung innerhalb einer Band (Lieder schreiben/nachspielen)	bewusst: in der Band, beim Neuentdecken eines Musikers; unbewusst: Tätigkeiten begleitend	Elektronische Musik, House, Hip-Hop, Rock, lateinamerikanische Musik, Klassik nicht abgeneigt	häufig und meist sehr ausgewählt; zur Unterhaltung, aus thematischem Interesse, zur Auseinsetzung/für Denkanstöße	oft ist die Filmwahl sehr langwierig und bewusst, gerne Filme mit bestimmten Schauspielern, oder auf Empfehlung, nie Klamauk, 08-15-Filme, Horror
Karina	Logopädin	ja: im Sinne von Hören auf Inhalt, Stimme und Interpretation	hört Musik, um Emotionen stärker zu erleben, insgesamt wenig nebenbei	vor allem "echte" Musik, z. B. Musical, 80er	gelegentlich; primär zur Unterhaltung	Liebeskomödien, gute Action, Filme wie z. B. "Harry Potter"

Ältere Probanden:

Interview-name	Beruf	Gewöhnlich intensive Auseinandersetzung mit Musik durch Hören	Hörgewohnheiten	Musikgeschmack	Filmkonsum	bevorzugte Filmart
Thomas	Psychologischer Psychotherapeut	nein	bewusst: ausgesuchte CD anhören	Jazz, Klassisches	häufig, auch früher schon; primär zur Auseinandersetzung /für Denkanstöße	Problemfilme, gute Krimis
Ulrich	Studienrat (Ruhestand)	nein: Oper etc. ist in erster Linie Hörgenuss, starkes emotionales Erlebnis	generell sehr bewusst, aber auch Tätigkeiten begleitend	vielseitig: Klassische Richtung, Radiounterhaltung oder sowas wie West Side Story	häufig TV, gelegentlich Kino, auch früher schon; primär zur Auseinandersetzung/für Denkanstöße	Geschichtsfilme, gesellschaftliche Themen, Beziehungsgeschichten, nichts Seichtes, nie Action
Maria	Krankenschwester	nein: Musik ist Hintergrund	bewusst: beim Tanzen; unbewusst: Tätigkeiten begleitend	Verschiedenes je nach Stimmung, z. B. Volksmusik, Klassikradio, Musik aus anderen Ländern	häufig, früher wenig; zur Unterhaltung, aus thematischem Interesse, um Denkanstöße zu bekommen	Reisefilme, Geschichtliche Filme, Krimis
Rebecca	Sozialpädagogin	ja: wenig Hören, dann aber intensiv	hört selten, aber dann bewusst: zuhause	Klassik oder z. B. Billy Joel, deutsche Liedermacher	häufig, auch früher schon; primär zur Unterhaltung	Krimis, Drama, Entwicklungsgeschichten, eher keine Komödie
Katharina	Krankenschwester	nein: dennoch bewusstes Hören	bewusst: Beiträge auf NDR Kultur, CDs oder Konzerte; unbewusst: Tätigkeiten begleitend	Klassik, Pop, Jazz	häufig, früher eher weniger; primär zur Unterhaltung, aber immer mit bewusster Filmwahl	eher kleinere Filme (Programmkinos)
Franzi	Controllerin	eher nein: Musik nebenbei, aber achtet gelegentlich auf Texte oder widmet sich bestimmten Themen	bewusst: zu Thematischem, z. B. zu Ostern/Weihnachten unbewusst: im Alltag	A-cappella-Musik, Rock, Pop, manchmal Klassik, nie Schlagermusik	häufig, früher nicht; primär zur Auseinandersetzung/für Denkanstöße	Filme mit Hintergrund (z. B. "Vincent will Meer"), z. B. Harry-Potter-Filme, Krimis, nichts Seichtes, nie Action, Horror

Interview-name	Beruf	Gewöhnlich intensive Auseinandersetzung mit Musik durch Hören	Hörgewohnheiten	Musikgeschmack	Filmkonsum	bevorzugte Filmart
Georg	Bioingenieur	unterschiedlich: je nach Stimmung, nach CD-Kauf vielfaches Hören und Auseinandersetzung mit Hintergründen	meist bewusst, aber oft Tätigkeiten begleitend	Barock, Klassik, Jazz, Blues, Beatles, Rolling Stones, West Coast Rock	häufig, auch früher schon; zur Unterhaltung, aus thematischem Interesse, zur Auseinandersetzung/für Denkanstöße, Anteilhaber an kultureller Entwicklung	Verschiedenes je nach Stimmung, wichtig ist eine gut erzählte Geschichte, z. B. Woody-Allen-Filme, Parodie-Filme
Astrid	Lehrerin für Sprachen	nein: in Konzerten zwar genaues Zuhören, ansonsten nicht	unterschiedlich im Alltag, keine bewusste Musikauswahl	Verschiedenes, aber keine bestimmte Auswahl, nie Rap, Metal, Techno	häufig, auch früher schon; zur Unterhaltung, aus thematischem Interesse, zur Auseinandersetzung/für Denkanstöße	bunt gemischt, z. B. Krimis, Unterhaltungsfilme, französische und neue englische Filme
Jakob	Arzt (Ruhestand)	nein: Hören nur zur Unterhaltung	bewusst: zuhause, beim Autofahren; unbewusst: Tätigkeiten begleitend als Hintergrund	Klassisches, Jazz, Rock/Pop (als es innovativ war), unger Spätromantik	häufig, auch früher schon; primär zur Unterhaltung, wobei großes Bedürfnis nach Qualität; Denkanstöße sind nicht Ursprung, aber die Folge bei gelungenem Film	Film soll anspruchsvoll und gut gemacht sein sowie keine Klischees bedienen, Verschiedenes von "Yellow Submarine" bis zur französischen Komödie
Paul	Schulmusiker (Ruhestand)	nein: nicht analytisch, wobei Hören aber immer mit Aufmerksamkeit verbunden ist	generell sehr bewusst, z. B. abends CD oder Radio	Sinfonik im weitesten Sinne, Bossa Nova, Swing, aktueller Jazz	gelegentlich (wenig aus eigenem Impuls, nur durch Anreiz), früher häufiger; immer auch zur Unterhaltung, aber primär zur Auseinandersetzung/für Denkanstöße	gar nicht festgelegt, Film muss sich lohnen

Gegenstand der schriftlich erfassten Datenabfrage in Form eines Probandenprofils war über die dargestellten Aspekte hinaus die Frage, ob der jeweilige Interviewpartner Filme in der Art der beiden gezeigten auch aus eigenem Antrieb aussuchen würde. Unter den **Experten** ergab sich für *Der Pianist* ein recht klares Bild: Der Film war bei Rumpf, Boltze und Kellner

bereits bekannt, und auch Bantzer hatte zum Film umfassende Informationen. Er hätte ihn sich auch aus eigenem Antrieb angesehen, bisher hatte sich dazu bloß die Gelegenheit nicht ergeben. Den Film *Vitus* würden sich Rumpf und Kellner selbst nicht ansehen, Boltze ist sich diesbezüglich nicht sicher, da er betont, sehr viele Filme zu sehen, dieser ihm aber bisher unbekannt war. Bantzer würde einen Film wie *Vitus* durchaus auch selbst auswählen.

Zu dieser Frage äußerten sich die **jüngeren Probanden** wie folgt: Alle bis auf Lilly und Karina würden sich einen Film wie *Der Pianist* auch außerhalb dieses Projekts ansehen oder haben ihn bereits gesehen. Zu *Vitus* sind die Antworten vielfältiger: Anna, Markus, Lilly sowie Karina hätten sich den Film auch selbst ausgesucht; Felix, Lena, Sebastian sowie Björn im Nachhinein bzw. auf Empfehlung ebenfalls, sie wären jedoch selbst nicht darauf gekommen. Paula und Hauke gehen eher weniger davon aus, den Film aus Eigeninitiative auszuwählen. Bei den **älteren Probanden** fallen die Antworten ähnlich aus: Alle würden sich *Der Pianist* auch selbst aussuchen oder haben ihn bereits gesehen. Einzig Jakob, der den Film ebenfalls zuvor gesehen hat, fand ihn dennoch wenig überzeugend. *Vitus* würden sich Ulrich, Maria, Rebecca, Katharina, Franzi, Georg und Astrid aus eigenem Antrieb ansehen, Paul wohl nur mit entsprechendem Hinweis darauf und Thomas dagegen eher nicht. Jakob hatte vor, sich den Film anzusehen, würde ihn im Nachhinein jedoch nicht mehr auswählen.

7.3 Der Fragenkatalog

Für die Befragung wurde ein ausführlicher Leitfaden entwickelt, da die Probanden einerseits Spielraum zur Entfaltung ihrer Gedanken bekommen sollten, andererseits eine gewisse Struktur für diese Art der Untersuchung vonnöten ist.¹³⁹ Besonders wenn es um die Wahrnehmung der Probanden direkt ging, wurden somit eher offene Fragen gestellt, wobei der Ablauf des Interviews durchaus immer wieder auch geschlossene oder bewusst lenkende Fragen erforderte, um bestimmte Aussagen besser eingrenzen bzw. nachvollziehen zu können oder durch Zwischenfragen auch Zusatzinformationen zu bestimmten Aspekten einzuholen. Außerdem wurden die Fragen in Entsprechung zum Verständnis des Probanden formuliert, d. h. es kam vor, dass nähere Erklärungen notwendig waren, um zu gewährleisten, dass die Antworten sich wirklich auf die Absicht der Fragen bezogen. Generell gab der Leitfaden demnach eine Struktur vor, von der konkreten Formulierung und Fragenreihenfolge wurde jedoch innerhalb der Interviews zur Wahrung einer natürlichen Gesprächssituation gegebenenfalls abgewichen.

¹³⁹ Zum Einsatz des Leitfadens siehe auch die Erläuterungen in Abschnitt 1.6.1.

Die Gespräche mit den Experten waren darüber hinaus in einigen Punkten von den Interviews mit den Laien abzugrenzen: Der Experte sollte nicht nur in Bezug auf seine Wahrnehmung der Filme befragt werden, sondern durch ihn sollte gleichermaßen zusätzliches Wissen eingeholt werden, um die Aussagen auch als Ergänzung zu den Filmanalysen im Rahmen dieser Untersuchung betrachten zu können. Die Experten waren also auch in ihrer Sachkompetenz gefragt, wobei davon auszugehen war, dass auch die persönlichen Meinungen der Befragten beträchtlichen Raum innerhalb der Aussagen einnehmen würden. Die eigenen alternativen Ideen der Experten zur Gestaltung angesprochener und eventuell kritisierter Szenen oder Zusammenhänge sollten dann gegebenenfalls thematisiert werden. Demnach war damit zu rechnen, dass die Experteninterviews im Vergleich zu den Gesprächen mit den Laien einen noch offeneren Charakter annehmen würden. Dennoch stand ebenfalls eine Vergleichbarkeit dieser Aussagen mit denen der Laien im Vordergrund, daher sollte sich die generelle Konzeption der beiden Fragebogen-Varianten nicht zu stark voneinander unterscheiden.

Im Folgenden sind die Fragen beider Varianten des Leitfadens¹⁴⁰ aufgeführt und jeweils kurz erläutert.

Leitfaden für die Interviews mit den jüngeren und älteren Probanden:

Zuerst wurden Fragen gestellt, die sich auf den gesamten, direkt zuvor gesehenen Film beziehen, d. h. noch ohne eine Fokussierung auf die enthaltene Filmmusik. Hierbei wurde sondiert, inwieweit der Film bei den Probanden bereits bekannt war. Darüber hinaus sollte eine kurze Schilderung über die persönliche Gesamtinterpretation des Films zeigen, inwiefern der Proband die Aussage des Films aufgegriffen hat. Auch die Frage nach besonders präsent gebliebenen Teilen des Films sollte genaueren Aufschluss darüber geben, was der Proband in einem umfassenderen Sinne aus dem Film mitgenommen hat:

- Hast Du¹⁴¹ den Film zuvor schon gesehen?
 - Wenn ja: Warum wolltest Du ihn sehen und was waren die Gedankeninhalte nach Ende des Films?

¹⁴⁰ Dieser Leitfaden wurde im Anschluss an beide Filmsichtungen verwendet, wobei die folgende Darstellung aufzeigt, welche Teile davon nur bei einem der Durchläufe eingesetzt wurden.

¹⁴¹ Im Folgenden sind alle Fragen an die jüngeren und älteren Probanden in der zweiten Person Singular formuliert, die Fragen an die Experten in der dritten Person Plural. Grund dafür ist die Zuordnung von Vornamen für die Laien sowie die Angabe der Nachname der Experten innerhalb der Ergebnisdarstellung. Während der Durchführung der Interviews wurde individuell jeweils auch die andere Variante der Anrede genutzt.

- Wenn nein: Gab es vorher Informationen dazu oder war der Film völlig unbekannt?
- Was machst Du Dir jetzt für Gedanken dazu? Was hältst Du von diesem Film?
- Was war für Dich persönlich die Hauptaussage oder der hauptsächliche Inhalt des Films?
- Welche Szenen, Eigenarten oder filmische Besonderheiten haben Dich vor allem beeindruckt bzw. sind jetzt noch sehr präsent im Gedächtnis?

Nach diesem allgemeineren Einstieg im Hinblick auf den Film als Ganzes wurde direkt auf die Musik eingegangen, wobei die erste Frage dazu noch sehr offen angelegt war:

- Welche Rolle spielt Deiner Meinung nach hier die Musik allgemein?

Nun wurde nach diegetischer und extradiegetischer Musik aufgeteilt und somit im Verlauf mehr und mehr ins Detail gegangen. Dazu ist anzumerken, dass die beiden Filme mit ihrem Einsatz diegetischer sowie extradiegetischer Musikstücke zwar recht unterschiedlich umgehen,¹⁴² dennoch stand hier eine gute Vergleichbarkeit der Aussagen im Vordergrund und dementsprechend wurden auch für die Befragung beide Arten des Musikeinsatzes getrennt voneinander fokussiert. Immerhin liegt bei beiden Filmen der Schwerpunkt auf der handlungsimmanenten Musik, welche auch für die vorliegende Untersuchung den Dreh- und Angelpunkt bildet. Es konnte daher davon ausgegangen werden, dass auch den Probanden eine entsprechende Trennung einleuchtend erscheinen würde.¹⁴³ Innerhalb des Gesprächs wurde die diegetische Musik zuerst angesprochen. Dazu sollte insbesondere erfasst werden, welche Szenen persönlich so relevant waren, dass sie noch in Erinnerung waren. Vor allem von Interesse war der jeweilige Bedeutungsgehalt in der Interpretation des jeweiligen Probanden, wobei eine Näherung daran aus verschiedenen Perspektiven heraus stattfinden sollte. Die Frage nach der vorherigen Bekanntheit bestimmter Musikstücke sollte zudem noch differenzierteren Aufschluss darüber geben, was jemand aus welchem Grund mit einer Musikszene verbindet. Kennt er die Musik, kann man davon ausgehen, dass damit weitergehende Assoziationen verknüpft sind:

- Erinnerst Du Dich an bestimmte Szenen, in denen Musik innerhalb der Handlung zu hören war? Welche?

¹⁴² Siehe dazu die Erläuterungen der Kapitel 3 und 5 sowie insbesondere den Abschnitt 6.2.

¹⁴³ Innerhalb der Interviews wurde jeweils erklärt, was mit einer Musik im Bild bzw. einer Musik, die sich aus der Handlung heraus ergibt, und was mit einer Musik, die aus dem Hintergrund kommt, gemeint ist.

- Welche Gedanken hast Du Dir dazu gemacht? Ist Dir etwas besonders daran aufgefallen (z. B. inhaltlich, auffällige Besonderheiten oder Unterschiede zwischen verschiedenen Musikszenen, Art der Verwendung der Musik in diesen Szenen, ...)?
- Hat die Musik in diesen Szenen bestimmte Bedeutungen oder Funktionen enthalten bzw. vermittelt (in Zusammenhang mit bzw. in Abgrenzung zum Filmgeschehen)?
- Was ist Deine persönliche Meinung zur Musik innerhalb der Handlung (z. B. eher uninteressant, wichtiger Bestandteil des Films, ...)?
- Passt diese Musik in den Film? Warum bzw. warum nicht?
- Kanntest Du ein oder mehrere Stücke der eingesetzten Musik schon vor dem Sehen des Films?
 - Wenn ja: Hatte die Musik vorher eine bestimmte Bedeutung für Dich? Hat sie im Zusammenhang des Films eine neue Bedeutung erhalten bzw. gibt es Deiner Meinung nach sehr wahrscheinlich beim späteren Hören einen Zusammenhang zum Film?

Bevor auf die extradiegetische Musik eingegangen wurde, war die Frage nach erinnerten Geräuschen dazwischengeschaltet, um auch die Wahrnehmung dieses wichtigen Aspekts erfassen zu können. Da die Geräusche innerhalb der beiden für die Untersuchung eingesetzten Filme der diegetischen Ebene zuzuordnen sind – es wurden also keine Geräusche eingesetzt, die als Kunstmittel außerhalb der Handlungsebene zu interpretieren sind –, sollten sie angesprochen werden, bevor die extradiegetische Ebene thematisiert wurde:

- Erinnerst Du Dich an bestimmte Szenen, in denen Geräusche eine Rolle spielten? Welche?¹⁴⁴
- Hatte das für dich eine bestimmte Bedeutung?

Im Anschluss war die extradiegetisch eingesetzte Musik Thema des Gesprächs:

- Sind dir nur noch Szenen bewusst, in denen Musik auch visuell eine Rolle spielte oder kannst du dich an Musik aus dem Hintergrund erinnern? Welche?
- Was denkst du über diese Musik aus dem Off (z. B. zum Charakter, hat sie in irgendeiner Weise beeinflusst, beispielsweise zum Verstehens- oder Identifikationsprozess bzw. emotional, ...)?

¹⁴⁴ Gegebenenfalls wurde an dieser Stelle auch nachgefragt, ob diesbezüglich eher eine reelle oder eher laute Darstellung wahrgenommen wurde.

Damit war die Befragung zum direkt zuvor rezipierten Film abgeschlossen. Allerdings folgten daraufhin weitere Fragen, die sich in Bezug auf den jeweiligen Film- und Interviewdurchlauf unterschieden. Jeder Proband sollte im ersten Durchlauf Auskunft über seinen generellen Umgang und seine Erfahrung mit Filmmusik geben:

- Welchen Stellenwert hat Filmmusik für Dich persönlich (z. B. Ordnest Du sie für den jeweiligen Film als wichtig ein, achtest Du darauf oder ist sie sehr unbewusst)?
- Hast Du Dich mit Filmmusik bisher schon einmal genauer auseinandergesetzt (z. B. auf intellektueller Ebene, durch das Hören von Soundtracks, ...)?
- Was soll und was kann Filmmusik Deiner Meinung nach? Wozu ist sie da? Was zeichnet eine Filmmusik aus (z. B. fördert sie den Identifikationsprozess, stellt sie zusätzliche Bedeutungsebenen dar, ...)?

Innerhalb des zweiten Durchlaufs sollte jeder Proband beide im Rahmen des Projekts gesehenen Filme noch einmal vergleichend gegenüberstellen. Hier ging es nicht darum, für die thematisch eigentlich nicht vergleichbaren Filme möglichst viele Gemeinsamkeiten zu finden, sondern eher um eine abschließende Einschätzung und eventuell auch eine Bewertung des Rezipierten, indem beide Beispiele nebeneinander vergegenwärtigt wurden:

- Was ist Dir heute vom ersten Film, den wir zusammen gesehen haben, noch im Gedächtnis?
- Was erscheint Dir in einer Gegenüberstellung der Filme zueinander erwähnenswert? Was fällt Dir dazu ein, wenn Du vergleichend an beide Filme denkst (z. B. Qualitätsunterschiede, Gemeinsamkeiten, Einsatz der Musik, ...)?

Leitfaden für die Interviews mit den Experten:

Für die Experten wurde der Leitfaden bezüglich der allgemeineren Fragen zum rezipierten Film verkürzt, da zu erwarten war, dass sie von Anfang an direkter auf die eingesetzte Musik zu sprechen kommen würden, zumal das Bewusstsein dieser Personengruppe über den Gegenstand der Untersuchung viel differenzierter ist als bei den anderen Befragten. Auch dass sie während der Rezeption sehr bewusst auf die Musik achten würden, konnte angenommen werden, wobei allerdings davon auszugehen war, dass dies auch außerhalb dieses Projekts viel eher der Fall sein würde als bei den befragten Laien. Trotzdem sollte zur Vergleichbarkeit mit den Aussagen der anderen Interviewpartner auch eine allgemeine Einschätzung zum gesehenen Film stattfinden:

- Haben Sie den Film zuvor schon gesehen?
- Was halten Sie von diesem Film?
- Welche Gedanken machen Sie sich dazu?
 - Falls nur wenige Gedanken dazu geäußert werden: Welche Szenen, Eigenarten oder filmische Besonderheiten sind Ihnen noch sehr präsent im Gedächtnis?

Alle Fragen zu den Musikeinsätzen sowie bezüglich der Geräusche sollten in vergleichbarem Rahmen wie bei den befragten Laien zur Sprache kommen, daher enthielt der Leitfaden für diesen Abschnitt dieselben Fragenkomplexe. Allerdings war, wie bereits erwähnt, zu erwarten, dass die Expertengespräche einen sehr viel offeneren Charakter annehmen würden. Dementsprechend sollte hinsichtlich der diegetischen sowie der extradiegetischen Musik zudem auf die jeweilige Interpretation thematisierter Beispiele noch genauer eingegangen werden, indem gegebenenfalls nach weiteren Gestaltungsideen gefragt wurde.

Die Fragen zum generellen Umgang mit Filmmusik zum Ende des ersten Durchlaufs erschienen in Bezug auf die Experten teilweise häufig. Daher wurde dieser Teil des Leitfadens wie folgt angepasst:

- Was soll und was kann Filmmusik Ihrer Meinung nach vor allem? Was steht für Sie persönlich dabei im Vordergrund bzw. was zeichnet eine gute Filmmusik aus?

Den zweiten Durchlauf abschließen sollte auch hier die Frage nach einer Art Gegenüberstellung beider rezipierter Filme. Diese Fragen entsprechen denen aus dem Leitfaden für die Interviews mit den Laien.

7.4 Die gegebenen Rahmenbedingungen

Zur Nachahmung möglichst reeller Rezeptionssituationen fanden alle Filmsichtungen mit den jüngeren und älteren Probanden bei den Teilnehmern zuhause statt. Dementsprechend wurden die Filmabende oder -nachmittage und anschließenden Interviews mit den Laien an verschiedenen Orten innerhalb Hamburgs durchgeführt. Natürlich konnte damit kein so intensives Filmerlebnis wie im Kino erreicht werden, allerdings entsprachen die Situationen dem natürlichen Umfeld der Probanden, in dem sie auch außerhalb dieses Projekts Filme rezipieren. Die technischen Bedingungen, d. h. die Qualität der Filmwiedergabe in Bild und Ton, waren bei allen Filmvorführungen vergleichbar. Für die Experten galt, dass die Durchführung angesichts des Zeitaufwands am praktikabelsten gestaltet werden sollte,

wonach ebenfalls alle Filmsichtungen bzw. Interviews jeweils bei ihnen zuhause stattfanden.

Im Hinblick auf mögliche Einflüsse der ersten Sichtung auf die zweite war generell festzustellen, dass die Probanden im zweiten Durchlauf erneut recht unvoreingenommen waren. Die meisten wussten dann zwar noch in etwa, welche Themen beim ersten Durchlauf angesprochen wurden, aber dies relativierte sich innerhalb des Rezeptionsprozesses, der sie wohl so sehr forderte, dass keine Unterscheidungen bezüglich der Rezeptionsweise gemacht werden mussten. Dies schien sich unter den Experten insofern anders zu verhalten, als dass sie durchaus recht genau wussten, welche Fragen auch beim zweiten Durchlauf wieder gestellt werden würden. Allerdings hatten sie wiederum bereits vor dem ersten Durchlauf eine klarere Vorstellung dazu, was sie bei der Befragung erwarten würde. Allein dieser Aspekt weist bereits darauf hin, dass für einen durchschnittlichen Rezipienten eine vorherige sehr intensive Auseinandersetzung mit dem gesehenen Film nicht dazu ausreicht, beim nächsten Mal – berücksichtigt man den Zeitabstand zwischen den Durchläufen – automatisch gezielter auf bestimmte Gestaltungsaspekte des Films zu achten bzw. den Film daraufhin anders wahrzunehmen. Hier scheint erst die regelmäßige intensive Reflexion über das Rezipierte einen Unterschied zu machen.

7.5 Durchführung der Filmsichtungen und Befragungen

Wie bereits dargestellt, fand für alle Teilnehmer in beiden Durchläufen zum jeweils vereinbarten Termin zuerst die entsprechende Filmsichtung statt, danach die zugehörige(n) Befragung(en), wobei die Probanden innerhalb der Kleingruppen selbst festlegen konnten, in welcher Reihenfolge die Einzelinterviews durchgeführt werden sollten. Alle Durchläufe für die jüngeren und älteren Probanden erfolgten im Zeitraum zwischen September 2011 und April 2012, die Termine mit den Experten fielen in den Zeitraum zwischen November 2012 und April 2013.

Vor jeder Filmsichtung wurde der Hinweis auf die anschließende, auf den gesehenen Film bezogene Befragung gegeben, wobei keine weiteren Einzelheiten angesprochen wurden. Zudem wurde darum gebeten, den Film in der gewohnten Art und Weise zu rezipieren. Den Film *Der Pianist* sahen die Teilnehmer in deutscher Sprache, für *Vitus* hingegen erschien es sinnvoller, den Film im Schweizer Originalton mit Untertiteln zu zeigen. Beide Filme sollten für alle Teilnehmer in gleicher Weise verständlich sein, wobei innerhalb des Films *Der Pianist* der Dialog nicht so stark im Vordergrund steht wie bei *Vitus* und auch die deutsche Synchronisierung die filmische Botschaft nicht wesentlich verändert. Daher wurde davon

abgesehen, den Film im englischen Originalton abzuspielen, da nicht unbedingt davon auszugehen war, dass alle Teilnehmer die englische Sprache entsprechend beherrschen. Für *Vitus* wiederum war davon auszugehen, dass die Probanden alle gleichermaßen wenig oder keine Übung im Schweizerdeutschen Dialekt haben, womit auch hier die Voraussetzungen der Verständlichkeit für alle ähnlich gestaltet waren. Bei diesem Film nimmt die Gestaltung der Sprache einen bedeutenden Bestandteil des Films ein und auch die Authentizität des Films spiegelt sich in der Sprache wider: Die einzelnen Charaktere definieren sich vor allem auch über ihre Sprachwahl und die Dialektfärbungen, die in einer hochdeutschen Version über andere Gestaltungsmittel des Films in diesem Maße nicht vermittelt werden.¹⁴⁵ Dass diese Entscheidung zur Sprachwahl folgerichtig war, bestätigte sich im Rückblick auch durch die Aussagen der Probanden, die keinerlei Probleme hatten, die Schweizerdeutschen Passagen (auch mit Hilfe des Untertitels) zu verstehen. Der Filminhalt konnte demnach gut nachvollzogen werden.

Die Teilnehmer verfolgten die Filme konzentriert. Bei der Rezeption wurden in unterschiedlichem Maße Bemerkungen zu den laufenden Szenen gemacht; dabei waren einige mehr, andere weniger gesprächig, was jedoch auch den Rahmen einer natürlichen Rezeptionssituation wiedergibt und nicht weiter in die Auswertungen einfluss. Alle Situationen wurden meinerseits im Nachhinein in einem Gedächtnisprotokoll¹⁴⁶ festgehalten, wobei festzustellen war, dass jegliche für die Auswertung relevanten Bemerkungen während der Filmrezeption auch in den anschließenden Interviews zur Sprache kamen.

Im Anschluss erfolgten die Einzelinterviews, wobei vor der eigentlichen Befragung das Einverständnis für die Aufzeichnung des Gesprächs per Tonaufnahme und die nachfolgende Verwendung der Aussagen für die Auswertungen eingeholt wurden.¹⁴⁷ Nach Wahl eines Namens zur Anonymisierung¹⁴⁸ sowie der Erklärung zur ungefähren Dauer des Interviews und zur groben Einordnung der folgenden Fragen wurde angemerkt, dass es im Gespräch nie um richtig oder falsch geht, sondern persönliche Eindrücke und Meinungen des

¹⁴⁵ Der Regisseur selbst legt auf diesen Aspekt großen Wert, wie bereits in den Erläuterungen des Abschnitts 4.2 dargestellt wurde. In der hochdeutschen Synchronisation sind diejenigen Personen, die nur eine leichte Dialektfärbung haben, teilweise nicht verändert und gleichzeitig sind die Personen, die den eigentlichen Dialekt sprechen, mit einem vergleichsweise klareren Hochdeutsch versehen, was die entsprechenden Situationen wiederum deutlich künstlicher erscheinen lässt.

¹⁴⁶ Dies wurde so gehandhabt, damit die Situation natürlich bleiben konnte und nicht zusätzlich durch eine protokollierende Forscherin beeinflusst wurden.

¹⁴⁷ Für die jüngeren und älteren Probanden geschah dies aufgrund der Anonymisierung ihrer Daten in mündlicher Form, von den Experten wurde eine schriftliche Einverständniserklärung unterzeichnet.

¹⁴⁸ Bei den jüngeren und älteren Probanden.

Interviewpartners relevant sind. Für die eigentliche Befragung sollte sodann ein gutes Gesprächsklima geschaffen werden, was bei keinem der Interviews schwierig war. Alle Teilnehmer stiegen konzentriert und motiviert ins Gespräch ein.

Einige Probanden äußerten sich dazu, dass sie es schwierig fänden, so kurz nach dem Film ihre Gedanken zu ordnen und zu äußern, da sie diese wohl erst nach und nach dazu entwickelten oder es einfach nicht gewohnt sind, auf einer so reflektierenden Ebene über Filmmusik zu sprechen. Daher wurde während der Interviews noch genauer darauf geachtet, verschiedene Perspektiven auf das Thema anzubieten und selbst dann, wenn bestimmte Aspekte bereits im Kontext des Gesprächs angesprochen wurden, dennoch im Ablauf des Leitfadens auf diese in ähnlicher Form erneut zurückzukommen. Andere Probanden waren wiederum froh, ihre Gedanken so schnell wie möglich zu formulieren, um sie nicht wieder zu vergessen. Somit hat sich die Wahl des Vorgehens als äußerst sinnvoll erwiesen, um dem Grat zwischen nachlassender Erinnerung und noch nicht vollständig entwickelter Reflexion in angemessener Weise gerecht zu werden.

7.6 Auswertungsmethodik

Die Auswertung der erhobenen Daten vollzog sich entlang der in Abschnitt 1.6.1 erläuterten Richtlinien. Demnach wurden die mitgeschnittenen Interviews transkribiert, woraus sich überaus umfangreiches Textmaterial als Grundlage für die qualitative Inhaltsanalyse ergab.

Die Transkriptionen orientieren sich möglichst nahe an den gesprochenen Aussagen, gleichzeitig steht dabei der Inhalt und damit verbunden eine gute Lesbarkeit der Aussagen im Vordergrund. Daher wurden Hebungen im Tonfall, unbedeutende Laute oder langsames Sprechen nicht berücksichtigt, aber für den Aussageinhalt relevante Betonungen durchaus gekennzeichnet (in Großbuchstaben) sowie etwa ein die Aussage begleitendes Lachen oder Räuspern an prägnanten Stellen in Klammern aufgeführt. Gleiches gilt für Wortwiederholungen, die oft vorkommen, wenn während des Sprechens noch überlegt wird. Diese wurden nicht in die Transkription übernommen, während Wortwiederholungen, die dem Verständnis der Aussage dienen, mit transkribiert sind. Einige weitere Kennzeichnungen wurden gemäß der üblichen Transkriptionskonventionen verwendet:

- / (innerhalb einer Aussage) = Abbruch des Satzes (Unterbruch in Satzlogik, schnelles Weitererzählen mit einem neuen Gedanken).
- / (am Ende einer Aussage) = Unterbrechung durch Gesprächspartner.
- / (am Anfang einer Aussage) = Weiterführung des zuvor Unterbrochenen.

- (...) = Pause im Redefluss, Gedankenpause (nicht ab bestimmter Sekundenzahl, sondern Bruch im Verhältnis des Redeflusses, welcher von Proband zu Proband sehr unterschiedlich ist).
- (unv.) = unverständliches Wort oder unverständlicher Satzteil.

Die qualitative Inhaltsanalyse wurde computerunterstützt mit der Software MAXQDA durchgeführt, wobei ein detailliertes Codesystem mit über- und untergeordneten Kategorienausprägungen entwickelt wurde, das grundsätzlich die Struktur des Leitfadens wiedergibt. Das Codesystem wurde im Laufe der Zuordnungen von Textpassagen¹⁴⁹ weiter verfeinert, d. h. weitere Subkategorien wurden entsprechend der Aussageinhalte zu einzelnen Aspekten ergänzt. Im Folgenden ist diese Struktur in Entsprechung zur Abfolge der Themenkomplexe aus dem Leitfaden dargestellt. Hierzu ist anzumerken, dass natürlich für jeden der behandelten Filme ein separater Codierungsprozess erfolgte, die Kategorien zu beiden Filmen jedoch fast identisch sind. Daher sind diese Teile des Codesystems hier nur einmal aufgeführt – mit entsprechendem Hinweis dort, wo sich die Kategorien bezüglich der thematisierten Filme unterscheiden. Einrückungen bilden dabei die jeweiligen Untergliederungen der Subkategorien ab:

Kategorien zum Film *Der Pianist* bzw. zum Film *Vitus*:

Allgemeines zum Film

- vorherige Bekanntheit des Films
- Erinnerung an vorherige Rezeption
 - Unterschied frühere – heutige Rezeption

Gedanken zum Film

- Zweck/Einsatz des Films
- Einordnung Genre/Art des Films
- Nennung von Szenen
- Filmische Besonderheiten
- Art der filmischen Darstellung /Umsetzung
- Hauptaussage
- Bewertung
- Bedeutungsgehalt/Interpretation von Zusammenhängen
- persönliche Empfindungen bei der Rezeption
- Bezug zu persönlichen Erfahrungen/Erfahrungen im Umfeld
- Vergleich „Film – historische Wirklichkeit“ (*Der Pianist*) bzw.
- Vergleich „Film – alltägliche Wirklichkeit (*Vitus*)

Vergleich mit Buchvorlage

Vergleich mit Büchern zur Thematik

¹⁴⁹ Die Zuordnung der Textstellen erfolgte in verschiedenen Fällen mehrfach, d. h. dass der innere Zusammenhang bestimmter Aussagen immer wieder auch mehrere Kategorien gleichzeitig betraf. Dem ist außerdem hinzuzufügen, dass die Zuordnungen von Aussagen in bestimmte Kategorien nicht unbedingt auch die entsprechende Stelle im Interviewverlauf widerspiegeln, denn oft wurde ein Thema innerhalb des Gesprächsverlaufs zu einem ganz anderen Zeitpunkt angesprochen, als es die Struktur des Leitfadens vorgab.

Vergleich mit anderen Filmen

spezifischer musikalischer Bezug

Musikeinsatz

Aussagen zur Art der persönlichen Wahrnehmung

falsche Annahmen/falsch Wahrgenommenes

Musikmenge im Film

Verhältnis der Musikszenen zum Film insgesamt

Verhältnis diegetisch – extradiegetisch

Rolle der Musik insgesamt

keine Differenzierung diegetisch/extradiegetisch

diegetische Musik

Nennung von Szenen

filmische Darstellung

Musikauswahl

Relevanz des Musikeinsatzes

Angemessenheit des Musikeinsatzes

Begründung

persönliche Bewertung der Musik

Funktion

Bedeutungsgehalt

Bekanntheitsgrad

persönliche Bedeutungsaufladung bereits bekannter Musik

extradiegetische Musik

Grad der (erinnerten) Wahrnehmung

Nennung von Szenen

Charakterisierung

Funktion oder Bedeutungsgehalt

persönliche Bewertung der Musik

Geräusche

Grad der (erinnerten) Wahrnehmung

Nennung von Geräuschen

Bedeutungsverknüpfungen

Kategorien bezüglich allgemeiner Aussagen zum Thema Filmmusik:

Produktion des Films/der Musik

Funktionen von Filmmusik

Differenzierung diegetisch - extradiegetisch

Grad der Auseinandersetzung mit Filmmusik

Erwähnung von Komponisten

Erwähnung von Filmbeispielen

persönlicher Stellenwert

Relevanz

Bewusstheit der Wahrnehmung

Kategorien zum abschließenden Vergleich der Filme:

Rezeptionsreihenfolge *Der Pianist - Vitus*

Grad der Erinnerung

Vergleichsattribute

Rezeptionsreihenfolge *Vitus - Der Pianist*
Grad der Erinnerung
Vergleichsattribute

Schon beim Schritt der Zuordnung ergaben sich Überlegungen zu entsprechenden Interpretationen des Materials, die innerhalb von MAXQDA als Memos, d. h. Anmerkungen auf jeweiliger Ebene, angeheftet wurden. Daraufhin galt es, die in Kategorien gegliederten Daten weiter zu strukturieren und zusammenzufassen, um schließlich einen angemessenen Gesamtüberblick zu erhalten und so Vergleiche hinsichtlich größerer Zusammenhänge sowie im Hinblick auf die persönlichen Ausprägungen der Befragten anstellen zu können. Zusammengefasst wurde erst in Bezug auf die aufgezeigten Subkategorien, später auf die ihnen übergeordneten Kategorien, um somit schrittweise den größeren Kontext in den Blickpunkt nehmen zu können.

Die folgenden Analysekapitel stellen aus diesem Grunde entsprechend aufbereitete und weitergehende Strukturierungen in Form eines Ergebnisberichts dar und gehen interpretierend sowie unter Herausstellung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden der Stellungnahmen lediglich auf die für die Fragestellung relevanten Aspekte ein. Es versteht sich von selbst, dass im Zuge so offen angelegter Interviews auch immer wieder Aspekte thematisiert werden, die nicht direkt zur Fragestellung gehören und im Verlauf der Auswertungen dafür als unbedeutend erkannt werden. An dieser Stelle ist außerdem darauf hinzuweisen, dass zwar innerhalb der Interviewsituationen zuerst auf den zuvor gesehenen Film eingegangen wurde, um die entsprechende Erinnerung daran in möglichst geringem Maße durch andere Themen zu beeinflussen. Für den Ergebnisbericht gilt eine andere Reihenfolge, da hiermit dem Leser zuerst die Einschätzungen der Probanden zu ihrem allgemeinen Umgang mit Filmmusik präsentiert werden sollen, um auf dieser Basis auf die Filmbeispiele einzugehen: Kapitel 8 befasst sich daher mit den Aussagen, die in allen ersten Interviewdurchläufen jeweils zum Schluss erhoben wurden. Die Kapitel 9 und 10 beziehen sich sodann auf die beiden Filmbeispiele, bevor übergeordnete Vergleiche in Kapitel 11 folgen. Dort finden sich ebenso die erhobenen Meinungen der Probanden zu einer Gegenüberstellung der Filme, welche in allen zweiten Interviewdurchläufen abschließend zur Sprache kamen.

8 Die Beziehung der Probanden zum Thema Filmmusik

In den Kapiteln 8 bis 10 sind die Auswertungsergebnisse zunächst in Bezug auf die zugehörige Stichprobe zugeordnet, sodass der direkte Vergleich der Aussagen innerhalb der Expertengruppe und innerhalb der Gruppe jüngerer sowie älterer Probanden deutlich werden kann. Zusammenfassungen jeweils am Ende dieser Kapitel geben einen entsprechenden Überblick über umfassendere vergleichende Feststellungen. Weitergehende analytische Vergleiche erfolgen in Kapitel 11.

Dieses Kapitel betrachtet im Folgenden den generellen Umgang der Rezipienten mit Filmmusik und ihre diesbezüglichen Erfahrungen.

Experten:

Für die Gruppe der Experten ergeben sich ganz unterschiedliche Schwerpunkte im Hinblick auf die generelle Frage danach, welche Aspekte für den Einzelnen zum Thema Filmmusik im Vordergrund stehen bzw. was eine Filmmusik seiner Meinung nach auszeichnet und was sie bewirken kann.

Boltze geht hierbei detailliert auf Gesichtspunkte ein, die in der Produktion von Film bzw. Filmmusik und den damit verbundenen speziellen Gegebenheiten zu verorten sind. Er stellt in Bezug auf die Vielseitigkeit von Filmmusik fest, wie sehr mit der übergeordneten Begrifflichkeit oder dem Genre „Filmmusik“ jeder etwas anzufangen weiß, dass sie aber gleichzeitig unzählige Formen annimmt: Auf der einen Seite funktionieren bestimmte Filme, wie etwa solche von Quentin Tarantino oder Martin Scorsese, mit Songs, auf der anderen Seite wird opernhafte Musik mit Leitmotivik eingesetzt „oder es gibt auch Sachen, die sind total Avantgarde und probieren richtig komisches Zeug aus (Lachen), im positiven Sinne“. Außerdem kommt er auf den Unterschied zu sprechen, ob eine eingesetzte Musik speziell für den entsprechenden Film komponiert wird oder ob sie bereits existiert und in den Film übernommen wird: Eine auf den Film zugeschnittene Musik kann direkt auf den Schnittrhythmus des Films oder einen Szeneninhalte abgestimmt werden; andererseits können Filmszenen explizit auf existierende Musikstücke hin gestaltet werden.¹⁵⁰ Auffallend

¹⁵⁰ Persönlich findet Boltze keine der Varianten besser oder schlechter. Er führt dazu das Paradebeispiel *2001: A Space Odyssey* (1968) von Stanley Kubrick an, zu dessen Produktion der Regisseur eine Filmmusik anfertigen ließ, sich dann aber dafür entschied, nichts davon zu verwenden und stattdessen präexistente Musikstücke einzusetzen. Boltze findet es in einem solchen Fall schwierig, danach zu fragen, auf welche Weise die speziell dafür komponierte Musik gewirkt hätte, denn der Film ist stark durch die tatsächlich eingesetzte Musik geprägt und nur in dieser Weise hat er ihn auch rezipiert. Er geht davon aus, dass eine andere Musik auch eine andere Wirkung der

ist für Boltze, dass in den Fünziger bis Siebziger Jahren „in einem kreativen Sinne“ selbst bei großen Filmproduktionen mehr Mut zum Risiko herrschte und viel mehr ausprobiert wurde, während für die heutige Art des Filmemachens gilt, dass alles bis kurz vor Veröffentlichung des Films editierbar bleibt und aufgrund der hohen Produktionskosten keine Risiken eingegangen werden. Dementsprechend ist die gegenwärtige Filmmusik gestaltet, indem sie auch dann noch funktioniert, wenn sie durch den Schneideprozess mehrmals angepasst wurde: „So große Themen [...] wie früher gibt es halt nicht mehr.“ Einen persönlichen Stil kann ein Komponist seiner Meinung nach nicht mehr so ausgeprägt entwickeln, also versuchen viele, die entsprechenden Trendsetter nachzuahmen. Allerdings ist Boltze persönlich überaus wichtig, dass eine Filmmusik in irgendeiner Weise originell sein sollte und „was Spezielles haben muss“. Darüber hinaus enthalten heute „viele Filme tatsächlich zu viel Musik“.

Auch Bantzer spricht Aspekte an, die mit der Film- bzw. Filmmusikproduktion zu verbinden sind, aber bezieht hierbei deutlich seine Perspektive als Komponist ein. Er findet es selbst generell äußerst schwierig, eine einzusetzende Musik passend zu gestalten, „weil man einen Film sehr verändern kann“. Eine klare Abstimmung mit dem Regisseur ist für ihn daher sehr grundlegend, wobei aus seiner Erfahrung ein Regisseur meist mit der eingesetzten Musik einen inneren Zustand bzw. den gezeigten Charakter unterstreichen sowie Stimmungen und Atmosphäre schaffen möchte. Seine Zusammenarbeit mit verschiedenen Regisseuren war stark durch deren jeweilige Musikverständigkeit geprägt, woraus sich große Unterschiede ergaben, in welcher Art die Vorgaben an ihn herangetragen wurden. Beeindruckend findet er Fatih Akins Umgang mit Musik, mit dem er selbst allerdings nicht zusammengearbeitet hat. Dessen Filme zeigen für Bantzer einen sehr offensiven Einsatz der Musik auf, die eben nicht nur hintergründig funktioniert, sondern bewusst gehört werden soll. Diese Aussagen aus Sicht des Komponisten machen deutlich, dass beim Vertonen vielfältige Einflüsse zu einer bestimmten Gestaltung der Musik führen, die eben in besonderer Weise von den persönlichen Vorstellungen der beteiligten Filmemacher abhängen.

Kellner schildert seinen praktischen Umgang mit der Thematik aus der Sicht des Regisseurs. Er hat in der Vergangenheit verschiedene Herangehensweisen ausprobiert, da es ihm – ohne einen eigenen differenzierten Zugang zur Musik zu haben – schwerfällt, seine Vorstellungen zur im Film einzusetzenden Musik zu beschreiben. Früher nutzte er dazu

entsprechenden Szenen erzielen würde, die Frage nach dem Wie bleibt dabei jedoch aus erläuterten Grund offen.

Beispielmusik, heute vermittelt er den Komponisten eher die beabsichtigte Stimmung: „was sie auslösen soll oder was sie beschreiben soll und wie sie wirken soll“. Wichtig dafür ist allerdings seiner Meinung nach, dass Regisseur und Komponist sich auf einer Wellenlänge treffen, um ihr Verständnis darüber gegenseitig angemessen zum Ausdruck zu bringen. Kellner selbst macht dabei keine ganz genauen Vorgaben, wie etwas klingen sollte, sondern gestaltet die Zusammenarbeit in diesem Punkt eher als offenen Austausch: „Also, das habe ich gemerkt, dass ich (...) je mehr ich versuche das irgendwie festzuzurren und irgendwie GENAU so und so haben zu wollen, um so schlechter wird es, weil man das gar nicht so vermitteln kann eigentlich.“

Geht es um die Funktionen, die eine Filmmusik zu erfüllen hat, gibt es für Rumpf dazu „keine einfache Antwort, weil es einfach so wahnsinnig viele Formen von Filmmusik und Filmmusikverwendung gibt“. Dabei ist die Originalmusik¹⁵¹ zu *Vitus* ein „typisches Beispiel von einer funktionalen Filmmusik“, wobei ihn persönlich vor allem solche Musik anspricht, die dem Film dient, aber ebenso „natürlich etwas erzählt, was man in den Bildern nicht sieht, also wirklich den Film bereichert“. Zudem schätzt er es, wenn die Musik zugleich auch autonom funktioniert, was für ihn „eine ganz große Kunst“ darstellt und nicht viele Komponisten schaffen. Allerdings muss auch nicht jede Filmmusik gleichzeitig im Film und losgelöst davon funktionieren, denn dies „passt nicht zu jedem Film“. Generell ist für ihn die Funktion der Filmmusik sehr stark abhängig vom Film selbst und davon, was der Film vermitteln möchte. So ist es viel akzeptabler, eine überwältigende Musik im Unterhaltungskino vorzufinden als innerhalb eines sehr anspruchsvollen Films. Eine manipulative Musik, die „ganz stark suggeriert, wie man zu fühlen hat“, möchte Rumpf äußerst ungern etwa in einem quasi-dokumentarischen Film hören. Für Boltze erzählt Filmmusik „auch ohne Filmbilder halt Geschichten“, indem sie die Filmerzählung durch ihren eigenen narrativen Charakter unterstützt. Bantzer hingegen beschreibt verschiedene Funktionsausprägungen, die eine Filmmusik annehmen kann: einerseits schafft sie Stimmungen, unterstreicht den Charakter einer Figur, kann aber auch „kontramäßig“ funktionieren. Die seiner Ansicht nach gelungene Mixtur einer Schaffung eindringlicher Atmosphäre durch das Zusammenspiel von Geräuschen, Musik und Kameraführung erklärt er dazu an dem Film *Das Fenster zum Hof* (1954) von Alfred Hitchcock; für ihn ein Beispiel, an dem man im Hinblick auf die Aufgabe der Musik „auch viel lernen“ kann. Filmmusik erfüllt Bantzer zufolge ihre Funktion gut, indem sie „nicht unbedingt auffällt, also wenn man nicht so dick darauf gestoßen wird, aber man überrascht wäre, wenn sie nicht da

¹⁵¹ Rumpf nutzt generell diesen Begriff zur Kennzeichnung von speziell für den Film komponierter Musik.

wäre“. Kellner hält „die Musik schon auch für mit das stärkste künstlerische Mittel, um Menschen zu berühren und zu bewegen“, was er entsprechend auf ihre Stellung innerhalb von Filmen überträgt. Dabei hilft die Musik, Richtungen vorzugeben und beispielsweise das Genre des Films oder Stimmungen einzuordnen. Allerdings erwähnt er dazu, ähnlich wie Rumpf und Bantzer auch, dass dies dann kritisch wird, wenn die Musik „ZU sehr diktiert“ und einem zu stark vorgibt, „wie man sich fühlen soll“.

Auch wenn die Experten nicht explizit danach gefragt wurden, in welcher Art oder welchem Grad sie sich persönlich mit Filmmusik auseinandersetzen, nehmen hierzu im Verlauf des Gesprächs alle Interviewpartner Stellung. Rumpf äußert sich zum Schwerpunkt seines Interesses, der in der speziell für einen Film komponierten Musik liegt. Boltze hingegen beschreibt, wie er seinen Bezug zum Thema Filmmusik vertieft hat: Aufgrund mangelnden Interesses an aktueller Musik aus dem Radio suchte er nach Alternativen, wobei er an der Filmmusik im Kino Gefallen fand und seither nach und nach sein Archiv an Filmmusik-CDs erweiterte. Allerdings verliert er an aktuellerer Filmmusik immer mehr das Interesse aus oben erwähntem Grund: In der Vergangenheit ging man mit der Produktion von Filmmusik risikobereiter um und gleichzeitig kreativer. Bantzer gab neben seiner Tätigkeit als Filmmusikkomponist auch immer wieder Seminare zum Thema an Universitäten und Schulen. Hier sollten Schüler beispielsweise eine von ihm mitgebrachte Filmszene selbst vertonen, was zu sehr unterschiedlichen Interpretationen bzw. musikalischen Ergebnissen führte. Kellner befasst sich neben seiner Arbeit als Regisseur und der entsprechenden Abstimmung mit Filmkomponisten persönlich auch gerne hörend mit Filmmusik, wobei der Zusammenhang zum jeweiligen Film keine Rolle spielt, sondern die Musik hier vor allem als begleitender Hintergrund zur Unterhaltung rezipiert wird.

Diese Informationen bekräftigen im Großen und Ganzen die jeweiligen Profile der Experten, wonach sich die beiden Filmmusikkritiker eher auf einer hörenden Ebene, aber umfassend und kenntnisreich, damit auseinandersetzen, der Komponist einen außerordentlich praktisch orientierten Bezug zum Thema hat und der Regisseur dagegen nicht musikalisch ausgebildet ist, sich aber beruflich ebenfalls aus praktischer Perspektive immer wieder mit dem Einsatz und den Funktionsweisen der Musik innerhalb von Filmen beschäftigt.

Jüngere Probanden:

Hinsichtlich ihres generellen Bezugs zum Thema Filmmusik gehen mehrere der jüngeren Probanden auf ihre Sichtweise zu sehr verschiedenen Aspekten ein, die sich der Produktion von Film bzw. Filmmusik zuordnen lassen. Lilly spricht dazu *Keinohrhasen* (2007) von Til

Schweiger als Beispiel für einen Film an, bei dem man als Zuschauer bereits vor dem Sehen die eingesetzten Musiktitel kennt und dementsprechend im Filmzusammenhang wiedererkennt. Paula versetzt sich dagegen in die Rolle der Person, die die Auswahl der zu verwendenden Musik treffen muss, was sie sich aus ihrer Sicht wiederum „extrem schwierig“ vorstellt. Dabei spricht sie auch die Tatsache an, dass dazu nicht nur präexistente Lieder verwendet werden, sondern für den Film komponierte Musik „natürlich exakt angepasst“ ist. Ebenfalls im Hinblick auf die Auswahl eingesetzter Musik erwähnt Björn, dass häufig ganz bestimmte Musikstile immer wieder innerhalb bestimmter Arten von Szenen vorzufinden sind. Felix fällt auf, dass im Film verwendete Musik auf dem zugehörigen Soundtrack oft nicht in der gleichen Weise vorkommt. Auch Hauke bezieht sich auf zum Film veröffentlichte Soundtracks, die seiner Meinung nach meist zuvor existierende Lieder enthalten, welche in den Film übernommen wurden. Lena sieht die Zusammenstellung von Musiktiteln auf Soundtracks in Bezug auf ein vom Film abgekoppeltes Hören eher kritisch, da diese meist sehr verschiedene Musikstile vereinen. Sie nimmt außerdem als Einzige Stellung zur Machart von für den Film komponierter Filmmusik, wobei sie diese häufig als „nicht besonders komplex“ oder bestimmte Schemata erfüllend empfindet; eingesetzte Stücke mit „mehr Gehalt“ fallen daher umso eher auf.

Zur Frage danach, was Filmmusik leisten soll oder kann bzw. was eine Filmmusik auszeichnet, sind die Probanden dieser Gruppe einer Meinung, dass sie vor allem auf emotionaler Ebene zu wirken hat: Sie dient etwa dazu, sich in den Film besser hineinversetzen zu können (Anna); Dramatik, die allein durch das Bild nicht zu erkennen ist, zu vermitteln und dementsprechend die Gefühle des Zuschauers zu steuern bzw. überhaupt erst hervorzurufen (Markus, Lilly, Paula, Felix, Hauke, Lena, Sebastian, Björn, Karina); Situationen sowie die zugehörigen Emotionen und Stimmungen zu unterstützen bzw. zu verstärken (Lilly, Paula, Felix, Lena, Björn, Karina); während des Films empfundene Gefühle auch beim späteren Hören der Musik wieder zu vergegenwärtigen bzw. durch späteres Hören der Musik den zugehörigen Film wieder zu erkennen (Paula, Lena, Björn, Karina). Darüber hinaus merken Björn sowie Karina an, dass die Charaktere des Films in musikalischen Themen widergespiegelt sein können, was über eine rein emotional orientierte Funktion der Musik hinausgeht, denn hier werden bei der Rezeption über die Tonebene Zuordnungen zu Personen getroffen, aber auch eventuell Zusammenhänge besser verstanden (Karina). Daneben ermöglicht es insbesondere diegetische Musik, „eine sehr enge Verbindung“ zwischen dem Musiker im Film und dem Zuschauer herzustellen (Lena) oder das durch Musiker geprägte Thema des Films zu veranschaulichen (Björn). Die strukturierende Funktion von Filmmusik, also beispielsweise ihre Aufgabe der Verbindung

von Szenen oder die wiedererkennbare Titelmelodie von Serien, spricht zudem Hauke an. Sebastian bemerkt, dass es für ihn bezüglich musikalischer Darstellungen im Film im Grunde „fast kein Falsch oder Richtig“ gibt, denn jede Musik verleiht dem Gesehenen eine bestimmte Bedeutung: „Man verknüpft halt dann immer jeweils das, was man hört, damit und macht sich dann in dem Moment eigene Gedanken.“ Anna, Felix und Hauke können es sich generell nur schwer vorstellen, dass ein Film keine Musik enthielte, denn dann würde der Zuschauer „mit den Gedanken vielleicht irgendwo in eine andere Richtung gehen“ (Felix). Lena hingegen erwähnt diesbezüglich das Filmbeispiel *No Country for Old Men* (2007) von Ethan und Joel Coen, in dem „so GAR keine Musik“ vorkommt, was in ihren Augen „sogar noch krasser“ wirken kann als mit eingesetzter Musik.

Geht es um die persönliche Auseinandersetzung der Probanden mit der Thematik, d. h. um die Frage, in welchem Grad sie sich – auch über die durchschnittliche Filmrezeption hinaus – auf eher intellektueller Ebene, hörend oder sogar praktisch damit beschäftigen, so ist festzustellen, dass die meisten von ihnen sich generell gar nicht, wenig oder zumindest nicht in differenzierterem Rahmen damit befassen. Markus, Lilly, Paula, Lena, Sebastian, Björn sowie Karina hören gelegentlich auf einen gesehenen Film hin den zugehörigen Soundtrack. Karina erwähnt diesbezüglich, dass sie sich Filme gerne mehrmals ansieht, um sich in vollem Bewusstsein mit verschiedenen Aspekten, wie z. B. der Filmmusik, während der Rezeption etwas gezielter auseinandersetzen zu können. Auch beim Hören von Soundtracks macht sie sich auf diese Weise hin und wieder Gedanken dazu. Ebenfalls aus dem Grunde, dass beim Sehen des Films der Fokus oftmals auf der Handlung liegt, möchte Sebastian das Gehörte später „einfach nochmal erleben“. Dennoch analysiert er manchmal bereits beim Sehen eines Films zu hörende musikalische Verbindungen und befasst sich im Nachhinein damit, indem er Filmmusik beispielsweise nachspielt. Dabei interessiert ihn besonders herauszufinden, wie die Musik es z. B. durch ihre Harmonik schafft, ein bestimmtes Gefühl hervorzurufen. Björn ist ein besonderes Ereignis in Erinnerung, bei dem er sich mit dem Produktionsprozess eines Films näher befasst hat. Er war in der Vergangenheit einmal Teilnehmer einer Probesichtung, bei der es auch um die Auswahl geeigneter Filmmusik ging. Hierbei stellte sich heraus, dass der Film durch die Probeseher nicht besonders gut bewertet wurde, was schließlich mit dem Einsatz der Musik zu erklären war: „Ja, das hat sich dann halt im Nachhinein herausgestellt. Weil die Musik immer so eine Spannung aufgebaut hat, die aber in dem Film nicht erfüllt wurde. Also, am Ende wurde es gar nicht so wild, wie die Musik versprochen hat.“ Die Bewertung der Probeseher führte daraufhin dazu, dass vor Veröffentlichung des Films entsprechende Anpassungen vorgenommen wurden.

In Bezug auf den persönlichen Stellenwert der Filmmusik unter den jüngeren Probanden sind verschiedene Zugangsweisen erkennbar. Hierbei ist zu trennen zwischen der Relevanz, die die Musik in den Augen der Personen hat, und dem Grad der Bewusstheit bei der Wahrnehmung von Filmmusik. Für alle ist Musik innerhalb von Filmen in irgendeiner Hinsicht mehr oder weniger wichtig. Anna empfindet es vor allem als angenehm, wenn „irgendwas im Hintergrund läuft“. In einem ähnlichen Sinne würde für Felix ein Film ohne Musik wohl eher lächerlich wirken. Lilly und Paula führen bezüglich der Relevanz den Grund an, dass Filmmusik das Gesehene mit dem Transportieren von Stimmungen unterstreicht. Markus und in ähnlicher Weise auch Hauke sehen den großen Stellenwert von Musik besonders in ihrer Möglichkeit der Beeinflussung, insbesondere wenn sie der Szene eine bestimmte Bedeutung bzw. ein bestimmtes Gefühl zuweist, die man ohne sie nicht wahrnehme. Karina spricht diesbezüglich ebenfalls die Fähigkeit von Musik, Stimmungen hervorzurufen, an. Sie geht dabei aber nachdrücklich darauf ein, dass sie persönlich in besonderer Weise Musik generell sehr stark mit entsprechenden Emotionen verbindet und ihr die Musik auch im Film hilft, diese Emotionen aufzunehmen. Wichtig ist Filmmusik auch für Lena dahingehend, dass sie immer etwas beim Zuschauer auslöst. Ihrer Meinung nach kommt es jedoch auf die Art des Films an und wie die Musik im konkreten Fall eingesetzt wird, denn ein Film ohne Musik kann ebenso eine entsprechend eindringliche Wirkung entfalten. Björn hingegen wertet diesbezüglich: Generell findet er es besser, wenn Musik innerhalb des Films nicht zu sehr in den Vordergrund tritt und den Zuschauer nicht bewusst werden lässt, dass sie den Film in eine Richtung lenkt. Dass sie den Film auch dann noch sehr stark bestimmen kann, sieht er als äußerst spannend an. Sebastian wiederum interessiert sich für Orchester-Filmmusik insbesondere aufgrund ihrer „speziellen Harmonien“, also eher in Anbetracht ihrer Eigenschaft als Musikstil.

Im Hinblick auf die Einschätzung der eigenen Wahrnehmung von Filmmusik zeigt sich anhand der Aussagen, dass die meisten Probanden davon ausgehen, die Musik hauptsächlich unbewusst zu rezipieren, auch wenn sie sich sicher sind, dass Musik auch dann einen Einfluss hat und beispielsweise das Filmerleben intensiviert (Anna). Paula differenziert dabei: Sie nimmt an, innerhalb einer Filmrezeption die Musik zuerst eher unbewusst wahrzunehmen; je mehr sie sich allerdings darin einfühlt, umso eher achtet sie bewusst auf die enthaltene Musik. Karina kann dann am ehesten auf die Musik achten, wenn sie den entsprechenden Film zum wiederholten Male sieht. Zudem fällt sie ihr auf, wenn sie, wie etwa bei Harry-Potter-Filmen, eher laut eingesetzt ist und dadurch hervorsteicht: „Die kann man gar nicht ignorieren.“ Aus einem anderen Grund spricht auch Anna die Lautstärke eingesetzter Musik an, denn zu laute Musik erscheint ihr generell

störend und anstrengend. In ähnlicher Weise wird Björn Filmmusik dann bewusst, wenn sie ihm unpassend erscheint. Felix wiederum trennt zwischen eingesetzten Liedern, die er aus dem Radio kennt und die er durchaus bewusst wahrnimmt, sowie typischer Filmmusik, die ihm weniger auffällt. Dabei nimmt er an, dass es ihm eher auffiele, wenn die Musik fehlen würde. Lediglich Markus, Lena und Sebastian meinen, dass sie Musik vorwiegend eher bewusst wahrnehmen, insbesondere bei anspruchsvollen Filmen (Markus) bzw. wenn die Musik etwas komplexer gestaltet ist (Lena).

Ältere Probanden:

Innerhalb der Gruppe der älteren Probanden nehmen Aspekte, die sich auf die Produktion von Film und Filmmusik beziehen, weniger Raum ein als bei den jüngeren Probanden. Hier stellt Ulrich fest, zwar nicht so gut darüber informiert zu sein, „wie Filmmusik gemacht wird“; ihm fällt aber auf, dass häufig „der Regisseur die Inszenierung und der Komponist die Filmmusik sehr gut miteinander verstrickt haben“. Auch Katharina macht sich dazu Gedanken, dass eine Filmmusik wohl vor allem durch Absprachen zwischen Regisseur und Komponist auf den Film abgestimmt wird, um „nachher im Gesamtkomplex“ entsprechend wirken zu können.

Die Befragten dieser Gruppe schildern im Vergleich zu den jüngeren Probanden in deutlich vielfältigerem Umfang, welche Funktionen Musik innerhalb eines Films zu erfüllen hat, indem die meisten auch auf andere als nur emotional orientierte Aufgaben der Musik eingehen. Ihrer Meinung nach ist Filmmusik dazu da, um ganz einfach zu unterhalten (Ulrich) sowie den Zuschauer mit Interesse bei der Sache zu halten (Georg); um sich als Zuschauer z. B. in Naturszenarien einfühlen zu können (Maria); um in der Handlung angelegte Stimmungen und Emotionen zu verstärken bzw. zu unterstreichen (Thomas, Ulrich, Rebecca, Katharina, Franzi, Georg, Astrid, Jakob, Paul); um Stimmungen und Dramatik, die allein durch das Bild nicht zu erkennen sind, zu vermitteln bzw. das Bild zu kommentieren und dementsprechend die Gefühle des Zuschauers hervorzurufen oder zu steuern (Ulrich, Maria, Rebecca, Georg, Astrid, Paul); um zu Beginn des Films eine Einordnung ins Genre und die Thematik zu geben (Rebecca); um innerhalb des Verlaufs durch wiederkehrende musikalische Themen das wesentliche Thema des Films aufzugreifen (Thomas); um Szenen miteinander zu verbinden (Georg); um innerhalb des Abspanns rückblickend auf das Thema des Films einzugehen (Maria); um insgesamt eine Dramaturgie der Handlung mit aufzubauen (Katharina); um durch späteres Hören etwa der Titelmusik oder einprägsamer Themen den zugehörigen Film wieder zu erkennen (Thomas, Maria, Rebecca) oder um eine ganz bestimmte Art von Film durch Anklänge nachzuahmen und

somit eine Variante dieses Wiedererkennens zu erreichen (Astrid). Rebecca geht näher auf die stimmungsverstärkende Funktion von Filmmusik ein, die ihrer Meinung nach gleichzeitig auch eine Wendung des Gefühlsausdrucks einleiten kann, indem beispielsweise eine zuvor thematisierte Dramatik des Sterbens abgemildert bzw. aufgehoben wird. Eine Besonderheit ist aus der Sicht von Thomas der Musikeinsatz in einem Film wie *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968) von Jean-Marie Straub, wenn es darum geht, dass der Film eine „bestimmte Atmosphäre darstellt von dem, wie diese beiden Personen gelebt haben oder wie deren Leben stattgefunden hat“. Dies wird vor allem durch die diegetisch eingesetzte Musik vermittelt. Daneben geht Georg mit *The Artist* (2011) von Michel Hazanavicius auf ein spezielles Filmbeispiel ein, um die besondere Aufgabe von Filmmusik zu verdeutlichen. Hier taucht auf der Tonebene keine gesprochene Sprache auf, sondern nur Musik: „Also, wenn da die Musik nicht wäre, dann würde der Film ja zusammenhangslos sein, nicht? Also, insofern ist die Musik ein ganz wichtiges Element der Webtechnik dieses Films.“ Jakob wiederum stellt die Konvention der Verwendung von Musik in Filmen, die für ihn vor allem mit einer Gewöhnung daran zusammenhängt, eher infrage, indem er sich auf den ihn überaus beeindruckenden Dokumentarfilm *Die große Stille* (2005) von Philip Gröning bezieht. Dieser Film, der das Leben in einem Kartäuserkloster zum Thema hat, kommt gänzlich ohne begleitende Filmmusik aus. Darüber hinaus stellt Paul im Zusammenhang mit dem Einsatz von Filmmusik eine Wandlung fest: Mittlerweile ist daraus ein eigenes Genre geworden, innerhalb des Films ist sie heute aber immer weniger eine erzählende Musik, als vielmehr lediglich emotionalisierend.

Geht es um die Art und den Grad einer persönlichen Auseinandersetzung mit der Thematik, so zeigt sich auch innerhalb dieser Gruppe, dass die Probanden sich nicht oder in eher geringem Umfang damit befassen. Ulrich, Katharina sowie Georg erwähnen, dass sie sich durchaus gelegentlich Filmmusik außerhalb des filmischen Zusammenhangs anhören. Dazu merkt Georg an, dass dies in seinen Augen großartige Musik ist: „Wenn man das mal so als konzertante Aufführung hört, ist man ganz erstaunt, welche symphonische Kraft dahintersteht.“ Ulrich und Katharina tauschen sich außerdem bisweilen nach dem Sehen eines Films mit anderen Beteiligten darüber aus, wobei auch die Filmmusik thematisiert werden kann. Für Jakob war Filmmusik nie ein Thema, mit dem er sich beschäftigte, allerdings wurde ihm die Thematik mit dem Sehen einiger Stummfilme, die durch Live-Musik begleitet wurden, bewusster. Paul wiederum hat kein privates Interesse, sich umfassender mit Filmmusik auseinanderzusetzen, während er als Schulmusiker berufsbedingt gleichwohl damit in Berührung kam und sich daher in der Geschichte der Filmmusik sowie bezüglich der Funktionen, die sie einnehmen kann, etwas auskennt.

Generell sieht er darin eher ein Genre, das heutzutage allgegenwärtig ist und einem zwangsläufig begegnet, auch wenn es für ihn persönlich wenig Bedeutung hat.

Der persönliche Stellenwert von Filmmusik ist auch im Bewusstsein dieser Probanden recht unterschiedlich ausgeprägt. Fast alle ordnen sie im Zusammenhang zum jeweiligen Film als wichtig oder sogar sehr wichtig ein. Nur Jakob und Paul differenzieren hier sehr stark. Paul spricht vor allem davon, dass Filmmusik als Genre für ihn selbst „nicht bedeutsam“ ist und er sich in ihr nicht wiederfinden kann. Dennoch weiß er um „einige hervorragende Filmmusik“, die ihn offensichtlich gerade in ihrer direkten Verbindung zum jeweiligen Film beeindruckt hat. Jakob hingegen bemerkt, wie sehr ihm durch seine Auseinandersetzung mit Stummfilmen auffällt, was Filmmusik gerade in diesem Fall auszeichnet. Auf heutige Filme bezogen macht er sich indessen eher Gedanken dazu, ob die übliche Masse an eingesetzter Musik überhaupt notwendig ist, denn für ihn ist in vielen Filmen „alles mit der Musiktünche irgendwie zugekleistert“, was er näher erläutert: „Das ist vom Charakter her, das ist dieses Flächenhafte, dicker Pinselstrich und ohne richtige Kontur, so / das macht mich richtig aggressiv.“ Georg wiederum findet diese Art von Filmmusik „eine großartige Sache“. Dessen wird er sich insbesondere dann bewusst, wenn er sie getrennt vom Film hört, denn innerhalb des Filmzusammenhangs „geht die Musik eigentlich unter“; und dennoch ist sie gerade hier relevant, um den Zuschauer „in eine Szene hinein“ zu bringen. Ähnlich geht es in diesem Punkt Astrid sowie auch Katharina, für die die Musik vor allem die Emotionalität anspricht, wodurch man als Zuschauer „sehr viel drüber aufnehmen“ kann. Ebenso für Ulrich spielt diese Emotionalität eine besondere Rolle, denn Filmmusik ist ihm dann ausgesprochen wichtig, „wenn sie intensiv ist“. Maria, Rebecca und Franzi trennen zwischen Musik, die in ihren Augen als schön oder passend empfunden wird, und zu laut eingesetzter oder aufdringlicher Musik, die dagegen eher stört. Für Thomas hängt der Stellenwert der Musik vor allem am jeweiligen Film selbst, denn ganz bestimmte Filme sind ihm auch aufgrund ihrer Musik bzw. verwendeter Melodien in Erinnerung geblieben.

Zur Einschätzung der eigenen Wahrnehmung von Filmmusik meinen auch innerhalb dieser Gruppe die meisten Probanden, die Musik generell eher unbewusst zu rezipieren bzw. überwiegend nicht darauf zu achten. Franzi nimmt diesbezüglich an, dass die Musik „mehr Auswirkungen hat oder Einfluss hat auf die Zuschauer als man meint.“ Rebecca schildert dazu, dass ihre Aufmerksamkeit „immer mehr in die Handlung geht als auf die Musik“. Bewusst wird ihr eher schon die oben erwähnte laute oder sehr stark stimmungsverstärkende und dementsprechend eher als störend empfundene Musik; auch Jakob geht es so. Gleichzeitig sind ihm nur einzelne, ganz bestimmte Filme im Bewusstsein,

in denen ihm überaus beeindruckende Musik auffiel. Astrid wiederum bemerkt eher, wenn ein Film sehr wenig oder gar keine Musik enthält. Georg geht auf den gleichen Aspekt ein, denn ihn irritiert es, wenn überhaupt keine Musik erklingt. Angesichts seiner eher unbewussten Wahrnehmung von Filmmusik ist er überrascht,

„wie substantiiert bestimmte Filmmusiken sind. Also, dieses berühmte Lied ‚Spiel mir das Lied vom Tod‘, nicht, das ist ja in jedem Kopf sozusagen. Musst du ja nur anticken, dann läuft das ja schon, ne? Und dann siehst du Charles Bronson da als Junge stehen. (Lachen). Das ist völlig vernetzt“.

Maria berichtet in ähnlicher Weise über dieses Phänomen: Einerseits wird ihr die Musik innerhalb eines Films kaum bewusst, andererseits hat sie im Nachhinein sofort den Film vor Augen, wenn sie ganz bestimmte Melodien wieder hört. Dass bestimmte Musik stark mit dem Film vernetzt und auch später im Zusammenhang damit erinnert wird, spricht ebenfalls Paul an. Er geht dabei auf „ganz schlimme Erfahrungen“ ein, woraufhin er klassische Musik, die als Filmmusik eingesetzt wurde, auch nachher immer mit dem Film verbindet. Lediglich Ulrich und Katharina meinen, dass sie während der Rezeption von Filmen generell auf die Musik achten. Besonders auffällig ist zwar auch für Katharina eine „bombastische Musik“ oder wenn wenig Musik vorkommt, aber sie findet, „dass man das dann auch nachher im Gesamtkomplex auch wahrnehmen sollte eigentlich“. Unterhält sie sich nach einem Film mit anderen Zuschauern, kommt es oft vor, dass sie ihre Meinung zur im Film enthaltenen Musik äußert, gleichzeitig aber feststellen muss, dass diese anderen Beteiligten gar nicht auffiel. Ulrich geht davon aus, dass er Filmmusik sogar „sehr bewusst“ wahrnimmt:

„Filme und eine gute Filmmusik, die lassen mich ja dann erst mal ein paar Tage oder Wochen nicht in Ruhe. [...] Einmal habe ich diesen Film, ‚Brokeback Mountain‘ heißt der, glaube ich, den habe ich gesehen. Und der hat auch eine ganz intensive Filmmusik, die einen dann auch immer so durchschüttelt.“

Zusammenfassend zeigt sich: Die Aussagen der Experten sowie jüngeren und älteren Probanden bezüglich ihres Erlebens von und ihres Umgangs mit Filmmusik bringen erwartungsgemäß klar zum Ausdruck, dass diejenigen, die sich intensiv mit dem Medium Film und verschiedenen Aspekten der Filmmusik beschäftigen, auch entsprechend differenziertere Einschätzungen dazu vornehmen. Dies gilt in besonderem Maße für die Experten, die insgesamt ein tieferes Verständnis über historische Entwicklungen, Produktionsprozesse oder mögliche Funktionen erkennen lassen. Sie haben zudem jeweils einen sehr klaren Anspruch an eine ihnen angemessene Filmmusik. Darüber hinaus wird

durch die Aussagen der Experten ihr Bewusstsein darüber offensichtlich, dass der fertige Film das Ergebnis eines Schaffensprozesses ist, der sehr stark abhängig von den jeweiligen Vorstellungen der beteiligten Filmemacher und deren Zusammenwirken ist. Selbst unter den wenigen befragten Experten fallen allerdings recht deutliche Neigungen in Abhängigkeit von ihrem spezifischen Profil auf, die ihren Blick auf die Thematik prägen. Gleichzeitig scheint beispielsweise Kellner, der zu verstehen gibt, dass er im musikalischen Bereich wenig Kenntnisse hat, dies sehr gut durch sein umfassendes filmisches Wissen und seinen entsprechend großen Erfahrungsschatz kompensieren zu können.

Die Probanden sind zwar alle durchaus mit dem Medium Film als solches vertraut genug, um Filme angemessen zu verstehen und auch eine Meinung oder sogar eigene Theorien in Bezug auf Filmmusik zu haben, sie gehen insgesamt im Vergleich zu den Experten damit aber doch weniger reflektiert um. Unter den jüngeren Probanden äußert sich nur Lena etwas kritischer, wenn sie beispielsweise Stellung zu für den Film komponierter Musik nimmt, die ihr oft wenig komplex erscheint. Björn wiederum lässt durchblicken, praktische Einblicke in den Produktionsprozess vor Fertigstellung eines Films gewonnen zu haben und scheint vor diesem Hintergrund durchaus mit gewissem Anspruch an eine Rezeption heranzugehen. Während für die jüngeren Probanden die filmmusikalischen Funktionen oder Wirkungsweisen aber vorwiegend auf emotionaler Ebene anzusiedeln sind, machen die älteren Probanden diesbezüglich etwas vielfältigere Angaben, und zwar nicht nur die besonders film- oder musikverständigen unter ihnen. Zudem finden sich in dieser Gruppe mehr Personen, die relativ differenziert und kritisch etwa Erläuterungen möglicher Funktionen von Filmmusik anhand einzelner Filmbeispiele ausführen; allerdings handelt es sich hierbei vor allem um Rezipienten, die sich recht intensiv entweder mit Musik oder mit Filmen beschäftigen, etwa Jakob und Paul oder Thomas und Georg. Ihre Aussagen lassen im Vergleich zu den meisten jüngeren Befragten auf eine etwas andere Qualität der Rezeption von Filmmusik schließen. Auch wenn sie – wie die jüngeren Probanden auch – die rezipierte Filmmusik eher unbewusst erleben, wird unter den älteren Probanden außerdem deutlicher zur Sprache gebracht, dass unbewusst wahrgenommene Musik zweifellos mit dem Film vernetzt werden kann und so später in Bezug darauf erinnert wird. Diese zwar einzelnen, aber doch bemerkenswerten Unterschiede zwischen den Altersgruppen weisen darauf hin, dass auch eine größere Lebenserfahrung und die Möglichkeit, über die Jahre hinweg verschiedene filmische Entwicklungen erlebt zu haben, in Bezug auf eine reflektierte Filmmusikrezeption eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen können.

9 Rezeptionsanalysen zum Film *Der Pianist*

9.1 Die Beziehung der Probanden zum Film und seinem Inhalt

Die Darstellungen dieses Abschnitts beziehen sich insbesondere auf die generellen Aussagen der Probanden zum zuvor rezipierten Film *Der Pianist*. Diese allgemeineren Aspekte wurden vorwiegend zu Beginn der Gespräche thematisiert, als vonseiten der Interviewerin der Fokus noch nicht auf die eingesetzte Musik des Films gelenkt wurde.

Experten:

Wie in Abschnitt 7.3 zu den Inhalten des Fragenkatalogs bereits erwähnt, wurden während der Befragung allgemeinere Aspekte des Films nicht so ausführlich behandelt wie innerhalb der anderen beiden Zielgruppen, denn wie zu erwarten war, gehen die Experten von sich aus sehr viel eher direkt auf die musikalische Gestaltung des Films ein.¹⁵² Dementsprechend zeigen die im Folgenden dargestellten Stellungnahmen einen geringeren Umfang auf als die der jüngeren sowie älteren Probanden.

Rumpf, Boltze und Kellner kannten den Film bereits. Bantzer hatte den Film zuvor nicht gesehen, jedoch „viel darüber gelesen“ und kennt außerdem Szpilmans Musik, hatte also dazu umfassende Informationen und war thematisch „damit vertraut“.

Für Rumpf ist die Erinnerung an die erste Rezeption zu schwach, als dass er bewusst Unterschiede zur aktuellen Sichtung erkennen könnte. Boltze fällt diesbezüglich auf, dass ihm ein deutlicher Unterschied zwischen dem jeweiligen Charakter der diegetisch eingesetzten Stücke und der extradiegetischen Musik erst während der aktuellen Sichtung derartig klar wurde. Er erinnert sich zudem daran, dass er „damals immer den Vergleich mit *Schindlers Liste* gezogen“ hat, wobei für ihn persönlich *Der Pianist* der bessere Film ist. Grund hierfür ist, dass ihm im direkten Vergleich der beiden Filme *Schindlers Liste* (1993) von Steven Spielberg zu manipulativ erscheint:

„[...] klar, wenn man das Thema Holocaust verfilmt, ist es eigentlich automatisch irgendwie schrecklich. Aber bei Spielberg wird das halt noch sehr, gerade auch über den Einsatz der Musik und so, sehr verstärkt, irgendwie dieses ganze Leiden und so

¹⁵² Dazu spricht Boltze während des Interviews sein Bewusstsein darüber an, in der Funktion eines Experten befragt zu werden, in der er insbesondere mit Fragen zur Musik rechnete und bei der Sichtung „verstärkt darauf geachtet“ hat (ähnlich auch Rumpf). Kellner gibt darüber Auskunft, dass er gewöhnlich einen Film nicht nur nachvollzieht, sondern diesen „immer parallel auch analytisch“ betrachtet. Auch er spricht das vorherige Bewusstsein über die Thematisierung der Musik im Zuge dieses Forschungsprojekts an und erwähnt, er habe „hier und da mal darauf geachtet“, allerdings womöglich in anderem Umfang als in bei ihm üblichen Rezeptionssituationen.

weiter und so fort. Und ich fand halt, dass Polański das Ganze ein bisschen nüchterner gemacht hat, was es eigentlich nicht weniger schrecklich macht, aber irgendwie als Film stärker.“

Für Kellner kamen bei der vorherigen Rezeption des Films mehrere Eindrücke zusammen: Kurz davor war er in Krakau, hatte sich dabei auch mit dem geschichtlichen Hintergrund beschäftigt, und sah sich zeitnah dazu außerdem den Film *Schindlers Liste* erneut an. Daraus gingen direkte, auch filmische Vergleiche hervor, die sich in der Frische der Eindrücke entwickelten und in dieser Intensität bei der aktuellen Sichtung nicht mehr vorhanden waren. Allerdings bemerkt er, dass bei diesem Mal eine Verdichtung und gezieltere Aufmerksamkeit auf andere Aspekte stattfand:

„Ja, also, wo man so vielleicht ein bisschen weniger mitgerissen ist von der Geschichte, weil man jetzt unbedingt wissen will, wie es weitergeht, jetzt, wo man das dann schon mal weiß, guckt man dann nochmal genauer hin, was andere Sachen angeht.“

Sprechen die Experten in Verbindung zur aktuellen Sichtung über ihre allgemeinen Gedanken zum Film *Der Pianist*, so fällt auf, dass sie weniger den geschichtlichen Hintergrund in den Blick stellen, sondern sich entweder direkt auf die filmische Umsetzung beziehen oder globalere Themen ansprechen, die über den Film zum Ausdruck kommen. Für Rumpf ist das Besondere am Film, dass nicht jemand sein Schicksal selber in die Hand nimmt, sondern gezeigt wird, wie jemand „eigentlich immer auf andere angewiesen ist, um zu überleben“: Es geht um eine Art Passions- bzw. Leidensgeschichte, wobei der Protagonist nie der Held ist und „nie eine besonders aktive Rolle“ einnimmt, denn „das erlauben ihm die Umstände gar nicht“. Außerdem geht Rumpf auf den dokumentarischen Stil des Films ein, der „nichts beschönigt“ oder gar „Szenen verklärt“. Unter anderem führt er dies auch auf den „relativ sparsame[n] Musikeinsatz“ zurück. Insgesamt ist dies für ihn einer „der interessanteren Filme über den Holocaust, den man so in den letzten Jahrzehnten gesehen hat“. Boltze bringt der Film zum Nachdenken über „so katholische Themen, nenne ich es mal, wie Vergebung [...] und Gnade und all solchen Dingen“. Dabei spielt zum Ende hin nicht mehr so sehr das Thema Judenverfolgung eine Rolle, sondern die Tatsache, dass der deutsche Offizier im Kernmoment des Films „einfach so plötzlich fast so aus einer spontanen Laune heraus“ dem Protagonisten hilft. Bantzer erwähnt die Länge des Films und die sich wiederholenden Szenen. Auch wenn für ihn persönlich gerade diese Thematik bei so einer Länge schwer auszuhalten ist, geht er davon aus, dass genau damit „wirklich diese Ausdauer auch“ vermittelt werden soll, was für ihn wiederum „sehr

gekonnt“ inszeniert ist. Ferner spricht er den weitgehenden Verzicht des Musikeinsatzes an. Für ihn sind dabei die Geräusche direkter Ersatz: „[...] die Kompositionen sind eigentlich die Geräusche, die entstehen.“ Und genauso ist auch die Stille wesentlich,

„dass man sehr gut nachvollziehen kann, wenn plötzlich ein Geräusch, was nicht sein soll, wie dieses Zerklirren von dem Geschirr da oben. (...) Das kriegt alles eine besondere Bedeutung und ist dann plötzlich wie moderne Musik fast (Lachen), wie er das einsetzt.“

Diese spezielle Machart lenkt einerseits die Aufmerksamkeit des Zuschauers beim Sehen, andererseits wird aus Bantzers Sicht gerade durch die starke Präsenz von Schießereien und Ähnlichem wiederum geringere Aussagekraft erreicht: „Das kann einen dann irgendwie nicht mehr erreichen, weil es einfach zu viel ist.“ Kellner macht sich Gedanken darüber, „was die Figur halt erlebt und wie auch der Film gemacht ist“. Er erwähnt, dass der Film in weiten Teilen „auch aus der Perspektive der Hauptfigur erzählt, also auch von den Bildern her. Die Kamera steht immer da sozusagen, [...] von wo aus die Hauptfigur heraus das erlebt.“ Zudem geht er auf die Gestaltung der Tonebene ein, die „weit wirklich ohne Musik auskommt“, während die Geräusche hervortreten. Weiter fällt ihm auf, dass das Tempo des Films ab der Szene, in der Szpilman aus dem Ghetto geflohen ist und sich verstecken muss, in der Mitte des Films, deutlich abnimmt, womit der Film bezüglich seiner Grundstimmung eine „starke Veränderung“ durchmacht:

„Ich finde, dass der Film insgesamt ab diesem Moment, dieses ganze In-der-Wohnung-Sitzen und Zugucken und Ausharren und selber eigentlich nur so indirekt Betroffen-Sein. Das zieht sich ja durch bis zum Schluss und ich finde, dass der ganze Rest des Films [...] tatsächlich viel weniger Drive hat dadurch, dass wir einfach jemanden beobachten dabei, wie er sich versteckt.“

Dabei ist ihm sehr bewusst, dass dies insbesondere durch die historische Vorlage bedingt ist.

Jüngere Probanden:

Mehrere jüngere Probanden hatten den Film bereits zuvor gesehen, Lena sogar mehrmals. Lilly erwähnt, dass sie zwar einmal begonnen hatte, den Film anzusehen, als Ganzes war er ihr jedoch nicht bekannt.¹⁵³ Hauke dagegen nimmt an, dass er einen kurzen Filmausschnitt aus der Mitte des Films vom Zappen her kennt, dann aber wohl weggeschaltet hatte. Für

¹⁵³ Grund hierfür war ein Abbruch der Filmrezeption, da die brutalen Szenen unerträglich erschienen. Sie kannte daher etwa das erste Drittel des Films.

ihn blieb dieser Ausschnitt zusammenhangslos, bis er sich während der aktuellen Sichtung daran erinnerte. Gänzlich unbekannt war *Der Pianist* für Felix und Karina sowie Sebastian, welcher jedoch einige wenige Informationen zum geschichtlichen Bezug und dem Pianisten als Hauptfigur des Films hatte.

Diejenigen, die den Film bereits kannten, äußern sich dazu, was genau ihr Interesse daran geweckt hatte: Paula wurde über eine Kinovorschau darauf aufmerksam, Lena sowie Björn erhielten entsprechende Empfehlungen. Anna dagegen kann sich nicht mehr erinnern, was genau der Anlass zum Sehen des Films war, aber für sie ist es einer der Filme, die man einfach sehen muss, wobei auch die Tatsache eine Rolle spielt, dass der geschichtliche Bezug des Films zu ihrem Heimatland Polen im Mittelpunkt steht. Markus, ebenso gebürtiger Pole, kannte als Einziger zuvor auch das Buch. Er war interessiert an der Geschichte und wollte sehen, wie diese im filmischen Bild umgesetzt wurde. Diesbezüglich erwähnt er, dass im Vergleich zu anderen Buchverfilmungen *Der Pianist* seiner Meinung nach „wirklich sehr gut gemacht“ ist.

Die Aussagen der Probanden, die den Film zuvor schon einmal rezipiert hatten, zeigen auf, dass bezüglich der Gedanken zum Film während der ersten Rezeption und eines entsprechenden Vergleichs zur aktuellen Sichtung verschiedene Aspekte im Vordergrund stehen: Anna und Markus können sich kaum an die früheren Situationen erinnern, wohingegen Paula beide Male die erste Hälfte des Films als „ziemlich heftig“, die zweite Hälfte „deutlich leichter“ empfand. Sie nimmt zudem an, beim zweiten Mal vielleicht „auch nochmal mehr Sachen gesehen“ zu haben. Lena kann für alle Sichtungen des Films eine gleichartige emotionale Ergriffenheit festmachen. Björns Wahrnehmung des Protagonisten bei der ersten Rezeption hatte eine relativ starke Wirkung auf seinen Gesamteindruck des Films, der auch bei der aktuellen Sichtung weiterhin besteht. Ihn störte beide Male, wie sehr der Protagonist sein Leiden verkörpert, vor allem ist Björn irritiert von dessen Stimme bzw. dem schnupfenartigen Nasal und den eher tollpatschigen Bewegungen. Hier scheint ein sehr subjektiver, störender Eindruck einen bedeutsamen Einfluss auf die gesamte Wahrnehmung der filmischen Qualität zu haben. Davon abgesehen erklärt er detailliert, wie sich vor allem auf thematischer Ebene für ihn die frühere Rezeption des Films von der aktuellen unterscheidet: Da er sich früher – auch über das Sehen von Filmen – ausgiebig mit dem Thema „Zweiter Weltkrieg“ auseinandersetzte, sich jedes Mal dabei schlecht fühlte und irgendwann damit abschloss, sich weitere Filme dazu anzuschauen, war es für ihn selbst interessant, den Film erneut anzusehen und sich „da natürlich vielleicht auch nochmal wieder ein paar andere Gedanken so über das Thema gemacht“ zu haben. Lilly, die

den Film bei der ersten Rezeption abgebrochen hatte, bereut die aktuelle Sichtung des Films überhaupt nicht, auch wenn sie nach wie vor gerade die Brutalität der ihr bekannten Teile ungern gesehen hat. Ihr wurde aber mit der vollständigen Rezeption auch die Qualität des Films und seine Nähe zur Realität richtig bewusst.

Geht es um die hauptsächlichen Gedankeninhalte, mit denen sich die Befragten in Bezug auf die aktuelle Rezeption des Films auseinandersetzen, steht deutlich im Vordergrund, dass *Der Pianist* den meisten von ihnen aufgrund des geschichtlichen Hintergrunds sehr nahe geht und vor allem Gedankengänge angeregt hat, die von der übergeordneten Thematik der Judenverfolgung ausgehen. Auffallend ist in dieser Gruppe, dass die Äußerungen dazu teilweise sehr umfangreich sind und sich an einzelnen Filminhalten orientieren. Dabei bleiben für mehrere Probanden offene Fragen, insbesondere danach, was aus einzelnen im Film dargestellten Personen wie Szpilmans Familie wurde (Paula, Felix, Hauke, Sebastian, Karina). Zudem spielen globalere Assoziationen eine Rolle, wie etwa die Themen Armut (Anna) und Unmenschlichkeit (Björn), die Frage, was einen in einer langen Zeit des Durchhaltens „bewegt, dann auch am Leben zu bleiben“ (Lilly) oder wie unvorstellbar die grausame Zeit aus heutiger Sicht erscheint (Felix). Auch Lena veranlasst das Sehen des Films, insgesamt „über die Welt nachzudenken“, während Karina angesichts solcher Filme wie *Der Pianist* besonders bewusst wird, was in der Zeit „alles passiert ist“. Sebastian spricht hingegen den Handlungsort Polen an, der seiner Meinung nach das Thema „ganz anders auch nochmal beleuchtet“.

Die Frage danach, was dieser Film den Probanden persönlich sagt, wird weniger darauf bezogen, wie *Der Pianist* generell aufzufassen sei. Die meisten schildern, was sie für sich selbst aus dem Film mitgenommen haben. Dementsprechend ist der Film eine Warnung in Bezug auf das eigene Handeln (Lena) bzw. ein persönlicher Anstoß, alles zu tun, „dass sich das nicht wiederholt“ (Anna, ähnlich auch Sebastian), wobei die Frage aufkommt, wie das eigene Verhalten in entsprechenden Situationen aussähe (Markus, Sebastian). Zudem ist es Aufforderung, Mensch zu bleiben, egal in welcher Situation (Markus). Der Film zeigt, „dass man also stärker sein kann als man vielleicht denkt“ (Lena), und ebenso, dass die Hoffnung nie stirbt (Lilly). Außerdem lässt *Der Pianist* bewusst werden, „wie gut es uns heutzutage geht“ (Hauke). In Bezug auf den Offizier, der letztendlich Szpilman das Leben rettet, bringt der Film zum Ausdruck, „dass man einen Menschen nicht nach dem Äußeren beurteilen sollte“, denn auch wenn man es ihm nicht zutraut, kann viel Gutes in ihm stecken (Karina). Andererseits stellt der Film für Sebastian die Entwicklung zu immer größerem Leid heraus und es wird deutlich, wie pervers das Reduzieren einer Personengruppe ist. Björn sieht

darin zum Ausdruck gebracht, wie im Unrechtsbewusstsein der Menschen Gegensätze vorherrschen.¹⁵⁴ Felix bleibt am deutlichsten direkt auf der Handlungsebene und geht darauf ein, dass Szpilman „wahnsinniges Glück gehabt hat“, insbesondere da er immer auf Hilfe angewiesen war.

Die nach der Sichtung besonders präsent gebliebenen Szenen und ihre thematisierten Aspekte werden in überaus vielfältigem Umfang angeführt, wobei auffällt, dass die meisten Nennungen jeweils nur durch eine Person erfolgen, sich insgesamt aber über den gesamten Film hinweg erstrecken: vom Umzug der jüdischen Menschen ins Ghetto über die Szenerie auf dem Umschlagplatz bis hin zur Konzertszene am Schluss. Darunter finden sich auch Beispiele besonders brutaler Momente, wie z. B. wahllose Erschießungen, sie bilden jedoch nicht die Mehrheit unter den Aussagen. Von mehreren Probanden erwähnt werden der Moment, in dem Szpilman einen Jungen an der Ghettomauer aufgrund der grausamen Behandlung der Deutschen tot vorfindet (Markus, Felix); die Szene, in der der Mann im Rollstuhl aus dem Fenster geworfen wird (Lilly, Björn); das Verladen der Menschen in den Zug (Anna, Felix, Björn); der Moment, in dem Szpilman seine Gurkendose zu öffnen versucht und entdeckt wird (Markus, Paula, Lena, Sebastian) sowie die Szene, in der Szpilman gegen Ende des Films über eine Mauer klettert und auf die zerstörte Stadt blickt (Markus, Paula, Lena, Sebastian, Karina). Zudem werden zwei musikalisch geprägte Szenen mehrfach genannt: als die Juden zum Tanzen gezwungen werden (Felix, Lena) und als Szpilman nach seiner Rettung wieder im Rundfunk spielt (Markus, Karina). Interessant erscheint dabei, dass keiner der jüngeren Probanden die Schlüsselszene des Films, also das Vorspiel vor dem Offizier, nennt, solange es innerhalb der Befragung noch um allgemeinere Aspekte zum Film geht.

Hinsichtlich der filmischen Umsetzung bzw. deutlich gewordenen Besonderheiten des Films geht Markus auf die Inszenierung von Brutalität ein, für die man alternative Möglichkeiten hätte nutzen können, etwa in der Weise wie innerhalb der Szene, in der Szpilman an der Ghettomauer versucht einen Jungen zu retten; die Gewalt wird hier nicht direkt gezeigt, sondern über die Tonebene transportiert. Für Karina hingegen konnte durch die direkte Brutalität der erzielte Eindruck überhaupt erst erreicht werden, nämlich „dass es im Kopf bleibt“. Den gezeigten Kontrast zwischen „Luxusleben zur totalen Armut“ wiederum findet Anna sehr klar dargestellt. Sebastian sieht den Film dadurch geprägt, dass über die zweite Hälfte hinweg Szpilman allein im Fokus steht, daher wenig bzw. kein Dialog mehr stattfindet

¹⁵⁴ Er merkt dazu an, dass er zu einem anderen Zeitpunkt der Rezeption durchaus zu einer anderen Interpretation kommen könnte.

und der Zuschauer oftmals aufgrund der subjektiven Kameraführung direkt die Sicht des Protagonisten einnimmt. Hierbei stellt er heraus, dass es „keine Längen in dem Sinn“ sind, aber der Film dann „einfach so ihn dabei [...] zeigt, wie er so Handlungen durchführt“ und dabei vor allem „einfach nur noch Bilder“ wirken. Die subjektive Kamera erwähnt ebenfalls Felix: „Man konnte sich da richtig so reinleben mehr oder weniger. Weil man sich dann auch überlegt hat, dass man selber in der Situation ist oder sein Begleiter, wie auch immer.“ Er schildert zudem die Gegensätze in der Farbgestaltung, wobei insgesamt viele Teile des Films „grau und düster“ gehalten sind; in der Schlusszene „wo sie auf dem Feld standen, war es dann grün und man hat die Vögel gehört“. Björn erkennt den Film als „konventionell von der Bildsprache“. Zur Gestaltung der Handlung mit Fokus auf dem Protagonisten bemerkt er eher kritisch, dass Szpilman sich immer gerade dort befindet, wo auch geschichtlich verankerte Ereignisse stattfinden. Die passive Rolle Szpilmans erschwert ihm zudem eine Identifikation mit der Hauptfigur:

„Also, er hat ja relativ wenig Handlungsspielraum so und dadurch macht er ja / Also, er macht zwar viel durch, aber (...) ja, es ist ja auch eigentlich einfach nur was Schreckliches und dadurch wächst er ja jetzt nicht und macht nicht so eine / er macht keine Entwicklung durch, das ist es.“

Geht es um die filmische Umsetzung, spielen in besonderem Maße Aspekte des Musikeinsatzes eine Rolle, die an dieser Stelle der Befragung jedoch nur wenige Probanden ansprechen: Sebastian bemerkt, dass größtenteils keine Hintergrundmusik eingesetzt wird, worauf er eine eher „düstere Atmosphäre“ zurückführt. Lena fällt beim Sehen vor allem der dokumentarische Charakter des Films auf, der auf Effekte verzichtet und wenig hintergründige Musik aufweist. Dies verleiht dem Film aus ihrer Sicht besondere Authentizität, da die hier zu hörende Musik hauptsächlich „von innen kommt“ und man so „dichter an den Personen dran“ ist. Auch Markus spricht die eingesetzte Musik an, die ein großes Thema des Films ist, da sie „einen durch den gesamten Film begleitet“. Sebastian beschäftigt außerdem die Frage, ob der Schauspieler die Klavierstücke selbst gespielt hat, denn „von der Filmführung war nämlich er nie zu sehen, wie er selbst spielte, sondern entweder seine Hände oder sein Kopf“.

Über die bisher thematisierten Aspekte hinaus erwähnt Anna, sich auf einen Film dieser Art ganz anders einzustellen als auf einen „amerikanische[n] Film, wo man eigentlich schon von Anfang an weiß, wie das Ende ist.“ Sie sieht Filme wie *Der Pianist*, die erlebte Geschichte realitätsnah aufnehmen und weitererzählen, als wichtige Möglichkeit an, dem Vergessen entgegenzuwirken, denn heute leben nur noch wenige Menschen, die damals Erlebtes

erzählen könnten. Auch Lilly erwähnt die besondere Stimmungsebene, die beim Sehen eines solchen Films entsteht. Felix macht sich wiederum konkret über eine Einsatzmöglichkeit des Films Gedanken: Er überlegt, ob es ein geeignetes Beispiel für den schulischen Geschichtsunterricht wäre, wobei er Bedenken hat, ob der Film dafür nicht doch „ein bisschen heftig“ wäre.

Ältere Probanden:

Fast alle älteren Probanden kannten den Film bereits. Rebecca merkt allerdings dazu an, dass sie den Film zwar schon zuvor gesehen hatte, sich aber vor der aktuellen Sichtung nicht mehr daran erinnern konnte. Dabei hatte sie bei Bekanntgabe des Filmtitels kurz vor der Rezeption eher Assoziationen zu einem anderen Film, den sie jedoch nicht mehr benennen kann. Erst einige Filmbilder während des Sehens riefen wieder sehr vage Erinnerungen daran hervor. Unbekannt war der Film lediglich für Franz, der aber der Filmtitel etwas sagte und auch Assoziationen zu Polański wachrief.

Im Hinblick auf die Veranlassung zum Sehen des Films bemerkt Georg, dass er auf das Lesen verschiedener Rezensionen hin in diesem Film eine „interessante Ergänzung“ zu *Schindlers Liste* sah. Astrid ordnete ihn als sehenswert ein aufgrund ihrer Vorinformationen zum geschichtlichen Hintergrund sowie in Bezug auf Polański als Regisseur. Ebenso äußern sich Katharina und Paul dazu, dass die Vorberichte zum Film und das Wissen über den geschichtlichen Hintergrund sie veranlasst haben, sich *Der Pianist* anzusehen. Gerade Paul erwähnt, dass er sich mit dem Thema „Warschauer Ghetto, jüdische Kultur, Holocaust [...] viele Jahre beschäftigt hat“. Für Jakob stellte neben den Informationen aus den Medien vor allem Polański als Regisseur ein Kriterium für einen wertvollen Film dar: „Und außerdem ist Polański ja nicht irgendwer. Und von Polański kannte ich andere Filme und dann dachte ich, das ist dann wenigstens eine Qualitätsgarantie, wenn Polański draufsteht, dann ist Qualität drin.“

Innerhalb dieser Gruppe sind die Aspekte bezüglich der jeweiligen Gedanken im Vergleich zwischen früherer und aktueller Sichtung ebenfalls vielfältig. Ulrich geht davon aus, dass der filmische Eindruck für ihn beim zweiten Sehen wieder derselbe ist. Den Grund dafür sieht er in seiner Art, „in Filme einzutauchen. Ich, mir geht eine Distanz verloren (...) und deswegen ist das ein gleiches, intensives Empfinden, auch wenn ich ihn in vier Wochen nochmal sehe.“ Auch Maria sieht bei sich keine abweichenden Eindrücke im Vergleich zur ersten Rezeption des Films, allerdings war sie diesmal „auf vieles vorbereitet“, insbesondere auf die gezeigte Brutalität, die ihr sehr nahe geht. Die aktuelle Sichtung stellt

zudem für Jakob eine Bestätigung früherer Eindrücke dar. Georg wiederum sieht das erneute Rezipieren weniger als Wiederholung an, sondern eher als „eine Ergänzung, eine Auffrischung dieses „bedrückende[n] Thema[s]“, mit dem er sich immer wieder auseinandersetzt. Thomas dagegen spricht an, dass das frühere Erleben des Films eher von Skepsis begleitet war als die aktuelle Rezeption:

„Irgendwie habe ich jetzt beim Gucken gedacht, damals hat mich der Film [...] nicht so berührt wie heute, erstaunlicherweise. [...] Vielleicht, weil er ja eigentlich ein gutes Ende bringt und für die Juden [...] gab es dieses gute Ende eigentlich nicht, in der Regel. [...] Also, erst dachte ich, als du den Film ausgepackt hast [...]: ‚Ach, DER!‘ (Lachen). Ich hatte den für mich so eigentlich verbucht unter: ‚Naja, war nicht so dolle.‘“

Auch Astrid bemerkt bei sich eine veränderte Wahrnehmung, insbesondere bezogen auf die filmische Inszenierung:

„Also, was neu dazu kam, war, dass ich so streckenweise dachte, der Film ist inszeniert wie ein Theaterstück, weil ja auch ganz, ganz wenig Musik drin ist und, ja, so gerade auch so zum Beispiel die Szenen der Familie in den Wohnungen, in denen sie waren. So hätte das eben auch auf einer Bühne dargestellt werden können.“

Für Katharina fällt bei der aktuellen Sichtung die Bedeutungsebene, welche die Musik für den gesamten Film einnimmt, viel mehr ins Gewicht als zuvor. Die besondere Rolle der Musik als Hoffnungsträger und Lebenselixier für den Protagonisten und andererseits in der Tanzszene, in der Musik erst „was Verbindendes“ darstellt und dann als Instrument missbraucht wird, beeindruckt Katharina vor allem beim erneuten Sehen des Films. Paul stellt fest, dass seine „filmischen Erinnerungen zum Teil ganz andere waren“. Er geht davon aus, dass andere Eindrücke zum Thema sich damit vermischt hatten. Was ihm bei der aktuellen Sichtung noch bewusster wurde als vorher, ist am Ende des Films der „Wandel [...], der da stattfindet“, „diese Vision, die da auftaucht, dieses Zeichen, was da gesetzt wird“.

Geht es um die hauptsächlichen Gedankeninhalte, mit denen sich die Befragten in Bezug auf die aktuelle Rezeption des Films auseinandersetzen, so rückt auch innerhalb dieser Gruppe für die meisten Probanden vor allem die thematisierte Judenverfolgung und die im Film gezeigten Grausamkeiten der Deutschen bzw. der Umgang der jüdischen Menschen damit in den Blickpunkt (Thomas, Ulrich, Maria, Rebecca, Katharina, Franzi, Astrid). Katharina spricht diesbezüglich insbesondere die Ausnahmen an, „die das auch durchbrechen“, wenn vor allem mit der Figur des Offiziers die Aspekte Hoffnung und

Menschlichkeit aufkommen, während Rebecca (ähnlich auch Franzi) das „unglaubliche Alleinsein“ beschäftigt, das Szpilman „auch so hingenommen hat dann“. Ihr fehlt darüber hinaus ein Hinweis darauf, was mit der Familie des Hauptdarstellers genau passierte. Auf einer globaleren Ebene sieht Franzi durch den Film die „Abgründe der menschlichen Natur“ ausgedrückt; gleichzeitig meint sie aber auch, dass dabei nicht nur die Zeit der Judenverfolgung im Vordergrund steht, sondern Szpilmans persönliche Biographie selbst.

Bei der Frage danach, was dieser Film den Probanden persönlich sagt, bleiben einige von ihnen für ihre Einschätzung sehr eng bei der Handlungsebene des Films selbst: Für Thomas beschreiben dabei die ersten zwei Drittel des Films sehr präzise den „alltägliche[n] Schrecken, dem diese Menschen ausgesetzt waren“, durch die Großzügigkeit des Offiziers erhält das Ende aber eher etwas Unrealistisches und „Wunderbares, [...] im Sinne von Wunder“. Katharina sieht die Quintessenz des Films darin, dass für Szpilman seine Musik bzw. das Klavierspiel „das Überleben bedeutete“ und ihn „am Leben erhalten hat“. Auch Franzi sieht diese bedeutende Rolle der Musik im Mittelpunkt, denn „sein Leben ist die Musik“, die er lebt, auch „wo er gar kein Klavier hatte“. Für sie vermittelt der Film außerdem „viele Facetten sozusagen des menschlichen Daseins“. Rebecca begleitet eher die Frage, woher der Protagonist, der als Anti-Held erscheint, die Kraft und den „unglaubliche[n] Überlebenswille[n]“ nimmt, immer weiterzumachen. Diese nimmt sie gleichzeitig als Botschaft für sich persönlich aus dem Film mit, „einfach nicht aufzugeben, immer weiter zu machen“. In ähnlicher Weise schildern die anderen Probanden im Hinblick auf eine Hauptaussage des Films eher ein umfassenderes Fazit, auch in Bezug auf seine Funktion: Es kommt zur Sprache, dass der Film als ein „Wachrütteln und ein Deutlichmachen, was da eigentlich alles passiert ist“ zu verstehen sei, womit das Bewusstsein gerade derjenigen geschärft werden kann, die die Kriegszeit nicht miterlebt haben (Ulrich). Es ist „eine Geschichte aus der Geschichte“, die insbesondere an Dritte weitergegeben werden sollte, um zu vermitteln, dass dieses Thema „immer wieder aufgefrischt werden“ muss und „nicht vergessen werden darf“ (Georg, ähnlich auch Astrid) bzw. dient der Film als Ermahnung, dass so etwas „nie wieder passieren darf“ (Jakob). Zudem bringt der Film zum Ausdruck, „dass man nur eine Chance hat, [...] wenn man weiterkämpft, aber auch Glück dafür braucht“ (Astrid). Darüber hinaus spiegelt er die immer wiederkehrende Frage danach wider, wie man sich selbst in derartigen Situationen verhalten würde (Maria, ähnlich auch Rebecca). Für Paul zeichnet sich *Der Pianist* dadurch aus, dass er eine wohltuende Differenziertheit – vor allem durch die Figur des Offiziers – vermittelt, denn der Film ist „nicht anklagend“, sondern ermöglicht „eine über das historische Datum hinausgehende Form von Auseinandersetzung mit Menschlichkeit,

Unmenschlichkeit“. Diesbezüglich hebt er die Szenen hervor, in denen es um den Mantel des Offiziers geht: Hierbei wird „das Zeichen von persönlicher Menschlichkeit plötzlich zu einem kollektiven Schuldanklage-Symbol“, was zum Ausdruck bringt, wie erlebte, für den Einzelnen besonders bedeutsame Humanität „plötzlich sich ins Gegenteil“ verkehrt.

Auch die älteren Probanden nennen die ihnen nach der Sichtung besonders präsent gebliebenen Szenen oder Teile des Films in insgesamt vielfältigem Umfang. Im Unterschied zu den jüngeren Probanden fällt allerdings auf, dass in dieser Gruppe die Beispiele besonders brutaler Momente etwas größeren Raum einnehmen und zudem mehr Szenen gleichzeitig von mehreren Probanden erwähnt werden. Dies sind: die Szene, in der der Mann im Rollstuhl aus dem Fenster geworfen wird (Thomas, Maria, Rebecca); Szpilmans Rettung durch den jüdischen Polizisten (Maria, Rebecca); das Alleinsein in den Wohnungen (Rebecca, Franzi); der Aufstand im Warschauer Ghetto (Rebecca, Franzi); die zerstörte Stadt gegen Ende des Films (Thomas, Franzi); der Moment, in dem Szpilman seine Gurkendose zu öffnen versucht und entdeckt wird (Franzi, Georg, Jakob) sowie die Szenen, in denen der Mantel des Offiziers eine Rolle spielt (Katharina, Paul). Zudem werden drei musikalisch geprägte Szenen mehrfach genannt: als die Juden zum Tanzen gezwungen werden (Ulrich¹⁵⁵, Jakob¹⁵⁶), das imaginäre Klavierspiel in der Wohnung, in der Szpilman sich leise verhalten muss (Franzi, Jakob) und das Vorspiel vor dem Offizier (Ulrich, Maria, Rebecca, Astrid).

Hinsichtlich der filmischen Umsetzung bzw. deutlich gewordenen Besonderheiten des Films fällt Georg „die Genauigkeit, mit der Polanski das Töten inszeniert hat“, auf und er schätzt beispielsweise die Szene, in der eine Widerständlerin vor dem Krankenhaus erschossen wird, als „sehr realistisch“ ein. Ebenso erwähnt Thomas, dass der Film die alltäglichen Grausamkeiten der Deutschen überaus plastisch zum Ausdruck bringt (ähnlich auch Maria sowie Astrid). Für Paul lösen die „entsetzlichen Szenen“ mit der darin gezeigten Brutalität „einen Abstumpfungsprozess“ aus, gleichzeitig wendet er ein, dies müsse „wohl auch sein, um einfach dieses Entsetzen immer wieder auch fühlbar zu machen“. Diese möglichst wirklichkeitsgetreue Darstellung von Brutalität betrachtet Jakob ebenfalls kritisch und verbindet damit einen Abstumpfungseffekt. Er stellt sich einen derartigen Film „künstlerisch irgendwie anders aufbereitet“ vor und erklärt dies anhand einer Erschießungsszene: „[...] wenn da die Kamera wegdrehen würde, wäre das viel wirkungsvoller, als dass sie nochmal

¹⁵⁵ Ulrich nennt die filmische Darstellung der Aufforderung zum Tanz in Verbindung mit der Gewalt und Erniedrigung durch die Deutschen und lässt dabei allerdings den musikalischen Aspekt der Szene außer Acht.

¹⁵⁶ Jakob erwähnt in Verbindung mit diesem Moment auch die Ghetto-Szenerie insgesamt, bezieht sich dabei auf die Atmosphäre dieser Straßenszenen und die dabei eingesetzte Musik.

draufhält. Und man wird so mit der Nase auf die Sachen draufgestupst so richtig.“ Ihm persönlich bleibt damit jedoch nicht genügend Raum für die eigene Fantasie. Franzi vertritt zu diesem Aspekt die gegenteilige Meinung. In ihren Augen ist *Der Pianist* „nicht so gruselig wie manche andere Holocaust-Verfilmung“, im Vergleich also erträglicher; obwohl ihr viele Szenen brutal erschienen, wurde „nicht zu krass, so exhibitionistisch sozusagen draufgezoomt“. Sie geht außerdem auf den Kontrast der Farbgebung zwischen der Szenerie im Ghetto und dem Schluss des Films ein, als die beiden Musiker nach Kriegsende den deutschen Offizier suchen:

„Da war alles schön grün. Da sah man mal einen Sonnenuntergang, da sah man mal Natur. Das war sonst gar nicht. [...] außer mal vielleicht in der Wohnung, wo diese schöne Frau wohnte [...] und auf dem Markt gab es auch mal ein paar Farbtupfer und wahrscheinlich Blumen und Gemüse und so. Aber es kam mir recht wenig vor.“

Rebecca spricht hingegen an, wie der Film sich mehr und mehr auf den Protagonisten konzentriert und trotz der Länge des Films „diese Spannung die ganze Zeit erhalten blieb“. Sie geht zudem auf den Einsatz der subjektiven Kamera ein: „Und wo er dann praktisch das immer so von außen, aus dem Fenster heraus beobachtet hat, was passiert. Und er war sozusagen mit uns in dieser Zuschauerrolle. Und gleichzeitig war er natürlich ein Akteur.“ Ulrich beschäftigt wiederum die Frage, ob der Schauspieler die Klavierstücke selbst gespielt hat, denn für ihn vermittelte die Kameraführung den Eindruck, dass dies tatsächlich der Fall gewesen sein könnte.

Über die bisher thematisierten Aspekte hinaus sieht Maria *Der Pianist* als sehr angemessenes Filmbeispiel zum Einsatz in der Jugendbildung an, denn die realistische Umsetzung dieser Geschichte dient ihrer Meinung nach als gute Grundlage zum Gespräch über die Thematik. Auch für Paul ist damit ein gut geeigneter Film zur Vermittlung geschichtlicher Tatsachen gegeben, „der zum Nachdenken anregt, der auch Klischees vermeidet“. Sollen historische Zusammenhänge gerade jungen Menschen erklärt werden, sieht er vor allem die Schwierigkeit darin, dass dies „völlig distanziert“ bleibt, wenn nur historische Fakten weitergegeben werden. Filme dieser Art ermöglichen hingegen, „dass es eine persönliche Beziehung vielleicht auch dazu noch geben kann“. Paul ist dabei allerdings bewusst, dass der Film sich gleichzeitig an Leute richtet, „die diese Musik ja eigentlich kennen müssen“. Die Musik einordnen und auch bestimmte Assoziationen schaffen kann nicht jeder Rezipient: „Dann erst eröffnet sich da ein Assoziationsraum. Also, das ist schon ein ziemlich elitäres Unternehmen, was da an dich geschieht, ja? Also, das zeichnet diesen Film natürlich aus.“

9.2 Die Wahrnehmung von Musik und Geräusch im Film

Nachdem im vorherigen Abschnitt die Stellungnahmen der Befragten zum Film als Ganzes dargestellt wurden, bilden folgende Erläuterungen die Aussagen im Hinblick auf die im Film eingesetzten Musikstücke und Geräusche ab. Hierbei werden zuerst umfassendere Aspekte behandelt, bevor speziell auf die Einschätzungen zu diegetischer, extradiegetischer Musik sowie zu Geräuschen eingegangen wird.

Experten:

Für alle Experten steht bezüglich der musikalischen Gestaltung des Films *Der Pianist* die Menge der eingesetzten Musik im Verhältnis zum gesamten Film im Blickpunkt. Der quasidokumentarische Stil des Films spiegelt sich laut Rumpf insbesondere in der Art der Musikverwendung wider, denn die Hintergrundmusik wird relativ sparsam eingesetzt. Dies steht seiner Meinung nach in deutlichem Kontrast zu „vielen anderen von Kilar vertonten Filmen“. Der sparsame Einsatz extradiegetischer Musik und die vielen stillen Momente des Films sind für Boltze typisch für einen europäischen Film, während andere Filmemacher wohl an vielen Stellen „schön ein bisschen dramatisiert hätten“. Bantzer verbindet den weitgehenden Verzicht extradiegetischer Musik damit, dass dadurch Geräusche und wirkliche Stille großen Raum einnehmen und sehr bedeutsam werden: Angesichts der Vorkommnisse in der Handlung „schweigt auch selbst die Musik“. Kellner sieht den insgesamt extrem reduzierten Musikeinsatz dramaturgisch aus dem Grund als sinnvoll und wichtig an, dass gerade im Blick auf die Auflösung zum Ende des Films hin eine entsprechende Erleichterung auch über die Musik vermittelt wird. Für ihn wird Musik eher während der Friedenszeit gespielt; während der Kriegszeit wird sie lange zurückgehalten. Zudem unterstreicht das Nichtvorhandensein von Musik „das Empfinden der Hauptfigur“ in Bezug auf den Kriegszustand. Dieser Aspekt spielt eine zentrale Rolle, gerade weil der Protagonist Musiker ist. Dabei geht Kellner davon aus, dass die Kaffeehausmusik weit entfernt von dem liegt, was Szpilman selbst spielen möchte, und „ansonsten ist Stille“. So kommt der Film über weite Teile ohne Musik aus, gleichzeitig treten Geräusche deutlich hervor. In den Augen Kellners funktioniert diese auf musikalischer Ebene zurückgenommene Sprache vor allem daher gut, da die behandelte Thematik diese Art der Gestaltung zulässt und dies über den Film hinweg konsequent durchgezogen wird.

Über den sparsamen Musikeinsatz hinaus geht Boltze weiter darauf ein, welche Aufgabe die Musik insgesamt für den Film einnimmt: Er differenziert zwischen der Rolle diegetischer sowie extradiegetischer Musikeinsätze, denn die Hintergrundmusik ist „deutlich anders gestrickt“ als die „Konzertstücke, die der Szpilman immer darbietet“: Die Hintergrundmusik

enthält keine Klaviereinsätze, ist statischer und träger als die diegetischen Stücke. Dieser Kontrast erscheint ihm als eine „sehr bewusste Entscheidung“ des Komponisten. Dadurch sieht Boltze zwei voneinander abgesetzte Welten vermittelt, wobei einerseits ein „Rückgriff auf die bessere Vergangenheit“ durch die „ältere Musik“ der Klavierstücke stattfindet und andererseits mit der neueren, fast minimalistischen Hintergrundmusik das momentane Empfinden Szpilmans dem Zuschauer „erlebbar“ gemacht wird. Diese Trennung stellt für ihn die Hauptaufgabe der Musik dar. Allerdings vermittelt die extradiegetische Musik nicht direkt, wie man zu fühlen hat, sondern die Emotion „wird eigentlich durch diese musikalische Distanz“ zwischen den Musikstilen erzeugt.

Jüngere Probanden:

In Bezug auf die Wahrnehmung des Musikeinsatzes im Film erwähnt Lena, dass sie – unabhängig von der besonderen Situation einer Rezeption mit anschließender Befragung – gerade bei diesem Film die Musik intensiv im Fokus hat. Den Grund dafür sieht sie vor allem darin, dass sie selbst Klavier spielt:

„Also, ich weiß jetzt vielleicht nicht, wie das bei Leuten ist, die nicht so musikkaffin sind, weil ich finde, dadurch fühlt man sich selbst nochmal viel mehr angesprochen, als wenn da jetzt irgendwie, keine Ahnung, irgendwie was anderes gekommen wäre als jetzt Chopin zum Beispiel. Also, ich glaube, wenn man selbst Klavier spielt, dann fühlt man sich dadurch noch mehr angesprochen.“

Immerhin die Hälfte dieser Gruppe von Probanden äußert sich zur Menge der eingesetzten Musik im Verhältnis zum gesamten Film. Dabei kommt vor allem zur Sprache, dass gerade durch die vorwiegende Abwesenheit von Musik bzw. den sparsamen Einsatz von Hintergrundmusik ihre Relevanz umso deutlicher wird (Felix, Lena, Sebastian). Damit wird für Sebastian die Stille des Films bewusster und nichts durch eine Untermalung beschönigt (ähnlich auch Lilly). Karina stellt fest, dass *Der Pianist* generell „relativ musikarm“ ist, womit sie ausdrücklich die diegetische Musik einbezieht, denn ihrer Meinung nach war keine Hintergrundmusik zu hören. Sebastian und Felix trennen hingegen zwischen diegetischer und extradiegetischer Musik, wobei der sparsame Einsatz explizit die Hintergrundmusik betrifft.

Geht es um die Frage nach der Rolle, welche die Musik insgesamt für den Film einnimmt, steht für die meisten Befragten im Vordergrund, dass sie insbesondere für Szpilman selbst essentiell ist, um die Kriegszeit zu überleben; zum einen ist das Klavierspielen sein Beruf, zum anderen gleichzeitig die Leidenschaft, die ihn am Leben hält (Anna, Markus, Lilly, Paula,

Hauke, Sebastian, Björn). Dabei geht Hauke darauf ein, dass die Musik für Szpilman in seiner meist passiven Rolle „das Einzige [war], was er irgendwie noch selber bestimmt hat“, insbesondere wenn es um das imaginäre Klavierspiel geht. Lena zeigt das Klavierspiel Szpilmans vor allem, dass er dann „wieder so total in seiner eigenen Welt quasi ist“. Karina sieht in ähnlicher Weise durch den Einsatz von Musik eine „scheinbar heile Welt“ dargestellt, d. h. zumindest im jeweiligen Moment ihres Erklingens spiegelt sie für die gerade musizierende Person „eine heile Situation“ wider, auch wenn dem Zuschauer gleichzeitig deutlich wird, dass dies im größeren Kontext meist ganz und gar nicht der Fall ist. Anna spricht zudem an, dass die Musik des Films dabei hilft zu vermitteln, wie die Menschen in der Kriegssituation versuchen, dennoch ein möglichst normales Leben zu führen. Für Felix hat der Film letztlich „gar nicht SO viel mit Musik zu tun“. Dies erklärt er vor allem damit, dass besonders zu Beginn Szpilmans Rolle als Pianist nicht besonders ausgiebig über tatsächlich gespielte Musik zum Ausdruck kommt; lediglich wird im Verlauf des Films „immer erzählt, das ist ein großer Pianist“, die Handlung bietet allerdings schon früh keine Gelegenheit mehr, ihn beim Spielen zu zeigen. Björn sieht zwar durch die Musik ausgedrückt, dass diese „Teil seines Lebens“ ist und für den Film den Bogen zum Ende hin spannt, als Szpilman nach langer Zeit wieder Klavier spielen kann. Allerdings schätzt auch er ihre Rolle insofern als nicht besonders bedeutend ein, als dass Szpilman „mit der Musik keine Entwicklung durchmacht“. Für ihn hätte der Film daher die gleiche Aussage, wenn Szpilman beispielsweise ein malender Künstler gewesen wäre. Für zwei der Probanden übernimmt die Musik weitere hauptsächliche Aufgaben, welche explizit die Wirkung auf den Zuschauer mit einbeziehen: So empfindet Anna das Gesehene durch die Musik insgesamt stärker. Lena erwähnt, dass die Musik einerseits eine Beziehung zwischen „der Hauptperson und der ganzen Geschichte“ schafft, andererseits aber auch dem Zuschauer vermittelt, wie Szpilman „das Ganze vielleicht auch empfindet“.

Ältere Probanden:

Die Menge eingesetzter Musik erwähnen innerhalb dieser Gruppe fast alle Probanden. Dass im Film insgesamt wenig Musik vorkommt, fällt Katharina, Franzi, Jakob sowie Paul auf. Explizit auf die sparsam verwendete Hintergrundmusik gehen demgegenüber Ulrich und Rebecca ein. Paul empfindet es als „sehr wohltuend“, dass Musik „äußerst sparsam, reduziert und damit auch unglaublich bedeutungsvoll“ erscheint (ähnlich auch Katharina). Zudem sieht er diese Sparsamkeit als Besonderheit des Films an, denn so entsteht eine hohe „Konzentration auf das, was man sieht, was man an gesprochenem Wort“ mitbekommt. Dass vor allem innerhalb sehr dramatischer Szenen keine Musik auftaucht,

lässt die jeweilige Handlung auch für Rebecca „so ganz für sich“ stehen. Ulrich merkt an, dass den Spielszenen selbst wiederum viel Raum gegeben wird, da die Klavierstücke wirklich durchgespielt werden. Franzi dagegen nimmt diese diegetische Musik ebenfalls als spärlich wahr; und es ist ihrer Meinung nach „richtig notwendig“, diese Musik „dann mal wieder“ zu hören, sobald sie vorkommt. Auch für Astrid gibt es insgesamt sehr wenig Musik innerhalb des Films. Sie fragt sich dabei sogar, warum „dieser sehr musikalische Mensch, [...] der durch seine Musik ja gelebt hat, im mehrfachen Sinne“, nicht eingehender vermittelt wird, indem Musik als künstlerisches Mittel genutzt wird. Denn sie stellt sich vor, dass der eng mit Musik verbundene Szpilman diese „ein Stück weit nutzen [wird], um seinen Hunger, Einsamkeit und Angst zu bewältigen“. Thomas wiederum geht zwar auch darauf ein, dass im Film „nicht so viele Szenen, wo er selber spielt“, vorkommen. Allerdings nimmt er gleichzeitig an – auch wenn er dazu keine bewussten Eindrücke im Gedächtnis hat –, dass relativ viel Hintergrundmusik unterlegt gewesen sein muss, insbesondere in Szenen ohne Dialog.

Die Rolle der Musik für den gesamten Film setzen die meisten der älteren Probanden ebenfalls vor allem mit der großen Bedeutung gleich, welche das Klavierspiel für Szpilman selbst einnimmt: Er lebt für die Musik, sie wiederum hilft ihm, zu überleben (Thomas, Ulrich, Maria, Rebecca, Katharina, Franzi, Jakob). Maria fügt hinzu, dass der Protagonist „mit der Musik auch viel Angst abbaut“, während Thomas, Ulrich, Rebecca sowie Franzi explizit auf das Spielen in Gedanken in der Zeit, als Szpilman nicht am Instrument musizieren kann, eingehen. Auch Georg erwähnt diesen Aspekt, womit er jedoch gleichzeitig die Funktion des imaginären Klavierspiels für den Filmzuschauer einbezieht: „Das ist ein Pianist, der plötzlich nicht mehr spielen kann, also spielt sich die Musik in seinem Kopf ab. Und, ja, das verändert sich, aber die Musik ist ja da. Man hört sie als Zuschauer und er hört sie als Protagonist.“ Thomas greift in ähnlicher Weise auf, wie die Darstellung der gedanklichen Musik ein Hineinversetzen des Zuschauers in den Protagonisten ermöglicht. Ulrich sieht zudem mit der eingesetzten Musik insgesamt seine eigenen Emotionen beim Sehen des Films verstärkt. Darüber hinaus sprechen einige Probanden die strukturgebende Aufgabe der verwendeten Musik an: Für den Film ist sie ein „tragendes Element“ bzw. „so ein Netz, [...] in dem der Film hängt“ (Georg); und sie umspannt den Film „wie so ein großer Bogen“ (Rebecca, ähnlich auch Franzi sowie Katharina). Für Katharina ist der Musikeinsatz zugleich „zweischneidig“, wenn man neben der Funktion als Überlebenselixier für Szpilman betrachtet, wie die Musik als Instrument insbesondere innerhalb der Tanzszene von den Deutschen missbraucht wird. Paul greift hingegen eher die grundlegende Funktionalität der Filmmusik auf und differenziert dabei:

Die Musik nimmt Bezug auf das Geschehen, indem sie emotionalisiert; vor allem funktioniert sie in diesem Film aber als Symbol durch klassische Zitate, löst damit Assoziationen aus und stellt Bezüge her. Astrid wiederum erkennt, wie oben bereits dargestellt, sehr deutlich, dass das Klavierspiel für Szpilman eine enorme Bedeutung haben muss, allerdings wird dies ihrer Meinung nach nicht ausreichend durch die Musik vermittelt. Daher spielt Musik für sie weitgehend keine Rolle, „weil es ja kaum Musik in dem Film gibt“.

9.2.1 Die Wahrnehmung und Bedeutsamkeit der diegetischen Musik

Experten:

Werden die Experten nach ihrer Erinnerung an konkrete Szenen gefragt, in denen diegetische Musik eine Rolle spielt, so fällt auf, dass gerade die Schlüsselszene des Films, das Vorspiel vor dem Offizier, von Rumpf und Kellner nicht auf eigene Initiative genannt wird. Obwohl beide auf Nachfrage detailliert darauf eingehen und sie als besonders bedeutende Szene anerkennen, bringt dieser Sachverhalt durchaus zum Ausdruck, dass die Experten innerhalb des Interviews überaus fokussiert auf Einzelheiten und tiefere Zusammenhänge eingehen und somit ihren Blick möglicherweise nicht zuallererst auf die offensichtlicheren Aussagen oder Bedeutungsgehalte des Films lenken.

Folgende musikalische Darstellungen des Films bzw. diegetische Musikeinsätze werden im Verlauf des jeweiligen Gesprächs von den Experten erwähnt:

Klavierspiel im Radiosender (Beginn/Schluss): Chopin-Nocturne	Rumpf (beide), Boltze (Beginn), Kellner (beide)
Imaginäres Klavierspiel im verlassenen Krankenhaus: Chopin-Ballade	-
Imaginäres Klavierspiel in der Wohnung am Instrument: Chopin-Polonaise	Rumpf, Bantzer, Kellner
Vorspiel vor dem Offizier: Chopin-Ballade	Boltze, Bantzer
Konzert zum Schluss: Chopin-Polonaise	Rumpf, Boltze, Bantzer, Kellner
Dorotas Cellospiel: Bach-Prélude	Bantzer, Kellner
Szpilman hört von seinem Dachbodenversteck aus Klaviermusik im Haus: Beethoven-Sonate	Bantzer, Kellner
Kaffeehausmusik im Restaurant: Song von Wars/Szlechter	Boltze, Kellner
Klavierübungen der Nachbarin: Song von Wars/Szlechter	Bantzer, Kellner
Klezmermusik im Ghetto und ihr Missbrauch durch die Deutschen	Rumpf, Boltze, Bantzer, Kellner

Lied der jüdischen Arbeiter: Polnisches Soldatenlied	Bantzer
Polnische Nationalhymne (Beginn/Schluss)	Rumpf (Schluss), Bantzer (Schluss)

Demnach schildern alle Experten jeweils etliche musikalisch geprägte Situationen des Films, die ihnen auch nach der Sichtung präsent geblieben sind. Kellner spricht im Zusammenhang diegetischer Musikeinsätze darüber hinaus die Szene an, in der Szpilman komponierend gezeigt wird. Auch wenn hier faktisch nur beiläufig ganz wenige Töne erklingen, ordnet Kellner diese Situation der Darstellung von Musikstücken innerhalb der Handlung zu.

Auf viele der konkret genannten musikalischen Darstellungen gehen die Experten jeweils näher ein, um etwa ihre Einschätzung zur verwendeten Musik, zur filmischen Umsetzung oder zum vermittelten Bedeutungsgehalt zu erläutern. Dementsprechend sind auch im Folgenden die besprochenen Musikeinsätze separiert dargestellt.

Klavierspiel im Radiosender:

Boltze geht speziell auf die Szene zu Beginn des Films ein und sieht die Musik im Vergleich zu den Artillerieeinschlägen innerhalb der begleitenden Handlung „eher als Kontrast eingesetzt“. Für Rumpf ist die Eingangsszene die einzige Szene des Films, „wo die klassische Musik so richtig auch Filmmusik sein könnte“, denn zu Beginn wirkt sie wie eingesetzte Hintergrundmusik und erst später wird durch die Überblende ins Tonstudio deutlich, dass Szpilman das Stück spielt. Rumpf spricht außerdem den Bezug zum Ende des Films an, womit zum Ausdruck kommt, dass die Situation eine ähnliche ist wie zu Beginn, während der Protagonist selbst inzwischen einschneidende Veränderungen auf sich nehmen musste: „Er hat zwar seine Leidensgeschichte durchgemacht, aber ist am Ende wieder Pianist und kann wieder als Pianist arbeiten, sitzt im Studio und kann wieder Musik aufnehmen.“ Dass der Film so mit einer Musikszene beginnt und auch endet, erinnert Rumpf an einen anderen Film Polańskis: *Der Tod und das Mädchen* (1994). Hier nutzt der Regisseur in vergleichbarer Weise ein und dasselbe Musikstück als dramaturgische Klammer.¹⁵⁷ Auch Kellner erkennt in beiden Szenen der Rahmenhandlung, als Szpilman im Radiosender am Klavier sitzt, das gleiche eingesetzte Musikstück. In Bezug auf den Beginn des Films stellt er fest, dass

¹⁵⁷ Einige Zeit nach dem Interview im Rahmen dieses Forschungsprojekts erscheint in der Filmmusikzeitschrift „Cinema Musica“ ein kurzer Artikel, in dem Rumpf diese Parallele noch einmal aufgreift: Während für *Der Tod und das Mädchen* Franz Schuberts gleichnamiges Streichquartett eine bedeutsame Rolle spielt und die dramaturgische Klammer des Films bildet, enthält auch *Der Pianist* mit Frédéric Chopins Nocturne ein Musikstück, das hinsichtlich der Struktur des Films in ähnlicher Weise dessen Beginn und Schluss prägt (vgl. hierzu Rumpf 2013a, S. 48).

Szpilman nicht gleich vor den Bombeneinschlägen davonläuft, „sondern er bleibt am Spiel, er weiß, was seine Musik für eine Bedeutung hat, auch für die Gesellschaft“, was bereits zum Einstieg „ganz viel über diese Figur erzählt“. Zum Schluss wird seiner Meinung nach besonders durch die Musik Erleichterung erwirkt, nachdem sie während der Kriegszeit lange zurückgehalten werden musste. Während Szpilman „dann plötzlich mit der Musik so auch sich öffnet“, ist gleichzeitig der Zuschauer davon bewegt.

Imaginäres Klavierspiel:

Für Boltze legen verschiedene Momente des Films nahe, „dass das etwas ist, was ihm zu fehlen scheint, wenn er dann immer so phantommäßig Klavier spielt“. Rumpf geht explizit auf das Spielen in Gedanken ein, als Szpilman am Instrument sitzt. Als Zuschauer hört man dabei zuerst das Orchester, das „in seinem Kopf stattfindet“. Damit ist es „so eine ganz typische Szene, wo gezeigt wird, dass diese Beschäftigung im Kopf mit der Musik ihn halt über diese Zeit trägt“. Kellner sieht es als „riesen Suspense-Moment“ an, wenn der Pianist die Gelegenheit hätte nach langer Zeit zu musizieren, sie aber nicht nutzen darf:

„Man kommt diesem Seelenleben und dem Empfinden der Hauptfigur so schön nahe in so einem Moment. Der ist ja sehr poetisch gewählt worden, das zu beschreiben, wie es dem gerade geht, die Sehnsucht danach. Und er ist SO nah dran, er darf aber nicht.“

Auch Bantzer geht darauf ein, dass das stumme Spiel am Instrument – fast als eine Vision Szpilmans zu verstehen – durch die Gestaltung der Szene für den Zuschauer gut nachzuvollziehen ist.

Vorspiel vor dem Offizier:

Boltze sieht innerhalb dieser Schlüsselszene des Films durch die Musik das „Wiederaufleben-Lassen von besseren Zeiten“ verdeutlicht. Außerdem könnte das Klavierspiel gleichzeitig den Impuls des Offiziers ausgelöst haben, Szpilman zu helfen, während „er halt eigentlich auch einfach das ganze Krieg-Führen satt hat“. Kellner bezeichnet das Klavierspiel als „grandios und meisterhaft“, gleichzeitig wirkt es für ihn, „als würde er um sein Leben spielen [...] und spielt sich ins Leben auch wieder zurück“, da Szpilmans Virtuosität sich fortlaufend „steigert von der ersten Sekunde“. Bekräftigt wird dieser Eindruck dadurch, dass allein durch das Bild „so viele Spannungen“ herrschen, wenn etwa Hakenkreuzmütze und Gurkendose nebeneinander auf dem Klavier zu sehen sind. Zudem sieht Kellner im Schnitt auf die Außenansicht des Hauses den Zusammenhang der Szene weiter erklärt und zusätzlich verfestigt; der Offizier, „der wahrscheinlich abends dann gerne mal irgendwie so

zum Spielen nochmal in dieses Haus gefahren ist“, lässt nun einen Juden vorspielen, während draußen die Stadt „in Schutt und Asche“ liegt. Rumpf versteht „dieses zögerliche Anfangen und dann das Einsetzen, Immer-schneller-Werden“ durchaus auch als „Ausdruck seiner gequälten Seele“. Bantzer dagegen sieht in dem virtuosen und perfekten Klavierspiel „eigentlich ein Ding der Unmöglichkeit“. Für ihn steht dabei das Virtuosität zu sehr im Vordergrund, auch wenn ganz klar zum Ausdruck kommt, dass Szpilman „natürlich um sein Leben gekämpft [hat] in diesem Moment“. Zwar ist der Beginn der Szene aus seiner Sicht sehr gelungen und hat für den Film „eine ganz große Bedeutung“, der weitere Verlauf wäre allerdings stärker, wenn Szpilman „irgendwo hängengeblieben wäre in einer Stelle“ und Durst, Hunger sowie fehlende Kräfte mehr zum Ausdruck gekommen wären. Zudem hätte Bantzer das Stück „nicht so ausgeweitet“, auch wenn ihm bewusst ist, dass hier bereits eine gekürzte Version wiedergegeben ist. Dabei geht es ihm nicht um die Auswahl des Stücks für diese Szene, denn Szpilman „liebte ja Chopin über alles“; und auch die Ballade selbst erscheint ihm durchaus passend, allerdings hätte er „ihn das nicht spielen lassen bis fast zum Ende“. Dennoch ist diese Szene insgesamt auch für ihn einer der wichtigen Momente des Films überhaupt.

Konzert zum Schluss:

Rumpf erläutert die Verbindung dieser Szene zum imaginären Klavierspiel, wo auch bereits das Orchester zu hören ist, das dort noch in Szpilmans Kopf erklingt. Im Konzert dagegen ist die Musik „sehr stark präsent“ und „viel prominenter“. Mit dem virtuosen Klavierspiel „vor dem großen Orchester“ wird seiner Meinung nach vor allem „ein gutes Ende gefunden“. Für Boltze fasst die Konzertszene mit ihrer bewegt-dynamischen Musik als eine Art Coda zusammen, „was er so durchlebt hat“. An dieser Stelle hätte ebenso in einer Art Suite die extradiegetische Musik des Films aufgegriffen werden können, passender erscheint Boltze allerdings das vorhandene Filmende, „weil er sozusagen da seiner Berufung nachgeht, nicht nur seinem Beruf“. Kellner schildert die Bedeutung der Szene sehr ausführlich, da gerade das Konzert für ihn die Virtuosität Szpilmans in noch anderer Weise verdeutlicht als die Szenen zuvor:

„Das ist ja wirklich eine Gottesgabe, die er da irgendwie bekommen hat. Und es gibt immer wieder auch so Momente, wo er so gerettet wird, einfach nur, weil er halt dieser berühmte Pianist ist (...) und also nicht nur ein Jude sozusagen. Also, er hat nochmal so einen Extrawert bekommen, was ja auch moralische Fragen aufwirft und so weiter. Und am Ende, wenn er dann halt so wirklich so grandios spielt, dann versteht man vielleicht auch, warum sich dann irgendwie [...] die Menschen um ihn herum so verbiegen auch, trotz der Umstände, um ihm halt Platz zu machen, um ihn halt durchzulassen, um ihn entkommen zu lassen. Ja. Wäre er einfach nur so dieser

Kaffeehauspianist geblieben im Rahmen dieses Films, [...] hätte man sich vielleicht auch gewundert, [...] ob das wirklich so viel zu tun hat mit seiner Rolle in der Gesellschaft auch als dieser grandiose Pianist. Aber durch diesen Höhepunkt am Ende wurde das dann nochmal schön verständlich gemacht.“

Bantzer hingegen sieht in der Szene keine Notwendigkeit, denn „das weiß man sowieso“. Ähnlich wie das Spiel vor dem Offizier erscheint ihm das „doch SEHR virtuose Stück nach diesen Schrecklichkeiten, die man da zwei Stunden lang gesehen hat“ als zu schön und gleichermaßen als zu ausgedehnt. Andererseits macht er sich bewusst, dass Polański möglicherweise mit Einsatz des Konzertstücks gerade diesen Kontrast erwirken wollte.

Dorotas Cellospiel:

Für Bantzer hat Bach „wirklich eine unglaubliche Wirkung plötzlich in dieser Situation“, insbesondere da man als Zuschauer in dem Moment bezüglich der Musik richtiggehend „ausgehungert“ ist. Er geht aber gleichzeitig auf die seiner Meinung nach fehlende Realitätsnähe dieser Szene ein: Das Stück ist „VIEL zu schön gespielt“ und demnach wenig glaubwürdig, „weil sonst wäre sie ja ein Cello-Star, wenn man mit so einem wunderbaren Ton so eine schwere Bach-Cellosuite spielt“. Offensichtlich erscheint ihm Dorota weniger eine ausgebildete Cellistin zu sein, sondern vielmehr einfachere Hausmusik ausübend; dementsprechend empfindet Bantzer die gesamte Szene eher als überflüssig. Kellner sieht darin hingegen einen sehr bewegenden Moment, denn „es ist fast wie in Friedenszeiten“, als Szpilman in dieser Wohnung aufwacht. Für ihn ist dies eine derjenigen Musikszenen des Films, die besonders verdeutlichen, welche Entbehrungen für Szpilman mit der Kriegszeit verbunden sind.

Szpilman hört von seinem Dachbodenversteck aus Klaviermusik im Haus:

Bantzer schildert seine Überraschung angesichts des Erklings der Beethoven-Sonate, denn in diesem Moment wird noch nicht offenkundig, warum gerade dieses Stück im Film verwendet wurde. Erst später, als der Offizier in der Handlung eine Rolle spielt, wird die Verbindung dazu ersichtlich. Für Bantzer ist das Klavierstück damit „gut nachvollziehbar“ eingesetzt, da zum einen mit Beethoven „ein besonderes Stück deutscher Kultur“ dargebracht werden konnte. Zum anderen wird mit der „Mondscheinsonate“ der Offizier als Musikliebhaber charakterisiert, der „für sich [ein] paar Töne gespielt hat“; gerade zur Darstellung eines derartigen Gelegenheitspianisten ist die Sonate in den Augen Bantzers sehr geeignet. Auch Kellner erkennt in dieser Szene die Verbindung zwischen Szpilman und dem Offizier: „Da lernen sich halt zwei Leute kennen über eine Tonebene, auch schon

vorweg.“ Dabei wird für ihn deutlich, wie berührt Szpilman angesichts des erklingenden Klavierspiels ist, und dementsprechend kann angenommen werden, dass dies „auch ein Level von Musik ist, mit der er noch mehr was anfangen kann persönlich“.

Kaffeehausmusik im Restaurant:

Kellner erwähnt diese als einzige Musik, die Szpilman in der Kriegszeit darbieten darf. Gleichzeitig handelt es sich dabei nicht um die Art von Musik, die für den Musiker selbst bedeutsam ist.

Klavierübungen der Nachbarin:

Das Klavierspiel hinter der Wand erscheint Bantzer insbesondere im Vergleich zur Celloszene realistisch, da es „wirklich auch etwas stümperhaft oder zumindest jedenfalls nicht so gekonnt“ klingt. Kellner spricht an, wie gut insbesondere die Szene, in der die Teller zu Boden fallen, allein über die Tonebene funktioniert. Aufgrund des Lärms „hört die Musik nebenan auf“ und somit sind keine Bilder erforderlich, um die Reaktion der Nachbarin nachzuvollziehen.

Klezmermusik im Ghetto und ihr Missbrauch durch die Deutschen:

Boltze schildert die Musik der Szene, wie auch bereits das Klavierspiel im Radiosender zu Beginn, als Kontrast zu dem grauenhaften Geschehen, das im Bild zu sehen ist: Hier werden die Menschen zur bereits erklingenden Musik zum Tanzen gezwungen, „obwohl die fast schon keine Kraft mehr haben sich irgendwie zu bewegen“. In ähnlicher Weise ist für Bantzer damit eine Situation gegeben, „wo man eigentlich (...) weiß Gott nicht tanzen kann. (...) Diese Brutalität kommt dadurch natürlich besonders raus, und diese Hässlichkeit dieser deutschen Gesichter, diese brutalen Gesichter von den Soldaten und so“. Auch Kellner greift auf, wie in dieser Szene die Absicht der Straßenmusiker durch die Deutschen ins Gegenteil verdreht wird, um die jüdischen Wartenden zu quälen: Erreicht wird dadurch ein „Tiefpunkt der Musik, wenn die Deutschen die Musik benutzen, um halt aufzuspielen für ihren Totentanz, den sie da veranstalten“. Dass innerhalb dieser Szene jüdische folkloristische Musik eingesetzt wird, erachtet er als sinnvoll. Gleichzeitig erscheint es ihm allerdings als überaus angebracht, dass von dieser Szene abgesehen für den Film auf derartige folkloristische Musik – insbesondere im Hintergrund – verzichtet wird.

Lied der jüdischen Arbeiter:

Bantzer spricht diese Szene als einziger Experte an und sieht in der Aufforderung der Deutschen – „Singt mal was!“ – ein Beispiel, mit dem die Brutalität dieser Soldaten besonders deutlich zum Ausdruck kommt.

Polnische Nationalhymne:

Den Einsatz der Hymne gegen Schluss des Films, als über einen Militärwagen das Kriegsende im zerstörten Stadtteil verkündet wird, kann Rumpf nicht genau identifizieren; er vermutet, es handle sich um „irgendwas Russisches“, möglicherweise eine Nationalhymne (ähnlich auch Bantzer). Wie in zahlreichen Momenten des Films ist es auch hier der Musikeinsatz, der für Szpilman und seine Situation eine Veränderung bedeutet.

Über ihre Einschätzungen zu den einzelnen musikalischen Darstellungen hinaus äußern sich die Experten zum Teil auch im Hinblick auf den gesamten diegetischen Musikeinsatz des Films ausführlich. Allen erscheint dabei die generelle Auswahl der Musikstücke als passend. Rumpf geht davon aus, dass durchaus die Musik gespielt wird, die man als Zuschauer erwarten würde. Gerade die Klavierstücke sind seines Wissens nach „belegte Beispiele, also Musik, die [Szpilman] tatsächlich auch gespielt hat“. Insbesondere diese klassischen Musikstücke verdeutlichen, „dass sie ihn eigentlich durch diese Zeit tragen“, und stehen überdies „für die Kunst und Kultur in einer barbarischen Zeit“. Auch für Boltze erklingt das, „was man so als Konzertpianist spielen könnte“. Im Gegensatz zur Hintergrundmusik ist die diegetische Musik sehr bewegt und spiegelt „sozusagen das gesamte Leben von dem Szpilman“, wobei es sich hauptsächlich um Musik von Chopin handelt, der ebenfalls aus Polen stammt. Boltze erachtet die Musikszenen insgesamt nicht als zu ausgedehnt:

„Es muss für den Zuschauer auch deutlich werden, [...] dass er seinen Lebensunterhalt damit verdient, dass er halt Musik macht, und da kann man nicht nur einmal im Film zeigen, dass er halt am Klavier sitzt und spielt, und auch nicht nur einmal jenseits irgendwie von seinem Privatkonzert für Thomas Kretschmann. Das muss dann schon ein bisschen mehr Raum einnehmen in dem Film.“

Zudem soll mit diesen musikalischen Szenen insbesondere zum Ausdruck kommen, dass Szpilman in der Musik seinen Lebensinhalt sieht und „dass ihm die Musik halt wirklich wichtig ist“.

Geht es um die Frage danach, wie bekannt die verwendeten Musikstücke den Experten persönlich sind, so unterscheidet sich der jeweilige Kenntnisstand unter den Befragten

deutlich: Während Bantzer sämtliche Klavierstücke sowie die Cellosuite klar einordnen kann und ebenso erfasst, dass die Chopin-Ballade gekürzt erklingt, kennt Kellner sich bei der eingesetzten Musik „überhaupt nicht aus“. Rumpf und Boltze erscheinen einzelne Einsätze durchaus vom Hören her als geläufig, sie können aber nichts davon genauer zuordnen oder direkt benennen. Dabei brachte keiner der Experten anderweitige Bedeutungsaufloadungen bzw. bestimmte persönliche Assoziationen zu wiedererkannten Musikstücken in die Filmsichtung ein; selbst Bantzer, dem die Stücke wohl recht vertraut sind, hat dies im Zusammenhang der Filmrezeption „eigentlich abgekoppelt“. Boltze geht davon aus, die im Film gehörten Musikstücke allerdings beim späteren Hören wieder mit dem Film in Verbindung zu bringen. Auch Bantzer kann sich gut vorstellen, dass bei der nächsten Rezeption der Chopin-Ballade auch die zugehörige Filmszene „wieder ins Gedächtnis kommt“, die weitere Musik wird ihn jedoch weniger an den Film erinnern. Rumpf und Kellner dagegen sehen die Musikstücke bei sich nicht so stark mit dem Film verknüpft, als dass sie beim erneuten Hören wieder einen Zusammenhang dazu herstellen würden.

Jüngere Probanden:

Innerhalb dieser Gruppe nennen bis auf Markus alle Befragten das Vorspiel vor dem Offizier, wenn es um die Musik des Films *Der Pianist* geht. Einen differenzierteren Überblick über die nach der Sichtung präsenten und in den Gesprächen erwähnten diegetischen Musikeinsätze bzw. musikalischen Darstellungen des Films gibt die folgende Aufstellung:

Klavierspiel im Radiosender (Beginn/Schluss): Chopin-Nocturne	Markus (beide), Lilly (Beginn), Felix (Beginn), Hauke (beide), Lena (beide), Björn (beide), Karina (beide)
Imaginäres Klavierspiel im verlassenen Krankenhaus: Chopin-Ballade	Markus, Paula, Sebastian, Björn
Imaginäres Klavierspiel in der Wohnung am Instrument: Chopin-Polonaise	alle jüngeren Probanden
Vorspiel vor dem Offizier: Chopin-Ballade	Anna, Lilly, Paula, Felix, Hauke, Lena, Sebastian, Björn, Karina
Konzert zum Schluss: Chopin-Polonaise	Lilly, Paula, Felix, Hauke, Lena, Sebastian, Björn, Karina
Dorotas Cellospiel: Bach-Prélude	Anna, Paula, Felix, Hauke, Lena, Sebastian, Björn, Karina
Szpilman hört von seinem Dachbodenversteck aus Klaviermusik im Haus: Beethoven-Sonate	Felix, Lena, Björn, Karina

Kaffeehausmusik im Restaurant: Song von Wars/Szlechter	alle jüngeren Probanden
Klavierübungen der Nachbarin: Song von Wars/Szlechter	Anna, Markus, Hauke, Sebastian, Karina
Klezmermusik im Ghetto und ihr Missbrauch durch die Deutschen	Markus, Felix, Hauke, Lena, Sebastian, Björn, Karina
Lied der jüdischen Arbeiter: Polnisches Soldatenlied	-
Polnische Nationalhymne (Beginn/Schluss)	Anna (Schluss), Markus (beide), Lena (Beginn)

Insgesamt sind den jüngeren Probanden eine Vielzahl an musikalisch geprägten Situationen des Films im Gedächtnis geblieben, mehrere davon sogar allen Befragten oder zumindest den meisten von ihnen. Dabei handelt es sich nicht unbedingt nur um Szenen, in denen Szpilman selbst spielt, sondern ebenso um das Cellospiel oder die Klezmermusik im Ghetto.

Auch innerhalb dieser Gruppe beziehen sich zahlreiche Aussagen der Befragten direkt auf konkret genannte musikalische Darstellungen des Films, wenn Einschätzungen zur verwendeten Musik, zur filmischen Umsetzung oder zum vermittelten Bedeutungsgehalt erläutert werden. Dementsprechend sind die einzelnen Musikeinsätze im Folgenden separiert aufgeführt.

Klavierspiel im Radiosender:

Alle Probanden, die beide oder eine der Szenen im Rundfunk nennen, gehen auch näher darauf ein (Markus, Lilly, Felix, Hauke, Lena, Björn sowie Karina):

- Lilly spricht Szpilmans bemerkenswertes Verhalten zu Beginn an, als „er nicht wie alle anderen da aufgestanden ist und gegangen ist“, sondern an seiner Musik festhält.
- Felix schildert weniger die Bedeutung dieser Musik für den Protagonisten selbst als vielmehr ihre Funktion, dem Zuschauer eine Vorstellung der Figur Szpilman und seinem Beruf zu vermitteln. Allerdings genügt ihm die vorhandene Eingangsszene nicht, um nachzuvollziehen, was Szpilman als renommierten Musiker tatsächlich auszeichnet.
- Markus, Hauke, Lena und Björn stellen vor allem die Beziehung beider Szenen zueinander als Rahmenhandlung heraus. Vom Anfang zum Schluss wird damit ein Bogen gespannt. Beide Male wird Szpilman in seinem Alltag als Musiker gezeigt und

dennoch hat sich die Situation für ihn am Ende komplett verändert. Hauke geht davon aus, dass Szpilman nach seinen Kriegserlebnissen „nicht mehr so unbefangen“ musizieren kann. Markus weist außerdem darauf hin, dass der Zuschauer am Ende allerdings selbst deuten muss, was in dem Protagonisten angesichts der zwischenzeitlichen einschneidenden Veränderungen beim Spielen tatsächlich vorgeht. Äußerlich wird für Lena die zu Beginn gezeigte Normalität am Schluss wieder aufgegriffen, wenn „er quasi wieder im Alltag angekommen ist“ (ähnlich auch Björn).

- Auch Karina geht auf beide Szenen ein, stellt sie aber eher nebeneinander als dass sie einen Bezug zueinander herstellt. Für sie ist damit im Hinblick auf den gesamten Film am ehesten eine „normale, heile Welt“ wiedergegeben.

Imaginäres Klavierspiel:

Sieben Probanden gehen näher auf eine oder mehrere Darstellungen des imaginären Klavierspiels ein (Markus, Lilly, Paula, Felix, Lena, Sebastian sowie Björn):

- Lilly, Paula, Felix, Lena und Sebastian sehen durch das Spielen in Gedanken in erster Linie Szpilmans große Sehnsucht nach aktivem Musizieren verdeutlicht und erkennen darin die essentielle Bedeutung einer Kraftquelle für den Protagonisten. Sebastian versetzt sich in die schwierige Situation, direkt am Instrument zu sitzen und nicht spielen zu dürfen, und dennoch ist seiner Meinung nach gut zu erfassen, dass Szpilman gerade dann „voller Musik“ ist. Für Lilly kommt einerseits seine Leidenschaft fürs Klavier zum Ausdruck, andererseits geht sie davon aus, dass ihm die gedankliche Spielsituation die kurzzeitige Flucht in eine andere Welt eröffnet. Paula verbindet damit ein Festhalten am Leben und durch das Hineinfühlen ins imaginäre Spielen „noch da zu sein, noch zu können“.
- Felix zieht auf symbolischer Ebene zudem einen Vergleich zwischen dem Moment des Spiels in Gedanken am Klavier und Szpilmans Fluchtsituation: „Er hatte irgendwo diese Erlösung, dass er raus ist aus dem Ghetto [...], aber dann irgendwie trotzdem gefangen ist. Das spiegelt [...] seine Situation in dem Moment wider. Das heißt, er ist frei, aber kann sich trotzdem nicht frei bewegen.“ Damit geht Felix nicht auf die zu hörende Musik ein, sondern auf die Lage, in der Szpilman sich befindet, wenn er am Klavier sitzt und nicht spielen darf.
- Markus und Björn schildern dagegen die filmische Funktion dieser Szenen für den Zuschauer: Die Musik hat ihre Quelle nicht im Bild, aber gleichzeitig wird über die

visuelle Ebene zum Ausdruck gebracht, dass die zu hörenden Klänge in Szpilmans Kopf stattfinden.

Vorspiel vor dem Offizier:

Alle Probanden, die diese Szene ansprechen, gehen auch näher darauf ein (Anna, Lilly, Paula, Felix, Hauke, Lena, Sebastian, Björn sowie Karina):

- Den Einwand, dass Szpilman in seiner Lage eigentlich nicht in der dargestellten Weise Klavier spielen kann, greifen Lilly und Paula auf, allerdings mit unterschiedlichen Begründungen: Lilly kann sich nicht vorstellen, in dieser Situation die fürs Klavierspielen notwendige Leichtigkeit zu erzeugen, denn Szpilman „ist seit Wochen durchgefroren, abgemagert, ausgehungert, ausgelaugt“. Paula sieht den Grund ihrer Einschätzung weniger in der Entkräftung des Protagonisten als vielmehr in der seit langer Zeit fehlenden Übung am Instrument.
- Für Felix und Hauke rettet Szpilman mit seinem Vorspiel explizit sein Leben. Besonders die Länge des Vortrags zeigt Haukes Meinung nach Szpilmans unbedingten Willen, dem Offizier sein gesamtes Können zu offenbaren: „Er wollte ihn noch überzeugen, dass er es wirklich kann.“
- Im Zentrum der Aussagen steht allerdings die große Bedeutsamkeit des Musizierens für Szpilman selbst und die Vermittlung seiner Gefühlswelt in diesem Moment. Auf diesen Aspekt gehen die Probanden in verschiedenen Abstufungen ein:
 - Es findet ein Wandel statt von der Absicht, mit dem Vortrag den Offizier zu überzeugen, hin zu einer völligen Hingabe an sein Klavierspiel (Lilly). Neben seinem Willen, den Offizier zu überzeugen, vermittelt sein Spiel, „dass er dann so ein bisschen aufgeblüht ist“ (Felix).
 - Szpilman blendet seine reale Befindlichkeit aus und taucht ganz in die Musik und damit auch seine eigene Welt ein (Anna, Lilly, Karina).
 - Das Spielen bringt zum Ausdruck, „wie er sich nicht mehr nur festhält, sondern wirklich zurückkommt“, die Musik also Mittel und Energiequelle dazu ist, nicht nur zu überleben, sondern zudem wieder ins Leben zurückzugelangen (Paula).
 - Szpilman gibt durch seine Musik all das wieder, was er zuvor erlebt hat (Björn); das, was sich in ihm angestaut hat, entlädt sich in seinem Spiel (Sebastian). Der Vortrag klingt, „als würde er sein Leben schildern“, und somit wirkt es für den Zuschauer „wie das, was man in den letzten zwei Stunden gesehen hat“ (Karina).

- Durch seine Musik will Szpilman Mut und Kraft „nach außen transportieren“ bzw. an andere weitergeben (Lilly).
- Paula, Lena sowie Björn nehmen darüber hinaus Bezug auf die Sicht des Offiziers: Die Musik nimmt auch ihn gefangen, löst bei ihm Nachdenklichkeit aus und zudem schafft sie eine Verbindung zwischen ihm und Szpilman, denn „man hat ja vorher auch schon mal die ‚Mondscheinsonate‘ gehört“ (Lena). Etwas Verbindendes zwischen den beiden Figuren erkennt auch Paula in dieser Szene, denn der Offizier lässt sich auf die Musik des Pianisten ein. Björn fragt sich, was der Offizier im Moment des Vortrags denkt und stellt sich vor, dass er zuerst angesichts der Äußerung Szpilmans zu seinem Beruf zweifeln könnte, da das Klavierspiel zu Beginn noch etwas „holprig“ klingt.

Konzert zum Schluss:

Sechs Probanden gehen näher auf die Konzertszene ein (Lilly, Paula, Felix, Lena, Sebastian sowie Björn):

- Das Konzert als Abschluss des Films stellt „eine absolute Erleichterung“ dar, denn es bringt musikalisch zum Ausdruck, „dass er das einfach geschafft, überlebt hat und noch in der Lage ist Piano zu spielen“ (Lilly, ähnlich auch Felix und Lena) bzw. „dass er wieder am Leben ist“ (Paula). Aus dem gleichen Grund vermittelt das Klavierspiel hier für Sebastian einen „Ausdruck von großer Heiterkeit“.
- Paulas persönlichem Geschmack nach ist das Konzert „eindeutig zu lang“, allerdings ist ihr gleichzeitig bewusst, dass eine deutliche Verkürzung der Szene „wahrscheinlich auch ein bisschen komisch für die Botschaft gewesen“ wäre.
- Ähnliche Kritik äußern auch Lena und Björn. Beiden erscheint das Konzert nicht unbedingt angebracht, es ist „fast ein bisschen viel noch mit dem Orchester“, nachdem „in dem Film eigentlich so viel Schreckliches passiert“ ist (Lena); und beiden hätte daher die Szene im Radiosender als Abschluss des Films ausgereicht.

Dorotas Cellospiel:

Sieben Probanden gehen näher auf diese Szene ein (Anna, Paula, Felix, Lena, Sebastian, Björn sowie Karina):

- Felix sieht hierbei vor allem in einer musikalischen Darstellung umgesetzt, was man im Film bereits zu Beginn über Dorota erfahren hat, nämlich dass sie Cellistin ist. Einen bestimmten Bedeutungsgehalt hat die Szene für ihn darüber hinaus nicht.

- Auch einigen anderen Probanden wird mit dem Cellospiel der Anfang des Films erneut bewusst: Anna und Lena erinnern sich an die beginnende romantische Verbindung zwischen Dorota und dem Protagonisten, die durch die Kriegereignisse keine Chance zu einer Entwicklung erhalten hat. Paula, Sebastian sowie Karina wird dadurch gegenwärtig, dass die beiden vorhatten, gemeinsam zu musizieren, aber auch in dieser Szene erfüllt sich dies nicht. Sebastian kann sich zudem vorstellen, dass Szpilman in diesem Moment „nochmal so zurückgeworfen war in diese alte Zeit irgendwie“, denn offensichtlich genießt er die erklingende Musik.
- Lena, Björn sowie Karina stellen überdies heraus, dass diese Szene einen Lichtblick zwischen all den Entbehrungen und Grausamkeiten offenbart. Da Musik für Szpilman ohnehin eine besondere Bedeutung hat, wird dies gerade durch die Musik, die er nicht selbst spielt, sondern hört, deutlich (Lena). In ähnlicher Weise bemerkt Karina, dass der Protagonist an dieser Stelle einen Einblick „in diese heile Welt von dieser Frau“ erhält.

Szpilman hört von seinem Dachbodenversteck aus Klaviermusik im Haus:

Drei Probanden gehen näher auf die hier zu hörende Musik ein (Felix, Lena sowie Björn):

- Für Felix wird damit offensichtlich, dass Szpilman aus der Entfernung die Musik hört, welche der Offizier in einem anderen Raum des Hauses spielt. Daraus schließt Felix, „dass der Deutsche selber gerne Klavier spielt“. Lena ist sich dagegen nicht völlig im Klaren darüber, ob der Offizier am Klavier musiziert, sieht in der Musik Beethovens allerdings einen Bezug „zu diesen Leuten da“ und meint, dass dies insbesondere als Verbindung zwischen Szpilman und dem Offizier interpretiert werden kann. Björn wiederum geht zwar davon aus, dass Szpilman das Klavier in diesem Moment aus der Entfernung tatsächlich hört, ist sich aber nicht ganz sicher, ob er dies doch „auch wieder nur in seinem Geiste“ hört.
- Lena äußert sich außerdem zur Stimmung des Klavierstücks: Für sie ist mit dem langsamen, eher dunklen Charakter der Musik ein Kontrast zur Handlung gegeben: „Es hat diese Traurigkeit wieder zurück in die Szene gebracht, die ja eigentlich ganz sachlich war. Ich meine, er hat sich irgendwo versteckt und die kamen da rein.“

Kaffeehausmusik im Restaurant:

Neun Probanden gehen näher auf beide oder eine der Musikszenen im Restaurant ein (Markus, Lilly, Paula, Felix, Hauke, Lena, Sebastian, Björn sowie Karina):

- Lilly, Felix, Hauke und Björn sehen in der Darbietung dieser Kaffeehausmusik eine Tätigkeit, die Szpilman in erster Linie ausführt, um Geld zu verdienen. Felix fügt dem hinzu, dass Szpilman gerade hier „nicht so wirklich sein Können unter Beweis stellen“ kann (ähnlich auch Hauke).
- Der Stellenwert, den Szpilmans Musik für die Restaurantgäste einnimmt, wird unter den Probanden größtenteils einheitlich bewertet: Diese Zuhörer würdigen das Klavierspiel nicht, es nimmt für sie die Rolle einer Hintergrundbeschallung ein (Lilly, Paula, Lena und Karina). Demgegenüber hat aus Lillys und Paulas Sicht das Musizieren im Restaurant für Szpilman selbst doch deutlich größere Bedeutung. Karina hingegen meint, dass auch der Pianist seine Musik für relativ belanglos zu halten scheint: „Er hat die Musik [...] nicht so mit vollem Herzen (...) mitgelebt, wie er es bei anderen Stücken gemacht hat. Er hat ja oft sich umgeschaut, viel beobachtet.“
- Björn vergleicht Szpilmans Situation am Klavier mit der Funktion der „Geigenspieler auf der Titanic“ und hebt die Skurrilität des Moments hervor: Hier wird versucht, Normalität zu wahren, während es draußen „schon alles total ungemütlich“ ist und gleichzeitig Menschen sterben (ähnlich auch Lena). Karina merkt in entsprechender Weise an, dass diese Musikdarbietung im Restaurant nicht zu dem passt, „was man die ganze Zeit gesehen hat“.
- Auch die Stimmung der gespielten Musik wird thematisiert: Felix erkennt darin „nicht unbedingt fröhliche Lieder“, sie erscheinen ihm eher bedrückt und „nicht so gelöst gespielt“. Lena und Sebastian finden allerdings weniger das zu hörende Stück selbst traurig als vielmehr die umgebende Handlung. Durch die Musik wird also „diese düstere Stimmung nicht noch trauriger gemacht“, eher ist sie zuversichtlich und „ein bisschen hoffnungsvoll“ (Sebastian). Damit greifen die beiden über die Beschreibung des musikalischen Charakters denjenigen Kontrast zu den entsetzlichen Geschehnissen auf, den beispielsweise Björn als Wahrung einer nicht mehr vorhandenen Normalität einordnet.
- Markus wiederum äußert sich nicht zu Szpilmans Musik selbst, sondern bezieht sich auf das Prüfen der Münzen, aufgrund dessen der Pianist seinen Vortrag unterbrechen soll: Für ihn wirkt diese Szene „ziemlich heftig“, denn sie spiegelt wider, „welche Leute Oberhand gewinnen in solchen Situationen“, und zwar diejenigen, „für die beispielsweise Geld wichtiger ist als andere“.

Klavierübungen der Nachbarin:

Drei Probanden gehen näher auf die Szenen ein, in denen aus der benachbarten Wohnung Klaviermusik durch die Wand dringt (Anna, Markus sowie Sebastian):

- Anna ordnet die klavierspielende Nachbarin aufgrund dessen, dass sie gerne musiziert, eher als eine empfindsame Person ein, die Szpilman in seiner Not helfen würde. Daher wirkt die Aggressivität dieser Frau, als sie ihn entdeckt, für Anna umso erschreckender.
- Markus und Sebastian gehen auf die Perspektive des Pianisten in diesen Szenen ein. Auch wenn die zu hörende Klaviermusik für ihn primitiv und „nichts Besonderes“ ist, erscheint der Musiker in seiner trostlosen Lage überaus erfreut zu sein angesichts der erklingenden Töne hinter der Wand: „Das ist wie, als wenn er verdursten würde und gerade mal einen Tropfen Wasser abbekommt.“ (Markus) Andererseits muss es ihm überaus schwer fallen, diese Musik lediglich mit anzuhören, selbst jedoch nicht spielen zu dürfen, „weil er nicht aufliegen darf“ (Sebastian).

Klezmermusik im Ghetto und ihr Missbrauch durch die Deutschen:

Sechs Probanden gehen näher auf die Szene ein, in der die Juden zum Tanzen gezwungen werden (Felix, Hauke, Lena, Sebastian, Björn sowie Karina):

- Für Felix sind die Musiker dieser Szene vergleichbar mit Szpilman in dem Moment, wenn er im Restaurant sein Geld mit dem Klavierspiel verdient; auch die Straßenmusiker bestreiten mit ihrer Tätigkeit ihren Lebensunterhalt.
- Hauke hingegen spricht den Aspekt an, dass die dargebotene Straßenmusik dazu dient, die Situation der jüdischen Menschen „ein bisschen erträglicher [zu] machen“. Auch Lena geht davon aus, dass damit insbesondere die Stimmung der Wartenden gehoben werden soll. In ähnlicher Weise sieht Karina im Musizieren auf der Straße die Hoffnung der Menschen wiedergespiegelt, „dass alles gut wird“.
- Im Zentrum der Aussagen steht allerdings der Missbrauch der zu hörenden Straßenmusik durch die Deutschen. Diese kommen Felix' Meinung nach „überhaupt erst auf die Idee [...], die zum Tanzen zu bringen“, nachdem die eher heitere Tanzmusik schon eine Weile gespielt wird; zuerst rechnet niemand damit, dass sie die Situation dazu benutzen würden. Hauke beschreibt, wie aus der guten Absicht der Musiker etwas Schlechtes wird und die Gegebenheit somit in ihr Gegenteil verkehrt wird. In ähnlicher Weise äußert sich Björn, der die gezeigte Form der

Machtausübung als pervers bezeichnet, da die wiedergegebene Musik „ja was Schönes ist und die das so fies, dreckig dann benutzen“. Lena und Sebastian heben zudem hervor, dass die Art der Tanzmusik ohnehin in Kontrast zur gesamten Lage der Juden steht und dieser durch den Spott der Deutschen „nochmal so auf die Spitze getrieben“ wird (Sebastian).

Polnische Nationalhymne:

Zwei Probanden gehen auf den Einsatz der polnischen Nationalhymne näher ein (Anna sowie Markus):

- Markus erwähnt beide Szenen, in denen die Nationalhymne zu hören ist, äußert sich aber explizit dazu, dass er darin keine weitergehende Bedeutung erkennt.
- Anna nimmt Stellung zur Szene gegen Schluss des Films, wobei sie die Quelle der Musik aus Szpilmans Perspektive erläutert: Dieser wird nicht durch das heranfahrende Militärfahrzeug selbst auf die nahenden Menschen aufmerksam, sondern durch die erklingende Nationalhymne, die vom Fahrzeug aus abgespielt wird.

Über ihre Einschätzungen zu den einzelnen musikalischen Darstellungen hinaus äußern sich die Befragten dieser Gruppe zu weiteren Gesichtspunkten, die den gesamten diegetischen Musikeinsatz betreffen. Dabei erscheint allen die generelle Auswahl der Musikstücke als passend. Felix sieht durch die entsprechende Art der Stücke insbesondere die jeweilige Situation der Szene angemessen verdeutlicht (ähnlich auch Karina). In vergleichbarer Weise charakterisiert die verwendete Musik laut Sebastian den Film gut, indem sie trotz seines traurigen Themas Zuversicht ausstrahlt, „ohne dabei [...] eine bestimmte Richtung vorzugeben“. Für einen solchen Film über einen Musiker nimmt Björn zudem den Einsatz derjenigen Klavierstücke an, die Szpilman selbst tatsächlich „schön fand“. Markus geht überdies umfassender darauf ein, dass einige der Klavierstücke „in einer Zeit entstanden [sind], die auch für Polen sehr schwierig war und, also, das ist nicht einfach wahllos“. Damit spricht er die Musik Chopins an: Mit ihr wird „ein ziemlich großer Hauch von Patriotismus“ vermittelt, welcher in der schwierigen Kriegszeit, „wo den Menschen eigentlich alles weggenommen wird, was sie sonst haben, [...] dem Geist geholfen“ hat. Auch Lena und Sebastian erwähnen die Verbindung Chopins bzw. seiner Musik zu Polen, die dem Film wiederum Authentizität verleiht (Lena).

Sebastian geht außerdem auf einen Aspekt der filmischen Umsetzung ein, der keinem der anderen Befragten bewusst ist: Ihm fällt in mehreren musikalischen Szenen die Stimmung

der Klaviere auf. Durch einen jeweiligen Vergleich des Bildes mit dem zu hörenden Klang beim Sehen des Films nimmt er an, dass alle Klaviere einen Halbton höher gestimmt sind. Dies erscheint ihm ungewöhnlich, „weil sonst einen halben Ton tiefer, alte Stimmung, alte Klaviere, nicht so doll die Saiten belasten und alles lieber ein bisschen tiefer stimmen“.¹⁵⁸

Der Bekanntheitsgrad der verwendeten Musikstücke unter den jüngeren Probanden ist jeweils sehr unterschiedlich ausgeprägt: Anna, Felix sowie Hauke kennen keines der eingesetzten Werke; dagegen meinen Lilly, Paula, Björn und Karina, dass ihnen einzelne Einsätze vom Hören her durchaus geläufig sind, sie können aber nichts davon genauer zuordnen oder direkt benennen. Markus weiß, „welche Musik das ist“ und dass „das teilweise auch Musik von Chopin ist“, aber auch er kann sie nicht näher einordnen. Nur Lena und Sebastian erkennen die gehörte Musik teilweise wieder, beide nennen dabei die „Mondscheinsonate“ und vermuten im Cellostück ein Werk von Bach. Ebenso sind für beide mit der eingesetzten Musik insgesamt allgemein recht bekannte Werke wiedergegeben. Lena erwähnt zudem, dass sie die Nocturne, die innerhalb der Rundfunkszenen erklingt, selbst schon gespielt hat. Zu den wiedererkannten Musikstücken brachte außer Karina keiner der Befragten anderweitige Bedeutungsaufloadungen bzw. bestimmte persönliche Assoziationen in die Filmsichtung ein. Karina erkennt insbesondere ein Klavierstück wieder, das sie selbst nicht benennen kann; im Gespräch wird jedoch deutlich, dass es sich dabei wohl um die „Mondscheinsonate“ handeln muss, die sie sehr stark mit dem Klavierspiel ihres Bruders und damit auch mit ihrer eigenen Kindheit verbindet: „Als wir noch alle zusammen gewohnt haben, hat mein Bruder das Lied sehr oft gespielt.“ Geht es um eine spätere Verknüpfung dieser Musikstücke mit dem Zusammenhang zum Film, kann Paula sich als Einzige gut vorstellen, dass beim erneuten Hören gleichzeitig eine Erinnerung an den Film gegeben ist. Markus, Lena, Sebastian, Lilly, Karina und Björn gehen hingegen davon aus, beim späteren Hören eines der Stücke eher keine Verbindung zum Film mehr herzustellen. Dabei unterscheiden sich die einzelnen Begründungen dieser Annahme durchaus: Markus nimmt an, dass er eher an den Film zurück denken würde, hätte er die

¹⁵⁸ Sebastian erkennt richtig, dass die verschiedenen Klaviereinsätze im Film nicht entsprechend der Notierung der Stücke bzw. somit der gespielten Tasten erklingen, sondern zwar in verschiedener Ausprägung, aber tendenziell bis zu einem Halbton höher wahrzunehmen sind. Selbst das Cellostück weist diese Tendenz auf. Dementgegen steht Sebastians Annahme, dass historisch bedingt das Klavier eher tiefer klingen müsste. Da die Handlung des Films *Der Pianist* jedoch die Jahre ab 1939 thematisiert und der Kammerton a' gleichzeitig im Jahr 1939 international auf 440 Hz festgelegt wurde, trifft der von ihm vermutete Widerspruch in diesem Fall nicht zu, denn ein Einsatz derartiger von ihm erwähnter historischer Instrumente ist für eine authentische Gestaltung des Films nicht notwendig. Die wahrzunehmende höhere Stimmung der Instrumente wiederum könnte mit der filmischen Synchronisation von Bild und Ton, also aus einer technischen Begründung heraus, erklärt werden.

Musik vorher nicht gekannt. Ebenso äußert sich Sebastian: Die bereits bekannten Stücke verknüpft er weniger mit dem Film, aber das ihm unbekannte Lied aus den Restaurantszenen könnte für ihn durchaus auch künftig einen Wiedererkennungswert haben, der im Film verankert ist. Lilly meint andererseits, gerade weil sie sich in dieser Musikrichtung zu wenig auskennt, damit auch keine späteren Assoziationen zum Film mehr herstellen zu können. Ähnlich geht es Björn, der glaubt: „UM dann wirklich beim nächsten Mal sagen zu können: ‚Ach Moment mal, das kam doch da‘, dann hätte ich es jetzt schon mit dem Namen erkennen müssen.“

Ältere Probanden:

Die Schlüsselszene des Films *Der Pianist*, d. h. das Vorspiel vor dem Offizier, wird innerhalb dieser Gruppe von allen Probanden erwähnt, wenn es um die Frage nach konkreten erinnerten diegetischen Musikeinsätzen geht. Die genannten musikalischen Darstellungen sind im folgenden Überblick zusammengefasst:

Klavierspiel im Radiosender (Beginn/Schluss): Chopin-Nocturne	Thomas (Schluss), Ulrich (Beginn), Rebecca (beide), Katharina (beide), Franzi (beide), Jakob (Beginn)
Imaginäres Klavierspiel im verlassenen Krankenhaus: Chopin-Ballade	-
Imaginäres Klavierspiel in der Wohnung am Instrument: Chopin-Polonaise	Thomas, Ulrich, Maria, Rebecca, Katharina, Franzi, Georg, Astrid, Jakob
Vorspiel vor dem Offizier: Chopin-Ballade	alle älteren Probanden
Konzert zum Schluss: Chopin-Polonaise	Thomas, Ulrich, Rebecca, Katharina, Franzi, Georg, Jakob
Dorotas Cellospiel: Bach-Prélude	Katharina, Astrid, Jakob, Paul
Szpilman hört von seinem Dachbodenversteck aus Klaviermusik im Haus: Beethoven-Sonate	Georg, Paul
Kaffeehausmusik im Restaurant: Song von Wars/Szlechter	Ulrich, Maria, Rebecca, Katharina, Franzi, Georg, Astrid, Jakob, Paul
Klavierübungen der Nachbarin: Song von Wars/Szlechter	Katharina, Astrid, Paul
Klezmermusik im Ghetto und ihr Missbrauch durch die Deutschen	Katharina, Jakob, Paul
Lied der jüdischen Arbeiter: Polnisches Soldatenlied	Franzi
Polnische Nationalhymne (Beginn/Schluss)	Paul (Schluss)

Zudem wird im Zusammenhang mit diegetisch erklingender Musik von Georg die Szene erwähnt, in der Szpilman komponiert; Maria ruft sich die Situation in Erinnerung, als das Klavier verkauft wird. Für beide gehören derartige Momente demnach zur musikalischen Darstellung des Protagonisten. Insgesamt erwähnen die Befragten dieser Gruppe im Vergleich zu den jüngeren Probanden jeweils eine etwas geringere Anzahl erinnerter Szenen, allerdings sind die hier meistgenannten musikalischen Darstellungen ebenfalls in der Stichprobe der jüngeren Probanden mit vielen Nennungen vertreten. Auffällig ist dennoch, dass die dort oft erwähnte Klezmermusik sowie das Cellospiel in der Gruppe der älteren Befragten nach der Sichtung nur von wenigen Personen in Erinnerung gerufen wird. Hier stehen tatsächlich diejenigen Szenen im Vordergrund, in denen es um das Klavierspiel Szpilmans geht.

Auch innerhalb dieser Gruppe beziehen sich zahlreiche Aussagen der Befragten zur verwendeten Musik, zur filmischen Umsetzung oder zum vermittelten Bedeutungsgehalt direkt auf konkret genannte musikalische Darstellungen des Films, die im Folgenden separiert aufgeführt sind.

Klavierspiel im Radiosender:

Fünf Probanden, die beide oder eine der Szenen im Rundfunk nennen, gehen auch näher darauf ein (Thomas, Ulrich, Rebecca, Katharina sowie Franzi):

- Für Ulrich wird insbesondere zu Beginn des Films über das Klavierspiel vermittelt, „dass dieser Mann also ein sehr, sehr guter Musiker, ein sehr guter Pianist ist“. Rebecca geht zwar auf beide Szenen ein, sieht darin aber in ähnlicher Weise hauptsächlich verdeutlicht, dass Szpilman „seinen Lebensunterhalt damit verdiente“.
- Thomas bezieht sich explizit auf die Szene gegen Ende des Films, die seiner Meinung nach anstatt der Konzertszene angemessener als Schlusszene des Films wäre: Viel eher als das Konzert ist dies eine „Musik, die ans Ende gehört“ und die zuvor gezeigte Handlung bündelt.
- Lediglich Katharina und Franzi stellen die Beziehung beider Szenen zueinander als Rahmenhandlung heraus. Beide beschreiben den Bogen, der damit vom Anfang zum Schluss gespannt wird. Katharina erwähnt, dass mit der Musik zu Beginn vor allem Szpilmans Beruf veranschaulicht wird, und das Klavierspiel zum Schluss aufzeigt, wie er „auch als Pianist wieder in sein Leben zurückgekehrt ist“. Franzi erläutert die Bedeutung dieser beiden Szenen noch eingehender: „Das war ja das

Gleiche, aber nicht dasselbe, weil die Zeit, sein Leben lag ja dazwischen, da sein Leben da im Ghetto und was er da erlebt hat.“

Imaginäres Klavierspiel:

Alle Probanden, die eine oder mehrere Darstellungen des imaginären Klavierspiels ansprechen, gehen auch näher darauf ein (Thomas, Ulrich, Maria, Rebecca, Katharina, Franzi, Georg, Astrid sowie Jakob):

- Thematisiert wird in dieser Gruppe von mehreren Personen Szpilmans Fähigkeit zur zielgerichteten musikalischen Vorstellungskraft, die über die Darstellung des gedanklichen Klavierspielens zum Ausdruck kommt. Für Thomas, Rebecca, Franzi, Georg, Astrid sowie Jakob verdeutlicht der am Klavier sitzende Musiker, dass das zu hörende Stück in seinem Kopf erklingt. Georg ist diesbezüglich bewusst, dass es sich hierbei um dieselbe Musik handelt, die Szpilman im Konzert zum Schluss tatsächlich darbietet: „Also, er hat die Tempi gesehen, hat die Einsätze gemacht [...]. Der lebt in der Musik, der hört ständig Musik.“ Dabei zieht Georg einen Vergleich zu sich selbst, denn ihm gelingt es nicht wie einem Musiker, ein Hören in Gedanken willentlich zu steuern; vielmehr handelt es sich dann um einen Ohrwurm, den er nicht bewusst wählt. Thomas erscheint ebenfalls insbesondere das imaginäre Musizieren direkt am Instrument aufgrund der Gestaltung der Szene sehr gut nachvollziehbar: „Jemand, [...] für den Musik wahrscheinlich sein Leben ist, der kann das auch. Der kann das hören. (...) Und das wird schon, finde ich, glaubhaft dargestellt, dass Musik sein Leben ist und auch damit sein Überleben.“ (Ähnlich auch Rebecca) Jakob grenzt das Spielen in der Fantasie klar von Szpilmans tatsächlichem Klavierspiel ab; er sieht darin eine Art Traumszene, die ihm im Bezug auf den Film als Ganzes ungewöhnlich und bemerkenswert erscheint.
- In ähnlicher Weise wie Thomas in seiner Aussage (s. o.) bereits die essentielle Bedeutung einer Kraftquelle für den Protagonisten anspricht, bemerkt auch Ulrich im Hinblick auf das imaginäre Klavierspiel, dass ein derartiges gedankliches Musizieren „während dieses Eingeschlossenseins“ einem mentalen Zusammenbruch entgegenwirkt. Maria geht ebenfalls auf diesen Aspekt ein: „Er hat das einfach rübergebracht, dass diese Musik sein Leben ist, sein Lebenssinn und sein Lebensziel, und das hat ihn aufrecht erhalten.“ (Ähnlich auch Astrid) Indem Szpilman „sozusagen eins“ mit dem Klavierspiel in seiner Vorstellung ist, kann er Rebeccas Ansicht nach seinen „Schmerz und [s]ein Verlorensein in diese Musik legen“.

- Katharina und Franzi dagegen nehmen Bezug auf die innere Zerrissenheit, die Szpilman wohl in dieser Situation empfinden muss, wenn ein Klavier zur Verfügung steht, auf dem er trotzdem nicht musizieren darf.

Vorspiel vor dem Offizier:

Alle Probanden gehen näher auf den Klaviervortrag vor dem Offizier ein:

- Auch innerhalb dieser Gruppe wird Kritik an der Art des dargestellten Klavierspiels geübt, und wie bei den jüngeren Probanden ergeben sich diesbezüglich verschiedene Begründungen. Für Georg ist ein derartig qualifiziertes Klavierspiel zum einen „nach diesen Entbehrungen, die er da erlitten hat“, zum anderen aber auch aufgrund fehlender Übung am Instrument nicht realistisch. Astrid erscheint das kraftvolle und konzentrierte Spiel, das ihrer Meinung nach „nicht zum sonstigen Film“ passt, unplausibel, da Szpilman in dieser Situation „ausgehungert und ausgemergelt“ ist. Sie schließt daraus, dass somit auch seine Hände „nicht mehr flexibel und beweglich“ sein können (ähnlich auch Maria). Auch Jakob empfindet die „technische Perfektion, mit dem[!] dieser Schatten von einem Menschen gespielt hat“, als unglaubwürdig. Seiner Meinung nach hätte dabei „ein Bruch drin sein müssen“.
- Thomas kritisiert die Darstellung des Vorspiels ebenfalls, allerdings stellt er nicht einen fehlenden Realitätsbezug in den Mittelpunkt, sondern versetzt sich im Hinblick auf die Auswahl des Musikstücks in die Lage Szpilmans, dem in dieser Situation nicht klar ist, „wie das für mich ausgeht“, und der als schwer Traumatisierter das Erlebte in seiner Zurückgezogenheit lange Zeit nicht zum Ausdruck bringen konnte: „Da konnte er sich, zwar unter sehr, sehr schwierigen Umständen, aber das erste Mal, äußern, also musikalisch“. Thomas geht dabei davon aus, dass er in Szpilmans Situation ein anderes Stück vortragen würde, nämlich eines, das „was von Trauer ausdrückt“.
- Für Ulrich und Franzi ist das Klavierspiel in dieser Szene das Mittel, durch das Szpilman sein Leben rettet, „im wahrsten Sinne des Wortes ja dadurch, dass der Hauptmann ihn als Pianist auch erlebt hat“ (Franzi).
- Mehrere Aussagen beziehen sich auf die große Bedeutsamkeit des Musizierens für Szpilman selbst und die Vermittlung seiner Gefühlswelt in diesem Moment: Katharinas Ansicht nach muss Szpilman sich anfangs mit kalten und ungelassenen Fingern erst einspielen, dann aber gelangt er durch seine Musik „in so einen Rausch“ und vergisst für diesen Moment seine schlimme Situation. In ähnlicher

Weise beschreibt Franzi angesichts der elenden Verfassung des Pianisten, wie sein Klavierspiel augenblicklich für ihn zum Lebenselixier wird und damit „der Lebensgeist“ zurückkommt: „Es war sowas ganz Zerbrechliches und trotzdem wie so eine Auflehnung.“ Rebecca erkennt in der Musik Szpilmans wiederum eine Entwicklung, die „Ausdruck seines Gefühls“ ist und wie der gesamte Film „nichts Banales“ an sich hat. Damit spiegelt sich in dem Stück gleichzeitig „so sein Leben mit dieser ganzen Kompliziertheit“ wider.

- Darüber hinaus wird auf die Verbindung zwischen Szpilman und dem Offizier Bezug genommen: Für Jakob und Franzi kommt in der Situation des Klavierspiels ein Widerspruch zum Ausdruck, denn zunächst ist die Aufforderung zu spielen vergleichbar mit dem Befehl der Deutschen in der Tanzszene, „im Grunde genommen ist es nicht anders“ (Jakob). Andererseits wird die Bedeutung, die diese Musik auch für den Offizier hat, offensichtlich; es findet „eine menschliche Begegnung statt“ (Jakob), die dazu führt, dass ausgerechnet ein Deutscher Szpilman hilft zu überleben (Franzi). Maria spricht ebenfalls den hohen Wert an, den der Klaviervortrag für den Offizier zu haben scheint, womit für sie in diesem Augenblick „so eine Friedensstimmung“ aufkommt. Paul beschreibt die Situation als Schlüsselmoment des Films überhaupt, da Szpilmans Klavierspiel den wesentlichen Beweggrund darstellt, im Offizier Nachdenklichkeit, Betroffenheit und damit „einen Wandel auszulösen“. Paul kann sich dabei nicht vorstellen, „wie man so einen Wandel anders darstellen sollte im Film“, denn hier ist für ihn die Musik „eine Sprache, die durch keine andere zu ersetzen ist“. Sie impliziert gleichzeitig auf einer allgemeineren Ebene eine Konfrontation mit der Frage, wie die Deutschen, „die all diese großen Gestalten und Ideen hervorgebracht haben, wie konnten die das machen“.

Konzert zum Schluss:

Sechs Probanden gehen näher auf die Konzertszene ein (Thomas, Ulrich, Rebecca, Katharina, Franzi sowie Jakob):

- Das Konzert als Abschluss des Films vermittelt, dass Szpilman damit „wieder in seinem Leben“ ankommt und musikalisch erfolgreich ist (Katharina); nach seiner Rückkehr ins Berufsleben, die bereits mit der Szene im Radiosender verdeutlicht wird, ist dies zusätzlich als „Triumph“ aufzufassen (Franzi). Rebecca greift ebenfalls auf, dass Szpilman mit diesem Klavierspiel darstellt, wie er als Pianist seinen Beruf wieder ausübt. Sie empfindet diese Musik charakterlich allerdings „gelöster“ als die

Stücke, die zuvor im Film erklingen; insbesondere in Abgrenzung zum Vorspiel vor dem Offizier, das vielmehr Szpilmans Leben musikalisch widerspiegelt, geht es für sie hier in erster Linie um die Darbietung eines Konzertstücks.

- Ulrich hingegen geht nicht auf die Bedeutung des Klavierspiels, sondern auf die filmische Gestaltung dieser Szene ein: Da ihm ein Abspann generell im Grunde uninteressant erscheint, findet er die Einblendung der Konzertsituation bis zum Schluss „dramaturgisch für den Film gut gelöst“, um als Zuschauer dabei zu bleiben.
- Kritisch äußert sich Jakob zu dieser Szene, da sie ihm als „unwirkliches Happy End“ eher unglaubwürdig erscheint: „Also, wie ohne Punkt und Komma dieser abgerissene Schatten von einem Menschen dann ganz schnell im feinen Anzug und gut rasiert da ein Konzert spielt. Das ist irgendwie nicht gut.“ Ähnlich empfindet Thomas das Konzert im Vergleich zum „Gesamtthema des Films“ als überdimensioniert. Angemessener als Schlusszene wäre seiner Meinung nach das Klavierspiel im Radiosender (s. o.).

Dorotas Cellospiel:

Alle Probanden, die diese Szene ansprechen, gehen auch näher darauf ein (Katharina, Astrid, Jakob sowie Paul):

- Katharina stellt fest, dass Szpilmans früherer Wunsch, zusammen mit Dorota zu musizieren, auch in dieser Szene unerfüllt bleibt; dennoch wird offensichtlich, „dass ihm das Herz aufging“, dass allein das Hören des Cellostücks für ihn ein Lichtblick ist. Gleichzeitig offenbart der Charakter der Musik für sie „ein bisschen was Schwermütiges“.
- Astrid empfindet die Szene selbst als eher kitschig, als Dorota im Sonnenschein spielt und der Zuschauer sie „durch seine Augen“ wahrnimmt, wohingegen der Charakter der Musik ihr „aufwühlend“ bzw. „irgendwie zerrissen“ erscheint. Über die beschreibende Ebene hinaus äußert Astrid aber keinen weiteren Zusammenhang zwischen Szene und Musikcharakter.
- Jakob und Paul sehen in der Darstellung der Szene vor allem einen Gegensatz verdeutlicht: Einerseits „wird gut bürgerlich und gut angezogen in einer opulenten Wohnung edle klassische Musik gespielt“, andererseits ist der Zuhörer „ein Getriebener und Abgerissener“; die Musik vermittelt dabei etwas „Reines, Strahlendes irgendwie, jenseits von diesem ganzen Schmutz und Dreck“, was Jakob insgesamt als wenig überzeugend beurteilt. Paul hingegen geht noch direkter auf das Cellostück von Bach ein. Die Diskrepanz zwischen dem Musizieren in

bürgerlichem Milieu, „als wenn nichts passiert wäre“, und der „Entsetzlichkeit des Geschehens“ bzw. dem Schicksal Szpilmans tritt für ihn besonders hervor, „wenn man Bach jetzt mal als Inbegriff abendländischer Kultur, Zivilisation“ einordnet.

Szpilman hört von seinem Dachbodenversteck aus Klaviermusik im Haus:

Beide Probanden, die die hier zu hörende Musik ansprechen, gehen auch näher darauf ein (Georg sowie Paul):

- Georg kann hierbei nicht klar zuordnen, ob es sich auch in dieser Szene um ein imaginäres Klavierspiel handelt oder ob Szpilman diese Musik tatsächlich hört.
- Paul macht sich hingegen Gedanken über das tiefere Verständnis der hier erklingenden „Mondscheinsonate“: Sollte sich ihr Einsatz lediglich auf den ebenfalls im Bild zu sehenden Mondschein beziehen, wäre ihre Verwendung im Film seiner Meinung nach eher peinlich. Allerdings geht er davon aus, dass „bei einem so anspruchsvollen Film“ weitergehende Zusammenhänge bestehen müssen, und besinnt sich darauf, dass Beethoven das Stück mit „quasi una Fantasia“ überschrieben hat, was für den Film wiederum eine „andere Wirklichkeitsebene“ bedeutet. Daher kann dieser Moment als eine Art „Realitätswechsel“ interpretiert werden, bei dem „die vorbefindliche Realität, die Brutalität [...] durch eine andere Realitätsebene“ abgelöst wird und damit „die Menschlichkeit irgendwo ins Spiel“ gebracht wird: „Da kommt plötzlich eine andere Dimension, die sich von der tatsächlichen Wirklichkeit abhebt.“

Kaffeehausmusik im Restaurant:

Sieben Probanden gehen näher auf beide oder eine der Musikszenen im Restaurant ein (Ulrich, Rebecca, Katharina, Franzi, Astrid, Jakob sowie Paul):

- Für Jakob bilden diese Szenen einen weiteren Bereich, mit dem Szpilmans Beruf als Pianist verdeutlicht wird. Darüber hinaus bieten ihm diese Darstellungen jedoch keinen relevanten Bedeutungsgehalt (ähnlich auch Paul).
- Ulrich, Rebecca, Katharina sowie Franzi sehen in der Darbietung dieser Kaffeehausmusik eine Tätigkeit, die Szpilman in erster Linie ausführt, um Geld zu verdienen und damit zu überleben. Allerdings ist dies keine Musik, zu der er eine engere Verbindung hat, denn „das ist ER auch gar nicht. Er macht das eben“ (Rebecca, ähnlich auch Ulrich). Katharina erscheint die eher hintergründige Unterhaltungsmusik, bei der Szpilman selbst „auch nicht so ganz konzentriert“

wirkt, in Abgrenzung zu den anderen Klavierstücken des Films auch vom Klang her als „nicht anspruchsvoll“.

- Astrid hingegen schätzt die zu hörende Musik insbesondere deshalb als „sehr stimmig“ ein, da sie die Situation als „eine Einheit da zwischen [...] dem Geschehen und seiner Person und allem, und der Musik“ empfindet.
- Auch über die Art der dargebotenen Klaviermusik machen sich einige Probanden Gedanken: Franzi erkennt darin etwas „Seichteres“, während Katharina „irgendwie so modernere Lieder arrangiert“ und Paul „Musik der Vierziger Jahre“ vermuten.

Klavierübungen der Nachbarin:

Alle Probanden, die die Szenen ansprechen, in denen aus der benachbarten Wohnung Klaviermusik durch die Wand dringt, gehen auch näher darauf ein (Katharina, Astrid sowie Paul):

- Katharina und Astrid thematisieren dabei die Perspektive des Pianisten, insbesondere im Hinblick auf die erste dieser Szenen: Auch wenn das zu hörende Klavierspiel Katharinas Meinung nach „nicht seine Musik“ und für ihn „zu leicht“ ist, scheint Szpilman daran interessiert zu sein. Ähnlich äußert sich Astrid zum „stümperhafte[n] Klavierspiel von nebenan“, das den Musiker in seiner Situation dennoch zu erfreuen scheint. Für sie ist es zudem eine Szene, „die so eine gewisse Spannung genommen hat“, obwohl er hier „ja in Lebensgefahr nach wie vor“ ist.
- Paul dagegen stellt den Aspekt der hier zu hörenden Hausmusik in den Mittelpunkt, womit in seinen Augen die Nachbarfamilie so tut, „als wäre gar nichts los“. Ähnlich wie innerhalb der Celloszene ist dies als „Konfrontation mit einer intakten Kultur“ zu interpretieren, „und auf der anderen Seite, was diese Kultur dann an Barbarei nun auslöst“.

Klezmermusik im Ghetto und ihr Missbrauch durch die Deutschen:

Die drei Probanden, die diese Szene nennen, gehen auch näher darauf ein (Katharina, Jakob sowie Paul):

- Im Zentrum dieser Aussagen steht der Missbrauch der zu hörenden Straßenmusik durch die Deutschen. Bereits durch die Tanzmusik selbst, die eher einen traurigen, melancholischen Charakter ausstrahlt, kommt für Katharina eine Bizarrie zum Ausdruck, die in der Situation gipfelt, als die Juden zum Tanzen gezwungen werden; obwohl diese Musik „eigentlich was Verbindendes ist“, wird sie zum Instrument für

den Spott der Deutschen. Auch für Jakob wird damit deutlich, „dass es eben eine Pervertierung der Musik gewesen ist, die die Juden im täglichen Leben gehabt haben, und hier dazu benutzt wird sie zu demütigen“. Paul erkennt die dargebotene Tanzmusik als „eine ganz bekannte jiddische Melodie“ und empfindet es in ähnlicher Weise als äußerst brutal, „wie die jetzt selbst da vorgeführt werden, [...] wie sich diese Barbaren über diese Menschen lustig machen“.

Lied der jüdischen Arbeiter:

Lediglich Franzi äußert sich zu dieser Szene: „Das war ja richtig so auch was Trotziges dahergesungen. Vom Text her konnten die Deutschen das nicht verstehen, aber es wurde ja eingeblendet, dass das eben auch dagegen geht.“

Polnische Nationalhymne:

Lediglich Paul äußert sich zum Einsatz der Nationalhymne, die er allerdings nicht als solche erkennt. Er geht dabei auf die Szene gegen Schluss des Films ein und nimmt an, dass damit „die Befreiung Warschaus“ thematisiert wird. Weiteren Bedeutungsgehalt verbindet er damit nicht.

Über ihre Aussagen zu den einzelnen musikalischen Darstellungen hinaus äußern sich auch die älteren Probanden zu weiteren Aspekten, die den gesamten diegetischen Musikeinsatz betreffen. Abgesehen von Astrid erscheint in dieser Gruppe allen Befragten die generelle Auswahl der Musikstücke als passend. Astrid empfindet die im Film gehörte Musik jedoch insgesamt als „nicht überzeugend“, da sich ihr die jeweilige Funktion an verschiedenen Stellen „nicht so ganz erschlossen“ hat. Allerdings räumt sie ein, dass die Klavierszenen darunter „schon am ehesten passend“ sind. Diese Einschätzung mag auch damit zusammenhängen, dass sie mehr Szenen dazu erwartet hätte, „wie die Musik ihn getragen hat“, denn in ihren Augen fehlt im Film eine umfassendere Darstellung der Verbundenheit Szpilmans zu seiner Musik zur Bewältigung von „Hunger, Einsamkeit und Angst“. Maria dagegen hält die diegetischen Musikstücke für angemessen, insbesondere da diese „nie so richtig todtraurig“ klingen und trotz der teilweise sehr traurigen Filmhandlung somit durchgehend „eine Art Hoffnungsschimmer“ vermitteln. Katharinas Meinung nach passt die gewählte Musik gut, weil sie die „Stimmung des Films“ widerspiegelt, für die etwas „Bombastisches“ unangebracht wäre. Jakob wiederum erwähnt das Klavier als Leitmotiv des Films, welches darauf hinweist „dass, was diesem Mann auch alles widerfährt und was er alles durchmachen muss, dass sozusagen die Sache mit dem Klavier irgendwie erhalten bleibt“ (ähnlich auch Franzi). Weshalb in den verwendeten Klavierstücken vorwiegend

Musik Chopins im Film zum Ausdruck kommt, sprechen Georg sowie Paul an: Damit ist die Klaviermusik zugleich „nationales Symbol“ (Paul) und „hat eine Herkunft“, denn es handelt sich um einen „Film eines polnischen Regisseurs über einen polnischen Klavierspieler, Pianisten mit polnischer Musik“ (Georg).

Geht es um die Frage danach, wie bekannt die verwendeten Musikstücke den älteren Probanden persönlich sind, so unterscheidet sich der jeweilige Kenntnisstand auch unter diesen Befragten deutlich: Thomas, Maria, Astrid, Rebecca und Franzi kennen keines der eingesetzten Werke; Ulrich sowie Georg dagegen erscheinen einzelne Einsätze durchaus vom Hören her als geläufig, sie können aber nichts davon genauer zuordnen oder direkt benennen. Katharina erkennt im Film die „Mondscheinsonate“¹⁵⁹ wieder, während das Cellostück sowie das Konzert zum Schluss ihr lediglich vom Hören her bekannt sind; genauer einordnen kann auch sie diese nicht. Lediglich Jakob und Paul können verschiedene Stücke näher zuordnen und benennen: Beide erkennen in der Celloszene eine Suite von Bach. Jakob geht zudem davon aus, dass Szpilman am Klavier „immer Chopin gespielt“ hat, das Konzertstück identifiziert er dabei als „Grande Polonaise“. Paul hingegen erläutert darüber hinaus Hintergründe zum Titel der „Mondscheinsonate“, benennt das Vorspiel vor dem Offizier als eine der drei Balladen Chopins, die er selbst bereits gespielt hat, und ordnet auch das Lied aus der Tanzszene, „Tantz, tantz Yidelekh“, den allgemein bekannten jiddischen Melodien zu. Zu den wiedererkannten Musikstücken brachte keiner der Befragten anderweitige Bedeutungsladungen bzw. bestimmte persönliche Assoziationen in die Filmsichtung ein. Selbst Paul, dem wohl die meisten der eingesetzten Werke vertraut sind und der mit ihnen durchaus persönliche Bezüge verbindet, stellt sie nicht in den Zusammenhang der Filmrezeption; in diesem Kontext spielen diese subjektiven Beziehungen für ihn keine Rolle. Ebenso geht kein Proband dieser Gruppe davon aus, sich bei einem erneuten Hören der im Film eingesetzten Musikstücke die Verbindung zum Film wieder ins Bewusstsein zu rufen. Paul erläutert, dass es für ihn zwar Musik gibt, die innerhalb eines filmischen Kontexts „mit Bildern besetzt“ wurde, für *Der Pianist* trifft dies allerdings nicht zu.

9.2.2 Die Wahrnehmung und der Einfluss der extradiegetischen Musik

Experten:

Auch als es innerhalb des jeweiligen Gesprächs explizit um die extradiegetische Musik des Films geht, betonen alle Experten wiederholt deren sparsamen Einsatz. Zwar bemerkt

¹⁵⁹ Katharina erinnert sich dabei zwar daran, dass diese Musik im Film vorkommt, kann aber im Nachhinein die zugehörige Szene nicht wiedergeben.

Boltze, dass Musik aus dem Hintergrund „doch in relativ vielen Szenen vorkommt“, und Rumpf ist sogar überrascht, diesmal doch mehr Originalmusik wahrgenommen zu haben, als er von der früheren Sichtung des Films aus seiner Erinnerung heraus angenommen hätte; dennoch zeichnet sich *Der Pianist* insbesondere als stiller Film aus (Boltze). Rumpf, Boltze sowie Kellner sehen diesen Eindruck vor allem auch durch die Tatsache bekräftigt, dass sämtliche Musikeinsätze sehr kurz gehalten sind, wodurch es für den Zuschauer wiederum schwierig wird, sich Themen einzuprägen (Rumpf). Die Musik bleibt daher sehr hintergründig, „vielleicht auch mit dem Ziel, [...] das nicht ZU manipulativ zu machen“ (Rumpf, ähnlich auch Boltze sowie Bantzer). Weil die verwendete Musik „von der Grundstimmung her [...] ein bisschen am Pathos entlang schrammelt“, findet Kellner die musikalisch gestalteten Momente gerade in ihrer Kürze gelungen, sodass somit „nicht dicker aufgetragen“ wurde.

Insgesamt ist die extradiegetische Musik für Rumpf und Boltze deutlich von den diegetisch eingesetzten Stücken abzugrenzen, da kein Klavier verwendet wird. Sie erscheint überdies gegenüber den Konzertstücken als sehr träge, wenn auch „in einem gewissen Sinne dramatisch, aber eben nicht so auf so eine dynamische Art und Weise“ (Boltze). Diese Trägheit verdeutlicht Boltzes Meinung nach den Subtext des Films über die musikalische Ebene, „dass die Juden im Ghetto ja nicht aufbegehrt haben und so“; damit unterstreicht die Musik für ihn die im Film zum Ausdruck kommende Hilflosigkeit, da die Einsätze prinzipiell in Verbindung mit gezeigten Schicksalsschlägen oder „ganz dramatischen Momenten“ gebracht werden können. Zudem erwähnt Boltze den „so ein bisschen minimalistisch“ geprägten Stil der Musik, die nicht „AUS der Zeit des Films stammen“ kann; aufgrund dessen vermutet er, dass der Film über diese musikalische Gestaltung eine weitergehende Aussage leistet: „Ja, das geht hier auch um allgemeinere Dinge und nicht nur um Nazis und den Völkermord an den Juden.“ Auch Rumpf spricht den verwendeten Musikstil der extradiegetischen Einsätze an. Er erkennt darin „eine typische Kilar-Musik“, die minimalistische Elemente enthält und zwar „einerseits die jüdische Folklore“ direkt aufgreift, dabei aber gleichzeitig Kilars Handschrift zum Ausdruck bringt. Für den gesamten Film dient die Musik seiner Meinung nach vor allem als „strukturierendes Element“ bzw. „Aktsetzer“ und ebenso der Schaffung von Atmosphäre, wobei sie ihm im zweiten Teil des Films präsenter erscheint; sie wird generell in solchen Momenten eingesetzt, in denen Szpilmans Lage oder die Situation im Ghetto sich verschlechtert. Kellner sieht durch die Einsätze in ähnlicher Weise wie Boltze „das Leid im großen Zusammenhang“ verdeutlicht. Dabei vermittelt die Musik „so einen Pathos beinahe, der so (...) einfach weiter trägt oder weiter Bedeutung hat als nur für diesen Moment“. Charakterlich erscheinen ihm die

jeweiligen Einsätze durchgehend ähnlich, eher melancholisch und ruhig, allerdings geht er davon aus, dass „schon unterschiedliche Instrumente“ verwendet wurden.

Kellners Ansicht nach hebt sich im ganzen Film lediglich eine extradiegetische Musikszene in ihrem Charakter von den anderen ab; es handelt sich um die Szene, in der Szpilman – gerade aus dem Ghetto geflohen – über Nacht in einem Keller versteckt wird. An dieser Stelle passiert in der Handlung wenig und lediglich die Musik sorgt „plötzlich mal ganz klassisch hollywoodmäßig“ für eine Spannungssteigerung. Damit hilft sie zwar der Szene, fällt aber auf und funktioniert „nicht ganz so galant wie der Rest des Films“.

Boltze unterscheidet die Musikeinsätze auf anderer Ebene und differenziert bezüglich der Instrumentierung genauer: Er identifiziert zum einen verschiedene Einsätze tiefer Streicher, zum anderen „so eine Art Hauptthema, was dann in Variationen öfter mal vorkam“ und von einem Holzblasinstrument gespielt wird. Dieses Thema assoziiert er aufgrund des verwendeten Instruments mit dem Judentum bzw. Klezmer-Musik. Auch Rumpf grenzt die Streichereinsätze vom Hauptthema ab: Die tiefen Streicher verortet er bei der Handlung im Ghetto eher zu Beginn des Films; für ihn sind dies jeweils „so ganz einfache Motive, [...] fast so eine Klangfarbe oder Klangfläche, [...] wo jetzt gar nicht viel melodisch oder harmonisch passiert, sondern wo auch einfach so eine Stimmung letztendlich gesetzt wird“. Das von einer Klarinette gespielte Thema hingegen bezeichnet er als „Einsamkeitsthema“, das erstmals nach dem Abtransport der Menschen im Zug erklingt, als Szpilman allein ins Ghetto zurückkehrt. Es kehrt in weiteren Momenten wieder, in denen der Pianist „wirklich GANZ auf sich alleine gestellt ist“, und wird dabei „nicht besonders variiert“. Bantzer geht auf dieses Thema noch detaillierter ein: Als Solo „mit dem typisch jüdischen Instrument Klarinette“ taucht es für ihn dreimal im Film auf, nämlich in Szenen, in denen Szpilman einsam und „ganz für sich“ ist. Bereits zuvor entwickelt sich allerdings ebendieses Thema innerhalb der Streichereinsätze in mehreren Szenen, „wenn Gefahr droht sozusagen“. Dabei werden zuerst zwei aufeinanderfolgende Töne eingeführt, woraus sich das „jüdische Thema ganz im Hintergrund löst“.

Jüngere Probanden:

Wird die extradiegetische Musik des Films thematisiert, ist festzustellen, dass innerhalb dieser Gruppe generell eher wenige klar zu identifizierende Erinnerungen an derartige Musikeinsätze erhalten sind. Die jüngeren Probanden nennen diesbezüglich sehr wenige konkrete Szenen. Deutlich wird aber, dass insbesondere diejenigen Szenen am ehesten in Erinnerung bleiben, in denen Szpilman alleine zu sehen ist, beispielsweise als er von seiner

Familie getrennt wird und ins Ghetto zurückkehrt (Sebastian), im Moment der Flucht zur Notfalladresse, nachdem er in seinem Versteck entdeckt wurde (Felix) oder als er über eine Mauer klettert und die zerstörte Straße entlang geht (Lilly, Paula, Felix, Lena).

Wenn auch die extradiegetischen Einsätze bei den meisten Probanden nicht sehr differenziert im Bewusstsein bleiben, äußern dennoch fast alle eine Einschätzung dazu. Lediglich Anna meint, von der Musik aus dem Hintergrund überhaupt „nichts mitgekriegt“ zu haben; ebenso ist Karina bei der Filmsichtung keine derartige Musik bewusst geworden.

Auch für Paula ist im Nachhinein „gar nicht so eine Hintergrundmusik“ greifbar, aber sie differenziert durchaus und verbindet die diegetische Klaviermusik bewusst mit Szpilman, wohingegen sie in der extradiegetischen Musik sehr untergeordnet eine Oboe ausmacht; sie identifiziert also das zu hörende Instrument zwar nicht ganz richtig, nimmt aber damit eine klare Unterscheidung vor.

Markus erinnert sich ebenfalls nur schwach an Hintergrundmusik, geht aber davon aus, dass insgesamt wenig davon im Film vorkommt (ähnlich auch Lilly, Felix, Lena sowie Sebastian). In seiner Wahrnehmung handelt es sich bei den jeweiligen Einsätzen um jüdische, eher traurige Musik, die erklingt, „als eben das Leid der Menschen gezeigt wurde“, und die deren Herkunft und Kultur unterstreicht. Für ihn kommt damit zum Ausdruck, „dass es nicht nur Personen sind, die man sieht, sondern das ist viel mehr [...]. Das sind Menschen, die andere Menschen lieben, die ihre Bräuche haben, ihre Tradition und alles. Und [...] wo da deren Welt zerstört wird“. Für Felix erklingt die eingesetzte, bedrückend wirkende Musik jeweils in hoffnungslosen Situationen, „also, wenn er wieder irgendwie vor einem Problem stand, die Wohnung wechseln musste oder sowas“. Hauke verbindet die Hintergrundmusik, die er charakterlich immer als gleich empfindet, mit Momenten, in denen Szpilman alleine ist.

Sebastian bringt als Einziger in dieser Probandengruppe den jeweiligen Charakter der gehörten Musik detaillierter in Zusammenhang mit dem ihm vermittelten Bedeutungsgehalt: Er erkennt zum einen in besonders tragischen Szenen eine „Unwohl verursachende“ Streichermusik, die langsam und eher Fläche unterlegend erscheint. Dabei handelt es sich um „keine richtigen Stücke“,¹⁶⁰ sondern sie „erzeugen ja nur eine bestimmte Gefühlslage oder eine Spannung“. Seiner Meinung nach dient diese Musik insbesondere der

¹⁶⁰ Lena erwähnt diesen Aspekt ebenfalls: Sie nennt konkret die Szene des Mauerbaus, in der sie nicht „ein ganz tolles Stück“ wahrnimmt, sondern „einfach nur so ein[en] Ton“, wobei der Einsatz recht kurz bleibt. Sie ordnet das Gehörte zwar zudem als etwas Trauriges ein, mehr sagt sie dazu jedoch nicht.

„Unterlegung für besonders gravierende Momente“. Zum anderen fällt ihm „so eine einsame Klarinette“ auf, mit der er aufgrund ihres eher dünnen Klangs etwas „Verlassenes“ verbindet. Sie erscheint im Film dann, wenn Szpilman selbst allein und verlassen dargestellt wird.

Auch Björn unterscheidet zwischen Streichereinsätzen und wahrgenommenen Holzbläsern, bleibt dabei aber lediglich bei einer Einschätzung zur entsprechend verschiedenartigen Beeinflussung: Die Musik der Streicher erscheint ihm in den jeweiligen Situationen im Ghetto mit ähnlicher, unheilvoller Wirkung, wobei sie ihm das Gefühl vermittelt, „eine bestimmte Lesart“ der zugehörigen Handlung vorzugeben bzw. „in eine bestimmte Richtung“ zu drängen und somit auch etwas vorweg zu nehmen. Die Holzbläserereinsätze hingegen verstärken für Björn eher die Stimmung, die durch das Bild ohnehin als melancholisch einzuordnen ist. Die allgemeine Funktion einer Verstärkung der visuellen Eindrücke durch die begleitende Musik erwähnen ebenfalls Lilly, Felix und Sebastian; die drei Probanden sehen diese Unterstreichung der bereits über die Filmbilder transportierten Gefühle und Stimmungen im Gegensatz zu Björn allerdings für alle extradiegetischen Musikeinsätze gegeben. Hauke wiederum geht davon aus, dass die Bildebene im Film *Der Pianist* auch ohne Musik die entsprechenden Gefühle in gleicher Weise vermittelt hätte. Nur wäre „es dann wahrscheinlich ein bisschen langweilig gewesen“; deshalb ist die Hintergrundmusik für ihn eher „so ein bisschen Zeitüberbrücker“.

Ältere Probanden:

Geht es unter den älteren Probanden um die Erinnerung an konkrete Szenen mit extradiegetischer Musikunterlegung, werden im Vergleich zu den jüngeren Probanden insgesamt etwas mehr und auch vielfältigere Angaben gemacht. Hier werden ganz verschiedene Szenen im Ghetto genauso genannt wie die Momente, in denen Szpilman allein zu sehen ist. Dennoch bleibt auch innerhalb dieser Gruppe die Wahrnehmung von Musik aus dem Hintergrund nicht sonderlich differenziert im Bewusstsein.

Maria sowie Georg ist keinerlei derartige Musik aufgefallen; und auch Thomas sowie Ulrich haben sie nicht bewusst in Erinnerung, allerdings gehen beide davon aus, dass sie durchaus dazu eingesetzt wurde, „um bestimmte Stimmungen zu verstärken, die eigentlich durch dieses Bild hervorgerufen werden sollen“ (Thomas). Ulrich erwähnt zudem, dass die ohnehin sparsam eingesetzte extradiegetische Musik für ihn angesichts der Dominanz der diegetischen Stücke zurücktritt (ähnlich auch Katharina). Eine generell sparsame Verwendung der Hintergrundmusik betonen an dieser Stelle auch Rebecca und Franz.

Rebecca verbindet besonders die musikalisch unterlegten Szenen zu Beginn des Films mit schweren, tiefen Streichern, die dann erklingen, „wenn sich so Übergänge abzeichneten“ und sich in der Handlung „etwas Neues entwickelte“, allerdings wird in diesen Momenten für sie gleichzeitig deutlich, dass es dann immer um Gruppen bzw. Szpilmans ganze Familie geht. Spätere Musikeinsätze, die von einer Klarinette¹⁶¹ geprägt sind, kommen hingegen dann zum Tragen, wenn es nur noch um Szpilman allein geht. Insgesamt sieht Rebecca im Verlauf des Films eine Entwicklung, die mithilfe dieser Musikeinsätze eine Art Aufbruch zum Ausdruck bringt. Dementsprechend erscheint ihr die Szenerie etwas leichter und freundlicher, sobald Szpilman im Ghetto auf sich allein gestellt um sein Leben kämpft; für sie ergibt sich im Film damit eine Richtung, die zuvor nicht erkennbar war. Auch Jakob und Paul unterscheiden zwischen Streicher- sowie Klarinetteneinsätzen, die jeweils mehrmals zu hören sind. Beide verbinden mit den tiefen Streichereinlagen Ähnliches: Die als Unheilmotiv zu bezeichnende Musik, die sich lediglich im Sekundraum bewegt (Paul), wird dann eingesetzt, wenn in der Handlung etwas Schlimmes passiert bzw. wenn sich „ein dramaturgischer, spektakulärer Neuanfang“ ergibt (Jakob). Beide sehen diese Art des Musikeinsatzes eher als überflüssig an, da sie die Dramatik der Handlung betont emotionalisiert und „nochmal extra draufzeit“ (Jakob). Paul geht davon aus, dass die Musik beispielsweise im Moment des Mauerbaus eine Lücke innerhalb der Handlung zu füllen hat, da kein Dialog stattfindet. Er räumt aber ein, dass es durchaus geschickt gemacht ist, die entsprechenden Emotionen „mit zwei Tönen“ herstellen zu können. Die in Straßenszenen zu hörende Klarinettenmusik, die auch später wiederkehrt, beispielsweise als Szpilman eine letzte Kartoffel in der Hand hält, erscheint Jakob hingegen als „sehr eindrucksvoll“, da sie dezent und „nicht so dick aufgetragen“ wie die Orchestermusik klingt. In seiner Wahrnehmung ist es „eine Art Klezmermusik“, die daher insbesondere „so für das Jüdische“ steht. Er kann sich durchaus vorstellen, dass diese Musik im Film generell mit dem Ghetto zu assoziieren ist und sie mit dem Blick auf die Kartoffel als Reminiszenz daran aufgegriffen wird. Für Paul hingegen stellt das Motiv der einsamen Klarinette vor allem „den seelischen Innenraum, die Trauer, die Einsamkeit“ Szpilmans dar; es erklingt erstmals, nachdem seine Familie abtransportiert wurde. Zudem löst diese Musik bei Paul eine Assoziationskette aus, denn sie erinnert ihn aufgrund des Quintsprungs zu Beginn an das Lied „Jerusalem of Gold“ von Naomi Shemer – „in Israel die zweite Nationalhymne“.

Franzi identifiziert in der Hintergrundmusik ebenfalls eine an mehreren Stellen eingesetzte Klarinette, die ihr jeweils charakterlich immer ähnlich erscheint. Als Beispiel für eine derartig geprägte Szene nennt sie den Moment, in dem der Ghettoaufstand beendet

¹⁶¹ Sie ist sich dabei nicht sicher, ob es sich um eine Klarinette oder Oboe handelt.

wird.¹⁶² Ähnlich wie Rebecca empfindet sie die erinnerte Klarinettenmusik fast als etwas Tröstliches, als ob sie die im Bild gezeigte Brutalität „wieder auflösen kann“. Für Franzi hebt sich davon nur ein einzelner Musikeinsatz ab, den sie mit der Szenerie auf dem Umschlagplatz verbindet. Dieser ist charakterlich völlig anders, erscheint ihr wie eine Fanfare bzw. fast wie Militärmusik und scheint sie im Zusammenhang mit der Handlung eher zu irritieren.¹⁶³ Astrid wiederum, die die extradiegetischen Einsätze insgesamt als wenig überzeugend und eher unwichtig einordnet, macht einerseits eine „anschwellende wuchtigere Musik“ aus, die sie nicht mehr genauer verorten kann, und erinnert sich konkreter lediglich an Musik innerhalb der Marktszene. Diese erscheint ihr „so ein bisschen romantisch“ und sie spiegelt demnach Szpilmans „innige Freude“ wider, „diese Frau wieder zu sehen“.¹⁶⁴

9.2.3 Die Wahrnehmung von Geräuschen und Stille

Experten:

Die Geräuschebene im Film fällt unter den Experten Boltze am wenigsten auf. Dennoch ist ihm auch in diesem Kontext und nicht nur angesichts der musikalischen Gestaltung bewusst, dass es ein „relativ stiller Film“ ist, vor allem vor dem Hintergrund von Schießereien und Kriegsszenen: „Der Gesamteindruck war halt so sehr leise in dem Sinne. Also, das ist halt kein Film, der so einen aggressiven Soundmix hat.“ Diesen Aspekt greift auch Rumpf auf. Für ihn sind gerade die Kriegsgeräusche zwar auffällig, im Vergleich zu typischen Action-Filmen allerdings sparsam: „Es wirkt immer sehr klar choreographiert. Und deswegen sind auch nicht ZU viele Explosionen dabei. Es wird ja auch sehr schnell abgeblendet.“ Zwar gehören die Kriegshandlungen seiner Meinung nach klar in den Kontext

¹⁶² Die als Beispiel genannte Szene ist Franzi fälschlicherweise im Zusammenhang mit dem Klarinetteninsatz in Erinnerung. In dieser Szene sind nämlich Streicher zu hören, die sie wiederum im Kontext der extradiegetischen Musik überhaupt nicht erwähnt. Jedoch wird hier durch die Streicher das Hauptthema aufgenommen, das an anderen Stellen auch durch die Klarinette erklingt. Möglicherweise stellt sie aufgrund dieses wiederholt vorkommenden musikalischen Themas eine unbewusste Verknüpfung der erwähnten Szene mit dem generell für sie in der Hintergrundmusik verankerten Instrument her.

¹⁶³ Bei diesem Musikeinsatz, der das Geschehen auf dem Umschlagplatz begleitet, handelt es sich tatsächlich nicht um das Hauptthema und daher ist er durchaus von den anderen Passagen abzugrenzen, die Franzi beschreibt. Allerdings ist diese Musik nicht in Richtung eines militärischen Charakters einzuordnen, denn die zu hörenden Klänge erscheinen als äußerst träge, schwer und breit gespielt. Interessant ist jedoch, dass ebenso Katharina, die sich generell kaum an die extradiegetische Musik erinnert, glaubt, eine deutlich forcierte Musik wahrgenommen zu haben, die sie wohl beinahe an Marschmusik erinnert. Sie nennt dazu den Moment, in dem die Juden zum Güterwagen getrieben werden, wobei faktisch gar keine Musik erklingt. Diese Szene folgt innerhalb der Handlung aber direkt auf die von Franzi erwähnte.

¹⁶⁴ Offenbar verwechselt Astrid dabei Dorota, die bereits zu Beginn des Films als Figur eingeführt wird, mit der Bekannten, die Szpilman in der Marktszene aus der Entfernung erkennt, und die maßgeblich an der Ermöglichung einer Flucht Szpilmans aus dem Ghetto beteiligt ist.

der Geschichte – insbesondere dann, wenn Explosionen dafür verantwortlich sind, dass Szpilman seine Aufnahme in der Eingangsszene unterbrechen muss, oder dafür, dass er später im Film für einen Moment nichts mehr hört. Allerdings nehmen sie insgesamt keine Hauptrolle ein, auch wenn Szpilman vieles als Beobachter aus seinen Verstecken mitbekommt. Der Film konzentriert sich laut Rumpf auch auf der Tonebene „natürlich schon auf seine Figur und auf seine Geschichte“.

Differenzierter gehen Bantzer und Kellner auf die Geräuschebene ein. Da „auf Musik fast verzichtet“ wird, erhalten Geräusche besondere Bedeutung; sie fallen Bantzer daher auch bewusst auf: „Das war richtig komponiert für meine Begriffe.“ Hierbei erscheinen ihm Geräusche vor allem in Bezug auf die Stille des Films als wichtig, da Szpilman einerseits nicht entdeckt werden darf und gerade durch Laute wie das „Zerkirren von dem Geschirr“ Aufmerksamkeit auf sich zieht; andererseits sind es beispielsweise die Geräusche nahender Autos, die wiederum für die handelnden Figuren relevante Folgen haben könnten. Kellner schildert in ähnlicher Weise, dass Polanski seiner Meinung nach „die Stille, [...] die er hergestellt hat dadurch, dass er die Musik so oft weggelassen hat, [...] schon extrem gut auch genutzt“ hat. Diese ihn sehr beeindruckende Gestaltung des Tons beschreibt Kellner überaus umfassend anhand vielfältiger Beispiele: Außerordentlich plastisch ist diesbezüglich für ihn die Szene, in der ein Auto vor dem Nachbarhaus vorfährt und Szpilmans Familie beobachten muss, wie bei der Stürmung der Wohnungen durch die Deutschen ein Mann im Rollstuhl aus dem Fenster geworfen wird. Diese Geschehnisse ereignen sich abends, alle Beobachter in der Umgebung schalten die Lichter aus „und dann hört man, wie die halt irgendwie da stockweise näherkommen und wie die dann an die Türen klopfen“. Überhaupt sind die Geräusche, die den Krieg betreffen, sehr präsent, um „so eine Wucht zu erzielen“. Auch beispielsweise in Schmuggelmomenten, wenn „Sachen über die Mauer geschmissen werden“, passiert für ihn „viel so über Ton, hört man erst ein Pfeifen, plötzlich fliegt was und knallt auf dem Boden auf“. Besonders gut ohne Musik kommt seiner Meinung nach zudem „das bunte Treiben“ auf der Straße aus, „die ganzen Menschen, und jeder wollte irgendwas und so, das Stimmengewirr“. Demgegenüber stehen fehlende Naturgeräusche, denn obwohl beispielsweise auf dem Umschlagplatz über das Bild vermittelt wird, dass es Sommer ist, ist dies über die Geräuschebene nicht wahrzunehmen: „Und das ist auch eine schöne Spannung, die da entsteht zwischen Bild und Ton.“ Insgesamt erkennt Kellner im Hinblick auf den Verlauf des Films, dass die Tonebene zu Beginn sehr dicht gestaltet ist: „Da sind viele Menschen, viele Geräusche, dann Kriegsgeräusche und so.“ Zum Schluss hin wird es dagegen „immer dünner [...], bis er dann in diesem einsamen Haus ist oder auf der Straße ganz alleine. Das ist ja extrem still

und total menschenleer und verlassen“, womit sich auch in der Tonebene das Aussterben widerspiegelt.

Jüngere Probanden:

Innerhalb dieser Gruppe erinnern sich alle Probanden in irgendeiner Hinsicht an Geräusche und schildern jeweils mehrere Situationen, die ihnen diesbezüglich besonders bewusst geworden sind. Dabei nennen alle die auf der Tonebene durchgehend thematisierten Kriegsgeräusche wie Schüsse, Bombeneinschläge, das Marschieren der Truppen oder auch die Befehlsschreie der Deutschen, wobei Anna sowie Björn allerdings betonen, dass dies die typischen Geräusche eines Kriegsfilms sind.

Da die Musik insgesamt sehr zurückgenommen wird und der Film durch Stille geprägt ist, treten auch Alltagsgeräusche viel deutlicher hervor (Felix, Lena, Sebastian, ähnlich auch Lilly). Verschiedene Geräusche werden damit für die Handlung besonders bedeutsam, wenn beispielsweise nahende Schritte, heranfahrende Autos oder gegen Türen schlagende Fäuste zu hören, jedoch nicht zu sehen sind, mit denen Anna, Markus und Lena Attribute wie permanent empfundene Angst und Gefahr assoziieren. Ähnlich verhält es sich etwa mit den Geräuschen der Kampfhandlungen während des Ghettoaufstands, die Szpilman zuerst hört und dann vom Fenster aus mitverfolgt; Felix erwähnt diesbezüglich den unterschwellig ständig vorhandenen drohenden Charakter, da Szpilman auf der Flucht ist und somit jedes Geräusch für ihn relevant sein könnte (ähnlich auch Karina). Andererseits sind diejenigen Geräusche von großer Bedeutung, welche von Szpilman selbst ausgehen, da er sich leise verhalten muss, um nicht entdeckt zu werden. In diesem Zusammenhang werden insbesondere das Fallen der Teller, quietschende Dielen oder Türen genannt, die in ihrem besonderen Kontext viel mehr Aufmerksamkeit erhalten und für die Handlung Spannung erzeugen (Lilly, Felix, Lena, Björn und Karina). Demgegenüber erwähnt Lena das Kreischen der Frau, die Szpilman aufgrund des Lärms der fallenden Teller in seinem Versteck entdeckt: Für sie klingt es alarmierend, „wie so eine Sirene“, und verdeutlicht den Verrat.

Darüber hinaus werden einzelnen Probanden weitere Situationen über die Gestaltung der Tonebene bewusst, die jeweils mit unterschiedlichen Bedeutungsgehalten zu verbinden sind: Paula, Hauke, Sebastian und Björn erwähnen den Hörsturz Szpilmans, durch den die Rezipienten selbst dessen Empfinden auf akustischer Ebene annehmen. Paula empfindet hingegen die ständig klagende Frau, die um ihr Baby trauert, wie auch Szpilmans Schwester als nervend bzw. unangenehm und sieht sich dadurch im Moment des wiederholten Jammerns selbst fast als Beteiligte an und nicht nur als Zuschauerin des Films. Auf das

Klagen dieser Frau weist auch Sebastian hin, der allgemein auf den Geräuschpegel großer Menschenmassen zu sprechen kommt: „Dann merkt man auch auf einmal, dass Leute, die gar nicht so viel Bedeutung hatten, auf einmal eine Bedeutung kriegen.“ Auf Ähnliches geht Björn ein, dem eine derartige Szenerie „von vielen Menschen, die sich auf dem Platz bewegen, aber kaum jemand spricht“, eine bessere Vorstellung großer Massen von Menschen ermöglicht, die „hin- und hertransportiert werden“. Lena erwähnt ebenfalls die Geräuschkulisse des Ghettos und das damit verbundene Stimmengewirr, das die jeweilige Szene für sie plastischer erscheinen lässt. Hauke und Sebastian wiederum schildern anhand von Beispielen wie Pferdegetrappel oder der Lokomotive, dass hiermit zwar Alltagsgeräusche der Filmhandlung dargestellt werden, die jedoch im heutigen Alltag nicht mehr gegenwärtig sind; historische Geräusche schaffen also eine entsprechende Atmosphäre für das Geschehen und fallen den beiden Probanden daher umso bewusster auf. Dass durch die Geräuschebene verdeutlicht wird, was das Bild allein nicht vermittelt, erläutert Markus anhand der Szene, in der an der Ghettomauer ein Kind totgetreten wird: „Man hörte ja nur was und stellt sich das vor, dass auf der anderen Seite zwei große erwachsene Männer mit Militärstiefeln auf diesen Jungen einfach zutreten.“

Insgesamt sind auffallende Geräusche im Film für Karina zudem dahingehend wichtig, dass sie ihrer Meinung nach jeweils eine „Einleitung für was neues Dramatisches“ bzw. für einen neuen Abschnitt innerhalb der Handlung darstellen.

Ältere Probanden:

Auch unter den älteren Probanden beschreiben alle Befragten jeweils verschiedene durch Geräusche geprägte Situationen des Films, die ihnen bewusst im Gedächtnis geblieben sind. Und auch in dieser Gruppe nennen alle die häufig vorkommenden und großen Raum einnehmenden Kriegsgeräusche wie Schüsse, Bombeneinschläge oder die Befehlsschreie von deutschen Soldaten. Nur Maria betont diesbezüglich, dass dies der geläufige akustische Hintergrund von Kriegsfilmern ist.

Diese Rezipienten gehen insgesamt in geringerem Maße als die jüngeren Probanden auf die Bedeutsamkeit von Geräuschen für Szpilman oder auf die Relevanz der durch ihn verursachten Geräusche in seiner Abgeschiedenheit ein. Thomas thematisiert die Bedrohlichkeit, die auch über die akustische Ebene bereits in der ersten Szene „sofort da“ ist; „und die bleibt ja den ganzen Film über eigentlich erhalten“, wenn z. B. Explosionen oder nahende Schritte „immer was Bedrohliches“ an sich haben. Auch Maria sowie Katharina verbinden mit dieser Art der Geräuschkulisse eine permanente Angst bzw.

Bedrohung, wobei Maria insbesondere die Laute bzw. Schreie hervorhebt, die die Angst von Kindern wiedergeben (ähnlich auch Astrid). Ulrich geht besonders bezüglich der Aufmärsche und des immer wieder deutlich zu hörenden Stehschritts davon aus, dass dies „auch vom Regisseur so gewollt ist, dass man da das Entsetzen kriegt“ (ähnlich auch Franz).¹⁶⁵

Darüber hinaus werden auch innerhalb dieser Gruppe einzelnen Probanden weitere Geräuschkategorien bewusst, die sie in Bezug auf die Situation der Handlung mit entsprechenden Bedeutungen verbinden: Die Darstellung von Szpilmans Hörsturz und damit ein leichteres Hineinversetzen in seinen Zustand spricht lediglich Katharina an. Sie merkt zudem an, wie sehr die Geräuschkulisse zum Schluss des Films, wenn bei schönstem Wetter Vogelgezwitscher und das Quaken der Frösche zu hören ist, einen Kontrast zum vorherigen Geschehen bildet, das nicht von derartigen Naturgeräuschen begleitet wird, solange Szpilmans Leidensweg während der Kriegszeit die Handlung prägt. Äußerst plastisch erscheint Thomas wiederum gerade durch die Tonebene das Öffnen der Dose durch Szpilman gegen Ende des Films (ähnlich auch Georg), denn gerade die Geräusche der Szene verdeutlichen, wie schwach er ist, „dass er eigentlich gar nicht richtig zuschlagen konnte“. Franz werden im Verlauf des Films immer wieder die Geräusche von Türen bewusst (ähnlich auch Paul), die zum einen durch leises Öffnen und Schließen signalisieren, wie sehr sie für Szpilman Fessel und Rettung zugleich sind; zum anderen vermittelt etwa die gewaltsam geschlossene Waggontür am Zug Brutalität und etwas Endgültiges. Thomas geht auf die wahrzunehmenden Geräusche der Lokomotive ein, die er einerseits noch selbst aus seiner Kindheit kennt, die ihn aber andererseits auch an den Film *Shoah* (1985) von Claude Lanzmann erinnern: „Wahrscheinlich ist es übertrieben, aber [...] diese Transporte sind mit solchen Lokomotiven / haben die stattgefunden und also für mich gehört [...] dieses Geräusch ganz wesentlich dazu. Zu der Vorstellung von diesen Transporten.“

Paul hingegen ist sich zwar dessen bewusst, dass „da [...] natürlich ganz wichtige Geräusche dabei“ sind, die einen entsprechenden Stellenwert für den Film haben, außerordentliche Bedeutungshaftigkeit schreibt er ihnen trotzdem nicht zu. Auch Georg meint zwar, dass die Geräusche „überlegte Stilelemente [sind], die auch den Film strukturieren“, kann daran aber keine besonderen Bedeutungen festmachen.¹⁶⁵ Ebenso spiegeln sie Jakobs Meinung nach vor allem das Gesehene wider und sind handlungsbegleitend. In ähnlicher Weise sieht Astrid durch diese akustische Ebene in erster Linie die Handlung realistischer dargestellt.

¹⁶⁵ Überaus interessant ist diesbezüglich, dass Georg sich als Zuschauer und Zuhörer gar nicht in der Rolle sieht, sich genauere Gedanken über einen möglichen Bedeutungsgehalt zu machen: „Ich denke da nicht weiter drüber nach, warum ein Geräusch zu einer Szene passen muss, sondern das ist Aufgabe des Regisseurs. Ich bin Rezipient und ich kann nur beurteilen: Passt, passt nicht.“

9.3 Zusammenfassung

Bei *Der Pianist* handelt es sich um einen Film, der insgesamt den meisten Befragten bereits bekannt war, wobei die Hälfte der jüngeren und fast alle älteren Probanden sowie Experten ihn vor der aktuellen Sichtung schon in voller Länge gesehen hatten.

Während die Experten in Bezug auf allgemeine Aspekte des Films bereits deutlich seinen dokumentarischen Charakter bzw. seine nüchterne Gestaltung und auch die Sparsamkeit des Musikeinsatzes sowie die vorherrschende Stille in den Vordergrund stellen, heben die jüngeren und älteren Probanden durchweg zuerst die geschichtliche Thematik hervor und schildern eine ernsthafte Auseinandersetzung und Betroffenheit. Nur vereinzelt werden bereits an dieser Stelle der Gespräche durch die Probanden selbst die Tonebene überhaupt oder Themen wie etwa die sparsam verwendete Musik angesprochen. Die Aussagen der Probanden spiegeln insgesamt durchaus vielfältige Meinungen zum Film wider, insbesondere, wenn es um die filmische Umsetzung geht. Aber auch wenn diverse Komponenten des Films dabei oft nur von Einzelnen angesprochen werden, geht aus ihren Einschätzungen deutlich hervor, dass alle Befragten die generelle Botschaft des Films in angemessener Weise aufnehmen und verstehen. Dabei fällt jedoch auf, dass unter den Probanden Paul in überaus reflektierter Art und Weise von der Filmhandlung auf eine allgemeinere Bedeutung schließt; zudem nimmt er selbst an, dass ein tieferes Verständnis zu *Der Pianist* jene Zuschauer entwickeln können, die die erklingende Musik kennen und denen sich dadurch weitere Assoziationsräume eröffnen.

Wird die Musik des Films direkt thematisiert, ist bezüglich einer Unterscheidung zwischen Experten und Probanden eine interessante Feststellung zu machen. Natürlich wird auch hier deutlich, dass die Aussagen der Experten generell auf eine differenziertere Auseinandersetzung mit dem Gesehenen und zugleich Gehörten schließen lassen. Allerdings zeigt sich dann, wenn es um die generelle Rolle der Musik oder die Bedeutungsgehalte der verschiedenen diegetischen Musikszenen geht, dass sich auch die Probanden durchaus weitergehende Gedanken darüber machen, welche Botschaften die Musik im Einzelnen vermitteln soll oder auf welche Weise sie eingesetzt ist. In Bezug auf den Film als Ganzes gehen sie dabei vor allem auf die essentielle Rolle ein, die die Musik für den Protagonisten und sein Überleben während der Kriegszeit einnimmt, aber auch etwa ihre strukturgebende Aufgabe als tragendes Element bzw. Bogen des Films werden – vorwiegend in der Gruppe der älteren Probanden – geschildert. Viele Probanden sprechen zudem die für den Film äußerst relevante Gestaltungsweise des besonderen Musikeinsatzes mit seiner generell sparsamen Ausprägung an.

Hinsichtlich des diegetischen Musikeinsatzes, der zweifellos im Zentrum der Handlung steht und innerhalb der Filmdramaturgie meist Schlüsselstellen herausbildet, fallen ebenso wie den Experten allen Probanden jeweils verschiedene entsprechende Szenen ein, die sie zumeist auch näher beschreiben. Insbesondere die Schlüsselszene des Films¹⁶⁶, nämlich das Vorspiel vor dem Offizier, und die für den Handlungsverlauf besonders wichtigen Musikszenen sind den meisten Befragten nach der Filmrezeption im Gedächtnis geblieben. Allerdings gehören zu den meistgenannten diegetischen Musikeinsätzen innerhalb der Gruppe der älteren Probanden nur Szenen, in denen Szpilman selbst musiziert, während auch die Tanzszenen mit der Klezmermusik unter den Experten sowie den jüngeren Probanden einer der meistgenannten Momente des Films ist.

Die näheren Erläuterungen zu den einzelnen musikalischen Darstellungen zeigen auf, dass die Experten die wesentlichen Bedeutungsgehalte der Szenen zum Teil überaus detailliert aufgreifen. Hier wird aber gleichzeitig sehr deutlich, dass jeder Einzelne von ihnen mit seinem speziellen Profil seine ganz eigene Perspektive einbringt und Interpretationen oder Bewertungen vornimmt, die die anderen nicht ansprechen. Dennoch ist klar zu erkennen, dass sie alle – so unterschiedlich ihr Blick auf Einzelheiten bisweilen sein mag – in ihrer Auseinandersetzung mit den musikalisch geprägten Szenen überaus bewusst und kritisch vorgehen. Auch in den Aussagen der Probanden zu den einzelnen diegetischen Musikeinsätzen zeigt sich eine vielfältig ausgeprägte Bandbreite erörterter Einschätzungen zu den Szenen und ihrer Musik. Dabei fällt einerseits auf, dass durchaus alle jüngeren und älteren Probanden zu verschiedenen Szenen Stellung nehmen und dabei zwar auch immer wieder den Fokus eher auf eine Charakterisierung der gehörten Musik in Verbindung mit dem Gesehenen richten, aber durchweg ebenso auf Funktionen der Musik und den damit vermittelten Bedeutungsgehalt der Szene eingehen. Andererseits werden zwar viele der Interpretationen jeweils nur durch einzelne Probanden wiedergegeben, insgesamt kommen dabei jedoch häufig dieselben Aspekte zur Sprache wie innerhalb der Expertengruppe, wenn auch überwiegend weniger differenziert. Zwischen jüngeren und älteren Probanden bestehen beim Blick auf die jeweilige gesamte Stichprobe lediglich für zwei erläuterte Szenen nennenswerte Unterschiede: Wird das imaginäre Klavierspiel thematisiert, so stellen die älteren Probanden die zielgerichtete Fähigkeit der musikalischen Vorstellung Szpilmans und die entsprechende Vermittlung über die Gestaltung der Szene deutlicher in den Mittelpunkt, während die jüngeren Befragten zumeist die Bedeutung der Klaviermusik als Kraftquelle für Szpilman schildern, also eher auf inhaltlicher Ebene das Empfinden des

¹⁶⁶ Wie in Abschnitt 9.2.1 dargelegt, nennen Rumpf und Kellner aus der Expertengruppe diese Szene nicht von sich aus, sie stellen diese auf Nachfrage jedoch als besonders bedeutende Szene heraus.

Protagonisten hervorheben. Geht es um das Vorspiel vor dem Offizier, wird unter den älteren Probanden die Bedeutsamkeit des Klavierspielens für Szpilman selbst in deutlich geringerem Maße ausgeführt als unter den jüngeren. Stattdessen nehmen in dieser Gruppe der Ausdruck einer menschlichen Begegnung mit dem Offizier und auch die Kritik an der fehlenden Realitätsnähe des brillanten Klavierspiels etwas mehr Raum ein.

Unterschiede zwischen den Aussagen der Probanden werden jedoch vor allem dann deutlich, wenn man die einzelnen befragten Personen mit ihrem persönlichen Profil genauer miteinander vergleicht. Denn auch hier macht sich, ähnlich wie innerhalb der Expertengruppe, in der Ausprägung, aber auch in der Intensität der Auseinandersetzung mit dem Rezipierten erwartungsgemäß die Zusammensetzung der Persönlichkeitsmerkmale bemerkbar. Besonders deutlich tritt durch die jeweiligen Aussagen ein tieferes Verständnis von semiotischen Zusammenhängen, welche vor allem über die Musik vermittelt werden, bei denjenigen Personen zutage, die die gehörten Werke erkennen, zumindest aber grob einordnen können. Einen Bezug zu Chopin stellen dabei etwa Lena und Sebastian oder auch Paul sowie Jakob her, die alle über viele Jahre hinweg eigene Instrumentalerfahrung gesammelt haben. Paul bildet dabei insgesamt eine Ausnahme, da er als Einziger unter den Probanden überhaupt für mehrere Szenenbeispiele ausführliche Erläuterungen anstellt, die sich auf weitere Hintergründe zu den jeweils eingesetzten Musikstücken beziehen. Er stellt hier eine Tiefe an Bedeutungszusammenhängen her, die sonst keiner der Befragten leistet. Eine derartig deutliche Beziehung zwischen musikalischer Vorbildung und der Fähigkeit einer intensiven Auseinandersetzung mit handlungsrelevanter Musik ist nicht verwunderlich. Bemerkenswert wird allerdings ein Vergleich dieses Personenkreises mit Markus oder Georg, die beide ebenfalls immerhin ein differenzierteres Bewusstsein zur eingesetzten Musik Chopins ausgebildet haben, jedoch keine musikalische Praxis vorweisen und auch nicht weiter auf einzelne Werke eingehen können. Markus als gebürtiger Pole weiß detaillierter als die anderen jüngeren Probanden um den besonderen geschichtlichen Hintergrund, was er zur Interpretation des Films *Der Pianist* nutzt und daher im größeren Kontext des gesamten Films durchaus reflektiert auf die Bedeutungsgehalte der diegetischen Musik blicken kann; allerdings bringt er zu den einzelnen Szenenbeispielen nur vereinzelt Erläuterungen ein, die vorwiegend auch aus dem Handlungszusammenhang und einer reinen Charakterisierung der gehörten Musik heraus abzuleiten sind. Er taucht damit weniger tief ins Detail ein und steht beispielhaft für viele der Probanden, die zu verschiedenen Szenen durchaus Stellung nehmen und eine eigene Meinung dazu vertreten, deren Verständnis der einzelnen Bedeutungsgehalte aber zumeist auf der Kombination von musikalischem Charakter und seinem Erklingen innerhalb des Handlungskontextes beruht

und in vielen Fällen nicht tiefer greift. Georg wiederum hat sich hörend ein breites musikalisches Wissen angeeignet und ist durch sein großes Interesse an der Auseinandersetzung mit Filmen auch auf dieser Ebene relativ erfahren. Zwar spricht er selbst an, dass er es nicht unbedingt als seine Aufgabe als Zuschauer ansieht, sich intensiv um Bedeutungsgehalte Gedanken zu machen; seine Fähigkeit, Zusammenhänge zu erkennen, die allein über die Musik transportiert werden, macht sich dennoch bemerkbar, wenn er als Einziger unter den Probanden überhaupt einen Bezug zwischen imaginärem Klavierspiel und dem Konzert zum Schluss herstellt, indem er erkennt, dass es sich beide Male um das gleiche Werk handelt. Markus und Georg als Beispiele für ihre jeweilige Probandengruppe bringen durch ihre Aussagen zum Ausdruck, dass auch ohne eigene musikalische Aktivität entsprechendes Hintergrundwissen und eine intensive rezipierende Beschäftigung mit Film oder Musik ebenso zu einem tieferen Verständnis der im Film diegetisch eingesetzten Musik beitragen können, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung.

Besonders interessant erscheint vor diesem Hintergrund ein näherer Blick auf die Szene, in der die „Mondscheinsonate“ zu hören ist: Während sich für Bantzer sowie Kellner die über die Tonebene transportierte Verbindung zwischen Szpilman und dem Offizier im Rückblick auf die Szene ganz klar interpretieren lässt, besteht unter den Probanden diesbezüglich viel größere Unsicherheit. Für Felix, der musikalisch nicht ausgebildet ist und Filme lediglich zur Unterhaltung sieht, wird dabei deutlich, dass wohl der Offizier selbst Klavier spielt, weitere Zusammenhänge erläutert er jedoch nicht. Lena wiederum, die das zu hörende Stück kennt und selbst am Klavier ausgebildet ist, stellt eher über die Musik Beethovens eine Verbindung zu den Deutschen her und ist sich gleichzeitig nicht völlig im Klaren, ob es der Offizier selbst ist, der musiziert. Björn dagegen ist selbst musikalisch aktiv und filmisch überaus interessiert, kennt sich aber in klassischen Musikrichtungen nicht besonders gut aus. Er kann ebenso wie Georg nicht klar aus der Szene schließen, ob Szpilman das erklingende Musikstück tatsächlich hört oder ob es wie in anderen Szenen zuvor gedankliches Klavierspiel ist. Paul, der hinsichtlich dieser Szene äußerst ausführlich auf die Hintergründe der eingesetzten Sonate eingeht, erläutert seine Interpretation eines Realitätswechsels im Moment des Erklingens, ausgehend von Beethovens Bezeichnung des Stücks selbst. Dabei spricht er in einem weiteren Schritt den damit zu verbindenden Aspekt der Menschlichkeit an, bezieht diesen jedoch nicht ausdrücklich auf die Verbindung zum Offizier selbst, sondern eher in einem übergeordneten Sinn. Er stellt Bedeutungszusammenhänge her, die in überaus tiefgreifendem Maße über die eingesetzte Musik für ihn zur Geltung kommen, setzt dies aber weniger direkt in Beziehung zur visuellen

Ebene und deutet möglicherweise viel mehr in die Szene als vom Regisseur beabsichtigt. Wenn auch nur wenige Befragte zu diesem Beispiel Stellung beziehen, ist aus ihren Einschätzungen gleichwohl Folgendes zu schließen: Gerade die Deutung einer Szene, die dem Zuschauer recht großen Interpretationsspielraum lässt, indem sie zum einen in erster Linie über die Tonebene funktioniert und zum anderen ihre Bedeutung erst im Nachhinein offenbart, lässt einen direkten Zusammenhang mit der jeweiligen Perspektive des Zuschauers erkennen, die wiederum durch sein Profil geprägt ist. Dabei scheint die Intensität der generellen Auseinandersetzung mit dem Medium Film eine große Rolle dafür zu spielen, auf welche Art und Weise eine für den Film doch recht relevante Beziehung zwischen Handlungskontext und zu hörender Musik verstanden wird. Ein Proband ohne musikalisch und filmisch differenziertere Vorbildung wird demnach versuchen, den Sinn aus der Szene vorwiegend über die Handlung selbst herauszubilden. Ihm gegenüber stehen ganz eindeutig die Experten mit einerseits sehr klarem musikalisch-praktischem und andererseits filmisch-praktischem Schwerpunkt. Aber ebenso können entsprechende Deutungsmuster über das Erkennen der eingesetzten Musik hergestellt werden. Pauls Perspektive mit stark ausgeprägter Musikalität und umfassendem Hintergrundwissen zeigt allerdings auf, dass eine derartig starke Konzentration auf die musikalische Ebene zwar eine außerordentliche Tiefe der Interpretation ermöglicht, gleichzeitig aber unter Umständen das Risiko besteht, andere filmische Ebenen nicht in ausreichender Form zu berücksichtigen. Dass gerade filmisch sowie zugleich musikalisch durchaus ambitionierte Personen wie Björn und Georg nicht auf den größeren Kontext schließen, in dem die Szene zu interpretieren ist, könnte damit zu erklären sein, dass ihnen der bestehende Interpretationsspielraum tatsächlich bewusst wird, sie deshalb unsicher bezüglich einer klaren Bewertung bleiben und sich daraufhin über weitergehende Zusammenhänge keine Gedanken machen. Eventuell mag in diesem Fall auch tatsächlich das fehlende Erkennen des zu hörenden Stücks eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen, welches ein Experte wie Kellner wiederum durch weit umfassendere filmische Kenntnisse ausgleichen kann.

Ein weiterer aufschlussreicher Aspekt wird durch die kritischen Aussagen mancher Befragter im Hinblick auf die Szene des Vorspiels vor dem Offizier sichtbar. Lilly und Paula, die beide musikalisch nicht ausgebildet sind und Filme hauptsächlich zur Unterhaltung sehen, schätzen das von Szpilman dargebotene Klavierspiel in seiner Verfassung als unrealistisch ein. Sie beschreiben jedoch ebenfalls die Bedeutung, die diese Musik für den Protagonisten selbst hat. Ähnliche Kritik äußern Georg und Maria sowie Astrid, die die zu hörende Musik charakterlich zudem als unpassend empfindet. Auch Thomas geht auf den musikalischen Charakter des Stücks ein, das er an Szpilmans Stelle nicht ausgewählt hätte.

Demgegenüber stehen mit Bantzer sowie Jakob zwei überaus musikverständige Personen, die ebenfalls Kritik an der Szene üben, aber damit weniger die charakterliche Seite des Stücks beleuchten als vielmehr auf die Art des Klavierspiels selbst eingehend eigene Ideen der Gestaltung anbieten, durch welche die Szene für sie angemessener erscheinen würde. Paul wiederum als ebenso musikverständiger Proband sieht gerade in dieser Szene die Musik als gestalterisches Mittel, worüber der in der Handlung stattfindende Wandel überhaupt erst transportiert werden kann; er ist sich des Films als Kunstprodukt und den damit verbundenen Ausdrucksmöglichkeiten gerade innerhalb dieser Szene sehr bewusst. Hier zeigt sich, was in den Aussagen der Probanden generell immer wieder deutlich wird: Zuschauer, die durchaus ähnliche Vorbildung und persönliche Merkmale in den Rezeptionsprozess einbringen, können zu sehr verschiedenen Meinungen bezüglich bestimmter Gesichtspunkte der eingesetzten diegetischen Musik gelangen. Allerdings fällt dann auch anhand ihrer Begründungen eine gewisse Tiefe der Auseinandersetzung mit dem Rezipierten auf, die gleichzeitig bei Probanden mit geringeren musikalischen oder auch filmischen Kenntnissen nicht oder zumindest weniger stark zum Ausdruck kommt. Im Falle dieser äußerst bedeutungsträchtigen Szene ist darüber hinaus anzumerken, dass allein die Tatsache einer Kritik an fehlender Authentizität oder gar an der Unglaubwürdigkeit der Situation nicht am Persönlichkeitsprofil der jeweiligen Probanden festzumachen ist. Die hier erwähnten Personen könnten angesichts ihrer filmischen und musikalischen Kenntnisse sowie ihrer Stichprobenzugehörigkeit nicht unterschiedlicher sein. Derartige Kritik, welche die filmische und musikalische Umsetzung einer zu vermittelnden Botschaft betrifft, steht außerdem bei mehreren Befragten mit einem Bewusstsein für die inhaltliche Bedeutung in Verbindung. Den durch Paul sehr eingehend geschilderten Wandel, der in der Szene zwar auch visuell widergespiegelt ist, aber vor allem über die zu hörende Musik zur Geltung kommt, begreifen durchaus auch solche Rezipienten, die unabhängig von ihren filmischen und musikalischen Kenntnissen die reelle Darstellung der Szene infrage stellen. Demzufolge ist aus den Äußerungen zu dieser für den Film außerordentlich bedeutenden Musikszene abzuleiten, dass die Beurteilungstiefe einer bestimmten Interpretation eher in einen Zusammenhang zum Profil des Rezipienten zu bringen ist, während unabhängig davon ein einzelner Proband durchaus unterschiedliche, sich möglicherweise sogar widersprechende Perspektiven auf das Rezipierte entwickeln kann. Da die Stärke der erläuterten Szene auch in ihrer Ambivalenz liegt, welche sich aus dem Zusammenspiel verschiedener Gestaltungskomponenten ergibt, werden gerade hier Deutungsprozesse angeregt, die in verschiedene Richtungen führen können.

Bei der Auseinandersetzung mit der extradiegetischen Musik des Films zeigt sich in deutlich stärkerem Maße ein Unterschied zwischen Experten und Probandengruppen. Zwar werden unter den Experten auch hier verschiedene Schwerpunkte deutlich, sie können sich aber alle umfassend zu bewusst gewordenen Eindrücken diesbezüglich äußern. Auf die Differenzierung zwischen Streichereinsätzen und Klarinettenmotiv gehen außer Kellner alle von ihnen ein. Für die jüngeren sowie älteren Probanden sind die Musikeinsätze aus dem Hintergrund insgesamt sehr viel weniger greifbar, bleiben für viele undeutlich und jeweils mehreren Personen aus beiden Stichproben ist während der Sichtung von dieser Art der eingesetzten Musik überhaupt nichts bewusst aufgefallen. Eines wird innerhalb beider Gruppen überaus deutlich: Wer etwas klarer zwischen Streichereinsätzen und Klarinettenmotiv abgrenzt oder hierzu sogar nähere Erläuterungen zu ihrem Bedeutungsgehalt anstellen kann, ist definitiv ein Proband mit umfassender musikalischer Bildung. Natürlich tritt die extradiegetische Musik im Film *Der Pianist* sehr stark hinter die besonders bedeutsamen diegetischen Musikwerke zurück. Aber gerade deshalb legen die aus den Einschätzungen gewonnenen Erkenntnisse nahe, dass diejenigen über Musikeinsätze transportierten Bedeutungen, die nur in der Tonebene und nicht in einem deutlicheren visuellen Zusammenhang widergespiegelt sind, sich vor allem den musikalisch Erfahrenen unter den Befragten erschließen. Die diegetischen Musikeinsätze, die eine klarere Bindung zur visuellen Ebene und die direkte Verankerung innerhalb der Handlung vorweisen, können wiederum ebenfalls von Probanden mit geringer musikalischer oder auch filmischer Vorbildung – mehr oder weniger tiefgehend – beurteilt werden.

Die Aussagen zu den Geräuschen wiederum bringen zum Ausdruck, dass unter den Experten mit Bantzer und Kellner gerade die beiden besonders durch ihren praktischen Umgang mit Film und Musik Geprägten sehr viel differenzierter auf die Bedeutsamkeit dieser Ebene eingehen als die anderen beiden. Auch die Probanden nehmen die Geräuschebene insgesamt in unterschiedlicher Intensität wahr. Darunter sind etwas mehr jüngere Probanden, die besonders die Bedeutung von Geräuschen, welche für Szpilman Bedrohung darstellen könnten oder welche von ihm selbst ausgehen, hervorheben, was jedoch keine nennenswerten Schlüsse zulässt.

10 Rezeptionsanalysen zum Film *Vitus*

10.1 Die Beziehung der Probanden zum Film und seinem Inhalt

Die Darstellungen dieses Abschnitts beziehen sich insbesondere auf die generellen Aussagen der Probanden zum zuvor rezipierten Film *Vitus*. Diese allgemeineren Aspekte wurden vorwiegend zu Beginn der Gespräche thematisiert, als vonseiten der Interviewerin der Fokus noch nicht auf die eingesetzte Musik des Films gelenkt wurde.

Experten:

Keiner der Experten hat den Film bereits zuvor gesehen. Allerdings erinnert sich Rumpf daran, der eine Weile in der Schweiz wohnhaft war, dass *Vitus* dort über lange Zeit und erfolgreich in den Kinos lief. Daher wusste er ihn thematisch einzuordnen.

Sprechen die Experten in Verbindung zur aktuellen Sichtung über ihre allgemeinen Gedanken zum Film *Vitus*, so fällt auf, dass sie ihre teilweise sehr kritischen Bewertungen zur filmischen Umsetzung des Themas – auch im Vergleich zu den Probandengruppen – deutlich in den Vordergrund stellen. Boltze hält dabei die Gesamtkonzeption des Drehbuchs für zu spannungsarm, da dem Protagonisten keinerlei Probleme gegenüberstehen, die er überwinden muss, um sein Ziel zu erreichen. Damit geht „das dramatische Potenzial verloren“, das für Boltze auch in einem derartigen Film, den er ansatzweise in die Richtung einer Komödie einordnet, zu finden sein sollte: „Man erwartet das halt als Zuschauer, wenn er sozusagen einem von vornherein als so unglaublich intelligent dargestellt wird, dass er da überhaupt keine Schwierigkeiten hat.“ Daher sieht er in *Vitus* eine „ganz nett[e]“ Filmerzählung, die allerdings nicht von bleibendem Eindruck sein wird. Positiv beurteilt er gleichzeitig die Ausgangsidee, dass *Vitus* im Verlauf „sein eigenes Tempo fürs Leben“ findet. Auch Rumpf empfindet den Film zwar durchaus „unterhaltsam inszeniert“ und humorvoll, aber gleichzeitig werden für ihn die Erwartungen des Publikums ohne Ausnahme in jeder Szene erfüllt. Die Geschichte ist wohlkalkuliert, ohne wirklich unangenehme Aspekte im Handlungsverlauf und gemessen an der fehlenden Tiefe sowie dem langsamen Erzähltempo außerdem „ein deutliches Stückchen zu lang“. Zudem erscheint ihm störend, dass *Vitus* „aber wirklich alles kann“. Diesbezüglich ist er der Meinung, „es weiß jeder, dass das nicht funktioniert“, womit er den Film ganz besonders als „reines Unterhaltungskino“ einschätzt, bei dem es im Grunde genommen gar nicht um die thematisierte Hochbegabten-Problematik geht.

Bantzer findet den Film ebenfalls zu lang und geht davon aus, dass die Geschichte komprimierter hätte erzählt werden können. Insbesondere auf das Konzert mit Happy End hätte er verzichtet, denn „das kann man sich ja alles denken“; daher wäre die Flugszene für ihn der bessere Abschluss des Films gewesen. Im Vergleich zu Rumpf vertritt er bezüglich der filmischen Behandlung des Themas Hochbegabung aber eine entschieden andere Meinung:

„Interessant finde ich die Mixtur, das hat man ja oft auch, dass solche Musikgenies dann auch oft mathematische Genies sind, und das geht oft in einer Hand. Also, von daher ist die Geschichte schon sehr glaubwürdig und sehr interessant, bei aller Märchenhaftigkeit, die sie natürlich auch hat.“

Als insgesamt sogar sehr gelungen würde Bantzer den Film dann einschätzen, wäre der Regisseur neben Vitus und dem Großvater auch an den anderen Figuren „dichter dran“ geblieben. „Besonders im zweiten Teil des Films bleibt die Mutter plötzlich weg, es bleibt der Vater vorher weg“ und dementsprechend wird nicht in genügendem Maße aufgezeigt, was „das für Figuren“ sind.

Ähnliches steht bei der Bewertung der filmischen Umsetzung für Kellner im Fokus; er bezieht sich damit jedoch explizit auf den Protagonisten: Gerade in der Szene, in der Vitus von seinen Eltern zu einem Vorspiel vor den Gästen gezwungen wird, hätte man näher an seiner Figur und deren Perspektive bleiben müssen:

„[...] wie dann der Kleine da am Klavier sitzt und schwitzt und die ganzen Erwachsenen ihn anschauen und irgendwie was erwarten, was Großartiges. Da hätte man sich Zeit nehmen können, um da nochmal eine Spannung aufbauen zu können, ne, oder so. Und dann wird das halt irgendwie so abgehandelt und [man] kriegt das schon mit, was gemeint ist, aber es wird halt nicht klar erzählt.“

Zudem hätte Kellners Meinung nach auch die Haptik des Klaviers und Vitus' Beziehung zu seinem Instrument deutlicher vermittelt werden können, denn „so ein Klavier hat Reflexionen, da spiegelt sich was, ist alles glatt, und er fasst es an“. Kellner nennt diesbezüglich ebenfalls die Konzertszene zum Schluss, die ihm „einfach nur dokumentarisch abgefilmt“ erscheint. Wie Boltze und Rumpf erläutert er, dass Vitus keine ernsthaften Probleme zu überwinden hat und kein Klavierstück „ihm schwerfällt zu spielen“. Gerade das Konzert wäre aber relevant als „Moment des Triumphs“, in dem der Protagonist eine bisher nicht erreichte Schwierigkeit meistert. Seine Mühe ebenso wie seine Gefühle während des Höhepunkts der Geschichte „auf der ganz großen Bühne“ aus Vitus' Wahrnehmung heraus werden für Kellner keineswegs vermittelt.

Im Ganzen sieht Kellner das Märchen als „seichte Unterhaltung“ an, die Dramaturgie des Films findet er dennoch in ambivalentem Sinne interessant, da er einerseits „immer wieder so in Klischees“ abrutscht und Szenenaufbau sowie Ausstattung Fernsehfilm-Niveau annehmen. Andererseits ist für ihn das Spektrum an „Höhen und Tiefen“ bezüglich der schauspielerischen Leistungen „in ein und demselben Film“ besonders erstaunlich, womit er den sehr natürlich und großartig vermittelten Großvater etwa der Mutter oder den teilweise schlecht gespielten Gästen entgegenstellt. Während die Geschichte in seinen Augen an vielen Stellen „auf eine ganz holzschnittartige Weise [...] unfilmisch erzählt“ wird, stellt er die Szene heraus, in der Vitus sich beim Großvater die CD anhört und selbst wieder Klavier spielt; hier funktioniert für Kellner der Spannungsaufbau wiederum sehr gut: „Die baut sich auch so schön auf, die wird da so schön hergeleitet“ und ereignet sich dabei „komplett ohne Dialog“.

Boltze sowie Bantzer kommen darüber hinaus auf den Aspekt zu sprechen, dass der Hauptdarsteller die im Film vorkommenden Klavierstücke selbst spielt. Boltze erschließt sich dies erst über die Informationen des Abspanns, woraufhin er den Jungmusiker selbst als „Wunderkind“ einschätzt. Demzufolge ist der Protagonist für ihn nicht vornehmlich Schauspieler, wobei er durch sein Schauspiel die Emotionen dennoch gut transportiert. Bantzer vermutet bei dem älteren der beiden Vitus-Darsteller auch ohne weitere Informationen aufgrund seiner Eindrücke ein tatsächliches pianistisches Können: „Der spielte das auch wirklich hervorragend, weil der strahlte das aus, dass er was ganz Besonderes ist.“

Unter den Experten äußern sich außerdem zwei Personen zu ihrem Verständnis dazu, wie Vitus' „Unfall“ zu deuten sei: Während Rumpf darüber im Unklaren bleibt, ob der Junge den Unfall lediglich simuliert oder der Sturz tatsächlich erfolgt, sieht Kellner im Nachhinein ganz deutlich vermittelt, dass Sturz sowie Gedächtnisverlust nur vorgetäuscht sind. Klargestellt wird dieser Sachverhalt durch das Gespräch mit dem Großvater, nachdem Vitus sich ihm am Klavier offenbart hat.

Jüngere Probanden:

Für alle jüngeren Probanden war der Film vor der aktuellen Sichtung völlig unbekannt.

Geht es um die hauptsächlichen Gedankeninhalte, mit denen sich die Befragten in Bezug auf die aktuelle Rezeption des Films auseinandersetzen, stehen für die meisten von ihnen die Beziehungsgeflechte zwischen den Filmfiguren und die jeweiligen Perspektiven des Kindes sowie der Eltern, insbesondere der Mutter, deutlich im Vordergrund. Dabei heben

mehrere Probanden auch das besondere Verhältnis zwischen Vitus und dem Großvater hervor (Markus, Lilly, Felix, Hauke, Lena, Karina). Zudem spielt auf einer globaleren Ebene die im Film beleuchtete Thematik der Hochbegabung eine Rolle bei der allgemeinen Auseinandersetzung: Anna fragt sich, ob auch in Wirklichkeit so vielfältige Begabungen möglich sind, während Lilly, Felix und Karina der persönliche Umgang in einer derartigen Situation aus Sicht der Eltern beschäftigt; ihre Überlegungen kreisen dabei um das Maß an Druckausübung und Förderung des Kindes. Auch Paula denkt über die Elternperspektive nach, sie sieht allerdings weniger die Hochbegabung selbst als vielmehr überhaupt das Kindsein im Mittelpunkt des Films. Sebastian spricht hingegen die Verwebung des Themas Musik mit dem Fliegen sowie den Aktiengeschäften an, denn für ihn sind dies „drei völlig unabhängige Themenkomplexe“, die nichts miteinander gemein haben; dabei nehmen vor allem die Musik, aber auch das Fliegen für ihn die zentralen Rollen der Filmerzählung ein. Neben Sebastian stellt lediglich Karina heraus, dass das Klavierspielen im gesamten Film sehr großen Raum einnimmt.

Zur Frage danach, was *Vitus* den Probanden persönlich sagt, beziehen sich die meisten mehr darauf, was sie für sich selbst aus dem Film mitgenommen haben, und weniger auf einen direkteren Bezug zur Handlungsebene. Dementsprechend sehen sie die Kernbotschaft darin, weniger die eigenen Wünsche auf seine Kinder oder andere Mitmenschen zu projizieren und diese nicht unter Druck zu setzen, sondern ebenso Rücksicht auf deren Wünsche zu nehmen (Hauke, Lena und Karina, ähnlich auch Lilly, Paula sowie Sebastian). Der Film zeigt auch, dass selbst getroffene Entscheidungen die besseren sind als diejenigen, die durch andere vorgegeben werden (Markus). In einem ähnlichen Sinn, aber näher an der Handlungsebene orientiert, geht es für Anna darum, wie eigene Träume verwirklicht werden können und wie sich jemand unter den Einflüssen und Erwartungen verschiedenster Personen entwickelt. Dabei sieht sie die Figuren des Großvaters und der Klavierlehrerin als klug an, denn diese geben Vitus seine Freiheit, indem sie zwar Wege andeuten, aber nichts vorschreiben. Auch Felix, der vor allem in den behandelten Beziehungsgeflechten wichtige Botschaften erkennt, verweist auf die Aussage der Klavierlehrerin (ebenso Karina). Björn hingegen zieht aus dem Film nicht ernsthaft eine persönliche Aussage.

Die nach der Sichtung besonders präsent gebliebenen Szenen und ihre thematisierten Aspekte werden in überaus vielfältigem Umfang angeführt und erstrecken sich insgesamt über den gesamten Film hinweg. Etwa die Hälfte der Nennungen erfolgt dabei nur durch eine Person. Unter den von mehreren Probanden erwähnten Situationen des Films finden

sich etwa die Flugszenen zu Beginn und zum Schluss mit *Vitus'* Landung auf dem Anwesen der Klavierlegende Madame Fois (Hauke, Lena, Sebastian, Karina), das „Fliegen“ im Garten des Großvaters (Paula, Felix) oder die Szenen im Flugsimulator (Hauke, Karina); mehrfach wird auch die generelle Vertrautheit mit dem Großvater angesprochen (Lilly, Hauke, Karina) oder konkreter der Szenenkomplex im Krankenhaus, als der Großvater erzählt, er sei geflogen, und darauf den Abschiedsbrief schreibt (Paula, Sebastian, Karina); mit *Vitus'* Weigerung eines Vorspiels bei Madame Fois (Anna, Felix, Karina), die Felix explizit als Wendepunkt des Films bezeichnet, wird ein markanter Übergang innerhalb der filmischen Dramaturgie aufgeführt. Erinnerung werden zudem mehrere musikalisch geprägte Szenen: als *Vitus* während des Empfangs in der Wohnung der Eltern zum Vorspielen gezwungen wird (Lilly, Hauke) ebenso wie die Rockinszenierung mit Isabel (Hauke), die Szene des Aussperrens der Eltern (Björn, Karina), die Fahrradszene (Markus, Paula) und das Konzert zum Schluss (Felix, Karina). Die Schlüsselszene des Films, also das Klavierspiel im Haus des Großvaters als *Vitus'* Offenbarung, nennt lediglich Felix, solange es innerhalb der Befragung noch um allgemeinere Aspekte zum Film geht.

Hinsichtlich der filmischen Umsetzung bzw. deutlich gewordenen Besonderheiten des Films nehmen auch die jüngeren Probanden durchweg Bewertungen vor oder ordnen den Film näher ein – allerdings in weit geringerem Umfang als die Experten. Hierbei ist festzustellen, dass sich die meisten Befragten positiv zu *Vitus* äußern, ihn interessant, angenehm und unterhaltsam finden. Lena sieht darin gleichzeitig ein ernstes Thema umgesetzt und auch Lilly spricht explizit an, dass damit für sie nichts „Seichtes“ vermittelt wird (ähnlich auch Markus). Dass der Film dennoch in Teilen auch überzogen oder unrealistisch erscheint, erwähnen Markus, Felix und Hauke sowie Björn, der wiederum die Frage aufwirft, ob es etwas mit der deutschen Mentalität zu tun hat, dass Derartiges schnell als kitschig beurteilt wird. Sebastian hingegen kann sich die erzählte Geschichte, abgesehen von der Börsenthematik, durchaus als realistisch vorstellen (ähnlich auch Karina) und vermutet aufgrund des visuellen Eindrucks ein tatsächliches pianistisches Können des *Vitus*-Darstellers (ähnlich auch Lena). Er erwähnt zudem, ebenso wie Lena und Karina, dass der Film unerwartete Wendungen nimmt und entsprechend unvorhersehbar bleibt.

Darüber hinaus werden bezüglich der filmischen Umsetzung einzelne Szenenbeispiele angesprochen, die den jeweiligen Probanden als sehr eindrücklich erscheinen: Markus greift die besondere Darstellung der Fahrradszene auf, in der die beiden Kinder zwar zusammen unterwegs sind, jeder aber damit „irgendwo in seiner eigenen musikalischen Welt“ ist. Björn äußert sich gleich zu mehreren ihm auffälligen filmischen Besonderheiten.

Zum einen ist der Schnitt in dem Moment, in dem Vitus seine Eltern aussperrt und Klavier übt, zur späteren Spielsituation des älteren Vitus kein „klassischer Übergang“. Eingepägt hat sich für ihn außerdem die verdrehte Kameraperspektive, als Vitus in seinem Zimmer liegt, nachdem er erfahren hat, dass Isabel nicht mehr zu ihm kommen wird; der Blick auf die Zimmertür entspricht hier nicht einer natürlichen Perspektive. Björn geht überdies auf die Verwendung des Tons in den Szenen ein, in denen Vitus mit Fernglas und Richtmikrofon Gespräche in seinem Umfeld verfolgt; der Zuschauer nimmt auch über die Tonebene die Sichtweise des Kindes ein.

Im Hinblick auf eine entsprechende inhaltliche Deutung werden in dieser Gruppe insbesondere zwei Szenen näher beleuchtet: Vitus' Sturz vom Balkon ordnet Markus eindeutig als Simulation ein und überlegt, dass der Junge die Fledermaus wohl am Boden abgelegt hat, um durch Vortäuschung des Verlusts seiner Begabungen die Freiheit zur eigenen Lebensgestaltung erlangen zu können. Paula interpretiert ebenso richtig, dass der Großvater „wirklich vom Dach gefallen ist und nicht wirklich geflogen“. Sie stellt dies in den Zusammenhang des Träumens.¹⁶⁷ Sebastian bleibt bezüglich dieser Szene hingegen unsicher, da zwar die Handlung des Fliegens dargestellt ist, aber nicht explizit gezeigt wird, wie sie endet.

Ältere Probanden:

Unter den älteren Probanden kannte lediglich Maria den Film bereits, aber auch sie konnte sich erst im Laufe der aktuellen Sichtung wieder daran erinnern, da die Erinnerung recht lückenhaft war. Sie geht davon aus, dass ihre Gedanken zum Film während der ersten Rezeption generell „ähnlich wie heute“ waren. Georg sowie Jakob hatten vor, *Vitus* im Kino zu sehen, den Film dann aber verpasst. Daher konnten sie vereinzelte Informationen dazu in Erinnerung rufen und eine Verbindung zwischen Film und dem Schauspieler Bruno Ganz herstellen. Überaus vage Informationen zum Titel und dem Zusammenhang zu Ganz erwähnen ebenfalls Katharina und Astrid. Völlig unbekannt vor der aktuellen Sichtung war der Film für Thomas, Ulrich, Rebecca, Franzi sowie Paul.

Geht es um die hauptsächlichen Gedankeninhalte, mit denen sich die Befragten in Bezug auf die aktuelle Rezeption des Films auseinandersetzen, so rückt auch innerhalb dieser Gruppe für die meisten Probanden Vitus' besonderer Bezug zum Großvater in den Blickpunkt (Thomas, Ulrich, Maria, Rebecca, Katharina, Franzi, Jakob). Die

¹⁶⁷ Auch Lena stellt einen Zusammenhang des Fliegens „mit diesen ganzen Träumen“ im Film her, spricht hier jedoch nicht explizit diese Szene an, sondern verallgemeinert, indem sie sich auf verschiedene Szenen bezieht, in denen das Fliegen eine Rolle spielt.

Beziehungsgeflechte zwischen Vitus und anderen Filmfiguren, insbesondere seinen Eltern, werden von vielen angesprochen, sie stehen im Vergleich zu den jüngeren Probanden allerdings nicht ganz so umfassend im Vordergrund. Mehrere Befragte machen sich zudem Gedanken zu Vitus' Begabung, die ihm einerseits Isolation und Schwierigkeiten gegenüber seinen Mitmenschen bereitet (Ulrich, ähnlich auch Thomas), die ihm andererseits aber auch hilft, Normalität in seinem Leben zu erwirken bzw. dem Druck der Eltern zu entgehen (Ulrich, Maria, Katharina, Franzi). Thomas hingegen spricht an dieser Stelle auch die musikalische Thematik des Films an: Er geht davon aus, dass Vitus vor allem durch den engen Bezug zum seinem Großvater „wirklich erst einen Zugang zu der Musik kriegen“ kann, denn zuerst – unter dem Einfluss der Eltern – eignet er sich sein Klavierspiel lediglich auf einer technischen Ebene an. Zudem erkennt Thomas, wie Vitus gerade vor dem Hintergrund reduzierter sozialer Bezüge, insbesondere zu Gleichaltrigen, umso mehr in seiner Musik aufgeht.

Bei der Frage danach, was dieser Film in den Augen der Probanden im Wesentlichen aussagt, nehmen viele von ihnen eine ganz persönliche Botschaft für sich selbst daraus mit: Dabei hält Jakob die Lebensphilosophie des Großvaters für sehr erstrebenswert, nämlich „entgegen der üblichen Konventionen“ auf die Stimme des eigenen Herzens zu hören, dabei „zwischen wichtig und unwichtig unterscheiden“ zu können und den richtigen Ton zu finden. Thomas empfindet durch das Gesehene seine Haltung zu seinen eigenen Kindern widergespiegelt, denn für ihn sind Förderung und Unterstützung zwar wichtig, gleichzeitig steht aber im Vordergrund, ihnen Raum zu geben, um den eigenen Weg finden zu können. Vergleichbare Kernbotschaften vermittelt *Vitus* für Ulrich, Maria und Rebecca, wobei Maria zudem auf die Bedeutsamkeit von Beziehungen zu sprechen kommt, in denen gerade auch begabte Kinder „Kind sein können“. In ähnlicher Weise wird für Astrid offenbar, „wie wichtig es für Kinder ist, dass Menschen um sie sind, die sie verstehen in ihrer Eigenart“. Katharina nimmt mehr die Perspektive von Vitus ein und folgert daraus, „dass man an sich selber glauben sollte, an seine Fähigkeiten [...] und auch das Leben sollte, was man möchte“. Es sind darüber hinaus globalere Begriffe wie „Ehrlichkeit“ und „Verlässlichkeit“ (Ulrich), „Vertrauen“ (Franzi) oder auch „Aufbruch“ und „Zuversicht“ (Rebecca), die durch die filmische Handlung verdeutlicht werden. Paul dagegen findet sich selbst in der Problematik des hochbegabten Vitus wieder, „der seinen Platz im Leben finden muss“ und „sich arrangieren“ muss. Diese Entwicklung ist Paul selbst „häufig begegnet“. Georg sieht jedoch in dem Rezipierten vor allem einen „lebensbejahende[n], positive[n] Film“, der sich stark vom echten Leben abgrenzt und ihm daher nicht ernsthaft eine persönliche Aussage vermittelt.

Auch die älteren Probanden nennen die ihnen nach der Sichtung besonders präsent gebliebenen Szenen oder Teile des Films in insgesamt vielfältigem Umfang. Zwar wird in dieser Gruppe insgesamt eine noch größere Anzahl an erinnerten Szenen erwähnt als unter den jüngeren Probanden, allerdings ist der Anteil derjenigen Situationen, die nur durch eine Person genannt werden, hier ebenfalls etwas höher. Unter den von mehreren Probanden angesprochenen Szenen finden sich ebenso die Flugszenen zu Beginn und zum Schluss (Ulrich, Astrid) wie etwa diverse Situationen, die Vitus' besonderes Verhältnis zum Großvater wiedergeben (Thomas, Ulrich, Maria, Franzi, Astrid), darunter der konkrete Moment, in dem der Großvater den Hut über den Bach wirft (Ulrich, Georg, Jakob) sowie der Szenenkomplex im Krankenhaus (Franzi, Paul); auffällig viele Probanden führen Vitus' Liebesgeständnis gegenüber Isabel bzw. deren Ablehnung des Rings an (Thomas, Ulrich, Maria, Rebecca, Franzi, Jakob, Paul); mehrfach genannt werden zudem Vitus' Weigerung eines Vorspiels bei Madame Fois (Thomas, Ulrich, Maria, Jakob), der Sprung vom Balkon (Maria, Georg, Jakob) oder auch verschiedene Momente, in denen Vitus bekräftigt, er habe seine Begabungen verloren (Ulrich, Maria, Katharina, Astrid), wobei insbesondere Katharina auf die musikalisch geprägten Szenen eingeht, in denen Vitus nach seinem „Unfall“ klägliche Übeversuche simuliert. Auch in dieser Gruppe werden zahlreiche weitere Musikszenen erinnert, die sich exakt mit den Angaben der jüngeren Probanden decken. Dies sind: die Situation, als Vitus während des Empfangs in der Wohnung der Eltern zum Vorspielen gezwungen wird (Ulrich, Paul), die Rockinszenierung mit Isabel (Rebecca), die Szene des Aussperrens der Eltern (Rebecca), die Fahrradszene (Rebecca, Franzi, Astrid) und das Konzert zum Schluss (Rebecca, Astrid); die Schlüsselszene des Films nennt auch hier wieder lediglich eine Person (Thomas), solange es innerhalb der Befragung noch um allgemeinere Aspekte zum Film geht.

Mit Blick auf die filmische Umsetzung oder auch deutlich gewordene Besonderheiten des Films, sprechen Thomas, Rebecca sowie Franzi explizit eine Einordnung ins Märchenhafte an. Die Befragten dieser Gruppe, wie auch die jüngeren Probanden, bewerten *Vitus* überwiegend positiv – etwa als gut gemacht, unterhaltsam und nie langweilig, als anspruchsvolle Geschichte oder stimmiger Film. Paul sieht darin eine ambitionierte Selbstfindungsgeschichte, die „psychologisch sehr vielschichtig“ ist. In ähnlicher Weise kommen für Thomas darin „gefühlsmäßig schwierige Aspekte“ zum Tragen, allerdings bleibt der Film für ihn trotzdem leicht (ähnlich auch Astrid), da im Endeffekt alles gelingt. Auf diese Machart geht auch Rebecca ein, wenn sie zwar dramatische Elemente erkennt, den Film aber keineswegs als Drama einstuft. „Dieses Leichte und Beschwingte“ prägt die Handlung vor allem ab dem Wendepunkt, als Vitus sein Leben selbst in die Hand nimmt und

den Sturz vom Balkon vortäuscht. Rebecca spricht zudem „verschiedene Wendungen“ an, durch die der Film insgesamt unvorhersehbar bleibt (ähnlich auch Franzi). Dementgegen erscheinen Jakob – auch wenn ihm der Film insgesamt gefällt – verschiedene Aspekte als „zu typisiert“ und klischeehaft: „Man wusste immer schon, was kommt.“ Die Vorhersehbarkeit vieler Szenen spricht ebenso Georg an, dem zudem immer wieder Unstimmigkeiten im Handlungsverlauf auffallen; dadurch wirken Teile des Films unplausibel und werden von ihm als unrealistisch eingeordnet. Auch Astrid bemerkt, der Film sei an bestimmten Punkten [...] handwerklich nicht gut“, und nennt als Beispiel die Konzertszene, in der der Protagonist viel jünger erscheint als in den Szenen zuvor.

Auch unter den älteren Probanden kommt darüber hinaus die Frage auf, ob der Hauptdarsteller die im Film vorkommenden Klavierstücke selbst spielt (Ulrich, Rebecca und Jakob). Während Rebecca eher davon ausgeht, dass das Klavierspiel des jungen Darstellers nicht echt ist, findet Ulrich es sehr beeindruckend, wie hier musikalisches Genie und schauspielerisches Talent zusammen kommen.

In dieser Gruppe sind die Äußerungen zum Verständnis dazu, wie verschiedene Szenen zu deuten sind, besonders vielfältig: Während Ulrich davon ausgeht, dass Vitus nicht vom Balkon springt, sondern diesen Unfall nur vortäuscht, nimmt Maria durchaus an, dass Vitus gestürzt ist; für sie geht aus der Szene lediglich „nicht klar daraus vor“, ob Vitus auf kindliche Art denkt, er könne fliegen mit den Flügeln, oder ob er verzweifelt ist und sich umbringen will. Auch Franzi erschließt sich diese Szene nicht vollständig, aber sie zieht neben der möglichen Interpretation, dass der Junge sich „nachher wieder regeneriert“, auch in Erwägung, dass Vitus den Sturz sowie den Verlust seiner Begabungen simuliert. Für Georg wiederum wird ganz deutlich, „dass der sich vom Balkon stürzt mit seiner Mechanik da“. Die Frage, ob Vitus nur etwas vorspielt, stellt sich für ihn nicht. Wie oben bereits erwähnt, sieht er in mehreren Stellen des Films unrealistische Momente, die ihm möglicherweise gerade aus dem Grund unplausibel erscheinen, dass er sie nicht in der vom Regisseur beabsichtigten Weise auf einer tiefgründigeren symbolischen Ebene interpretiert, sondern sie grundsätzlich auf ihren Realitätsbezug hin beurteilt: Georg führt hier insbesondere den durch den Großvater geschilderten Flug auf, zu dem er sich fragt, wie es sein kann, dass nach einem derartigen Unfall das Flugzeug dennoch später weiterhin zur Verfügung steht; dazu stellt er keine weitere Interpretation an, sondern wertet es als eine der unplausiblen „Sicherheitslücken“ des Films. Als solche ordnet er zudem die durch den Regisseur als überaus bedeutsam beschriebene Szene ein, in der der Großvater den Hut über den Bach wirft. Hierbei erscheint ihm seltsam, „dass der Hut nicht im Wasser gelandet

ist“, sondern „wie so ein Bumerang“ an Land zurückkommt. Auf den Unfall des Großvaters geht ebenfalls Maria ein, der auch ihrer Meinung nach unmissverständlich Folge seines Flugs und nicht einer Reparatur des Dachs ist. Paul dagegen ist klar, „dieses Fliegen ist ja ein Symbol natürlich und Sich-Abheben in eine andere Welt, in eine Traumwelt, und die Parallelität mit dem Jungen“; und dennoch erschließt sich ihm diese Szene inhaltlich noch nicht vollständig: „Das muss noch ein bisschen sacken“. Jakob ist im Unklaren darüber, ob „diese ganze Geldgeschichte, ob das nun eine Verlängerung des Films ins Irreale ist oder ob da tatsächlich irgendwas in der Art passiert ist“. Er vermutet allerdings, dass hier „eine neue Dimension sozusagen in den Film reinkommt“ und dies „wie die ganze Fliegerei“ auf einer weiteren Ebene zu verstehen ist. Katharina sowie Astrid sprechen überdies den Tod des Großvaters an, der für beide über die Handlungsebene selbst lediglich angedeutet und erst zu einem späteren Zeitpunkt offensichtlich wird. Katharina versteht aber aufgrund des erkannten Requiems die entsprechende Andeutung dennoch bereits zum Zeitpunkt des Erklingens.

10.2 Die Wahrnehmung von Musik und Geräusch im Film

Nachdem im vorherigen Abschnitt die Stellungnahmen der Befragten zum Film als Ganzes dargestellt wurden, bilden folgende Erläuterungen die Aussagen im Hinblick auf die im Film eingesetzten Musikstücke und Geräusche ab. Hierbei werden zuerst umfassendere Aspekte behandelt, bevor speziell auf die Einschätzungen zu diegetischer, extradiegetischer Musik sowie zu Geräuschen eingegangen wird.

Experten:

Geht es um die generelle Rolle der eingesetzten Musik für den gesamten Film, so wird unter den Experten die Musik innerhalb der Handlung als dominierend (Rumpf) oder sehr stark (Bantzer), als „bestimmendes Element“ (Boltze) oder in herausragender und weniger nur begleitender Rolle (Kellner) eingeschätzt. Dadurch werden insbesondere Vitus' Fähigkeiten und großartige Begabung zum Ausdruck gebracht, „wenn er besonders schnell spielt und besonders viele Töne spielt“ (Rumpf, ähnlich auch Kellner). Um „dieses Bewundernswerte von dem Jungen“ überhaupt verdeutlichen zu können, muss es Bantzers Meinung nach gerade derartige Musik großer Komponisten sein, „die sehr virtuos ist oder berühmt schwierig ist“. Auch für Boltze ist dies in erster Linie eine Virtuosenmusik „mit ganz viel technischen Feinheiten“, die seiner Meinung nach aber nicht so sehr Vitus' Emotionen vermittelt. Allerdings heben musikalische Momente wie die Fahrradszene zudem Vitus' Abgrenzung und Andersartigkeit gegenüber Gleichaltrigen deutlich hervor.

Rumpf dagegen sieht Vitus' Klaviermusik nicht nur als solche an, sondern gleichzeitig wird sie „in einem filmmusikalischen Sinne eingesetzt“. Damit meint er nicht nur ihre strukturierende Aufgabe der Schaffung von Szenenübergängen, wenn das in der Handlung gezeigte Klavierspiel auch in die folgende Szene noch extradiegetisch weitergeführt wird. Vielmehr hat sie in seinen Augen zudem immer wieder auch illustrierende Funktion, etwa wenn sie in der Szene, in der Vitus seine Eltern aussperrt und Klavier übt, das Geschehen im Bild gleichzeitig kommentiert; darüber hinaus verbindet sie in dieser Szene mit dem anschließenden Alterssprung oder beispielsweise in der Fahrradszene noch anders geartete Übergangssituationen, die nicht direkt mit oben genannten Szenenübergängen, in denen die Musik extradiegetisch wird, vergleichbar sind. Durch die Musik aus dem Hintergrund wiederum wird in erster Linie „eine Stimmung gesetzt“. Rumpf meint, generell über den Verlauf des Films hinweg einen Steigerungseffekt der Orchestrierung zu erkennen, wobei er explizit diegetische sowie extradiegetische Musikeinsätze einbezieht: Zuerst ist „wirklich nur das Klavier“ zu hören, später kommt aus dem Hintergrund eine „synthetische Klangfläche“ hinzu und zum Schluss erklingt als Höhepunkt das Orchester.

Die gehörte Musik stuft Rumpf insgesamt zwar durchgehend als angemessen ein, denn sie „zeichnet die Stimmung des Filmes nach“ und richtet den „Fokus auf bestimmte Sachen“, sie öffnet darüber hinaus „aber auch keine neuen Ebenen oder neuen Sichtweisen auf den Film“. Aus diesem Grund hält er die für den Film komponierte Originalmusik für eher verzichtbar. Ähnliches äußert Bantzer, der es – angesichts einer „Hauptrolle“ der durch Vitus dargebotenen Musik oder auch des eingesetzten Schumann-Klavierkonzerts zu Beginn des Films – als außerordentlich schwierig ansieht, eine zusätzliche Filmmusik zu komponieren. Die hier eingesetzte Filmmusik hat es seiner Meinung nach gerade deshalb besonders schwer, da dabei ebenfalls Klavier verwendet wird; für Bantzer ist dies ein „Schwachpunkt von dem Regisseur, wenn er denn das gewollt hat“. Er selbst hätte, genauso wie Rumpf, womöglich gänzlich auf diese Originalmusik verzichtet. Auch Boltze fällt auf, dass *Vitus* fast „nie diese Klavierebene“ verlässt. Er vergleicht dazu mit *Der Pianist*, in dem mithilfe der Instrumentierung auch eine deutliche Unterscheidung zwischen handlungsimmanenter Klaviermusik und der davon abgesetzten Filmmusik aus dem Hintergrund vorgenommen wird; hier dagegen, davon geht er aus, war man offensichtlich eher „um Einheitlichkeit bemüht“. Kellner wiederum ist der Meinung, dass die Musik des Films „nie für so untermalendes Beiwerk missbraucht“ wird. Abgesehen von der Musik aus dem Hintergrund während der Flugszenen zu Beginn und am Ende kommt in seiner Wahrnehmung keine weitere extradiegetische Musik vor.

Jüngere Probanden:

Im Hinblick auf eine generelle Rolle der Musik stellen die Probanden dieser Gruppe natürlich Vitus' Klaviermusik in den Mittelpunkt, richten ihren Fokus allerdings durchaus auf unterschiedliche Aspekte. Dabei ist die Musik des Films insgesamt sehr stark mit Vitus' Person verbunden (Markus, Lilly, Paula, Felix, Karina) und durch sie hebt bzw. grenzt der Protagonist sich von den anderen Figuren ab (Hauke, ähnlich auch Anna). Anna beschreibt genauer (vergleichbar auch Lena), wie die sich ändernden Gefühle des Kindes insbesondere über seine Klaviermusik vermittelt werden: Diese Musik wirkt auf sie angesichts des Zwangs der Eltern zuerst eher destruktiv, zeigt aber zugleich seine eindrucksvollen Fähigkeiten auf; erst später drückt sie auch aus, wie sehr es Vitus selbst beim Klavierspiel um seinen eigenen Zugang dazu geht und weniger darum, nach außen hin zu beeindrucken. Dass Vitus seine Musik im Grunde genommen von Anfang an liebt und er trotz des Drucks „das eigentlich immer gerne gemacht“ hat, wird für Anna, genauso wie auch für Paula, jedoch damit ebenso deutlich. In ähnlicher Weise vermittelt die Klaviermusik für Sebastian „gewissermaßen so einen Progress, so einen Fortschritt, der ja auch dieses Können des Kindes irgendwie zeigt“ und gleichzeitig zum Ausdruck bringt, wie Vitus genau zu dem Zeitpunkt seine Karriere als Pianist verfolgt, „als er Lust dazu“ hat. Auch Karina stellt in der Darstellung des Klavierspiels über den Film bzw. die Entwicklung des Jungen hinweg eine Veränderung fest: „Der war einfach mit sich dann im Reinen und mit seiner Welt, dass er sich dann auch wirklich auf das Spielen konzentrieren kann und das selber genießen kann. Aber am Anfang war eben kein Genuss da, sondern nur der Zwang.“ Felix hingegen spricht den Schwierigkeitsgrad der Stücke an, welche Vitus „durch den ganzen Film“ begleiten; ob sich dieser tatsächlich steigert, kann er selbst nicht einschätzen. Björn wiederum geht hinsichtlich der musikalischen Rolle in *Vitus* weniger auf einen ganz direkten Bezug zur Handlungsebene ein: Er sieht ihn als einen derjenigen Filme an, welche die Musik selbst als zentrales Thema aufgreifen und somit eine Wechselseitigkeit herstellen, durch die die „Lebensgeschichte [des Protagonisten] sich halt auch immer in [seinem] musikalischen Werden widerspiegelt“.

Björn spricht zudem die filmmusikalische Aufgabe der Schaffung von Szenenübergängen an, die für ihn im Film in der Form zu erkennen ist, dass dargebotenes Klavierspiel extradiegetisch auch in die folgende Szene weitergeführt wird. Gleichermäßen stellt er fest, dass Filmmusik aus dem Hintergrund hier ansonsten generell sehr selten eingesetzt ist. Auch Sebastian fallen neben der „handlungsinternen Musik“ nur überaus wenige derartige Musikeinsätze auf (ähnlich auch Lilly), wobei er der extradiegetischen Musik in erster Linie

eine Stimmung erzeugende Funktion zuspricht. Gerade weil sehr viele Szenen in seiner Erinnerung ganz ohne eine Musikanterlegung gestaltet sind, kommen die einzelnen Momente, in denen doch Hintergrundmusik verwendet wird, „besonders zur Geltung“.

Ältere Probanden:

Bezüglich der Rolle der Musik für den gesamten Film stellen die älteren Probanden ebenfalls heraus, wie sehr in erster Linie mit dem Klavierspiel Vitus' herausragende Begabung verdeutlicht (Georg, Astrid, Jakob) und auch die Bedeutung dieser Musik vor allem für den Protagonisten selbst aufgezeigt wird (Thomas, Maria, Rebecca, Franz, Astrid). Für Franz wird damit „seine Welt“ in Abgrenzung zu den anderen Figuren offensichtlich; gleichzeitig ist es die Musik, über die er „Kontakt zu anderen Gleichaltrigen“ herstellt. Franz greift zudem den Wandel von einem anfänglich technischen Musizieren unter dem Druck der Mutter hin zu einem gefühlvolleren, leidenschaftlichen Spiel aus eigener Motivation auf; die von Vitus gespielte Klaviermusik ist dementsprechend „das tragende Element [...], was mit die Geschichte erzählt“. Thomas (ebenso Astrid) geht ebenfalls näher auf die sich verändernde Beziehung Vitus' zu seiner Musik ein, die den Jungen von Anfang an, „auch nachdem er merkte, er kommt in so eine Zwangsjacke mit dem Ganzen“, nicht loslässt; erst nach seinem Unfall kann er jedoch einen eigenen Zugang dazu entwickeln. Rebecca wiederum greift weniger diese Entwicklung auf – für sie geht es thematisch im Film auch gar nicht vorrangig um Musik –, sondern hebt hervor, dass gerade die von Vitus dargebotenen Klavierstücke dem Zuschauer vermitteln, „was in ihm gerade passiert“. Und auch Ulrich sieht vor allem „bestimmte Lebenssituationen“ bzw. die inneren Zustände des Kindes markiert, wenn Vitus etwa beim Vorspiel vor den Gästen Widerstand zeigt: „Das wurde dann durch die Musik, wo er so ein bisschen rumklimperte, deutlich.“ Paul hingegen grenzt die besondere Funktionalität der eingesetzten Musik, die in seinen Augen hauptsächlich inhaltlich bedingten Stellenwert hat, zur üblichen Verwendung in anderen Filmen ab:

„Sie ist nicht illustrativ, sondern sie ist eigentlich immer da, wo die Handlung eigentlich im Bild nichts mehr anfangen kann oder im Dialog nichts mehr anfangen kann. Die Menschen geben ja wenig von sich selbst preis. Und da tritt die Musik ein und sagt etwas in dieser Symbolsprache.“

Damit funktioniert sie für ihn weniger „strukturell, sondern die Musik ist immer assoziativ und symbolisch, historisch bedingt [...]. Bei Barockmusik ist es in einem kulturellen Kontext und der wird hier hergerufen. Und das ist dann eigentlich aber auch die [...] Symbolebene,

auf der der Film läuft“. So erzählt sie das, „was auf anderer Ebene nicht geht oder nicht gewollt ist“ und ist „Bestandteil der filmischen Aussage“.

Darüber hinaus äußern sich einige Probanden dieser Gruppe über die neben der handlungsimmanenten Musik auffällig sparsam bzw. dezent eingesetzte hintergründige Filmmusik, wodurch viele Szenen ganz ohne Musik auskommen (Rebecca, Katharina, Franzi, Jakob, Paul). Georg schreibt der extradiegetischen Musik insbesondere „einen verbindenden Charakter von Szene zu Szene“ und allgemein Situationen untermalende Funktion zu, während Jakob weiter differenziert und ihren Einsatz an solchen Stellen erkennt, „wo so eine psychologisch besondere, starke Spannung“ auftritt.

10.2.1 Die Wahrnehmung und Bedeutsamkeit der diegetischen Musik
Experten:

Werden die Experten nach ihrer Erinnerung an konkrete Szenen gefragt, in denen diegetische Musik eine Rolle spielt, so fällt – wie bereits in Bezug auf den Film *Der Pianist* – auch hier auf, dass gerade die Schlüsselszene des Films, nämlich Vitus’ Offenbarung vor dem Großvater am Klavier, von Rumpf und Kellner nicht auf eigene Initiative genannt wird.

Folgende musikalische Darstellungen des Films bzw. diegetische Musikeinsätze werden im Verlauf des jeweiligen Gesprächs von den Experten erwähnt:

Geburtstagslied	-
Übeszene: Czerny-Etüde	-
Vorspiel vor den Gästen: Hänschen klein/Wilder Reiter	Rumpf, Boltze, Bantzer, Kellner
Rockkonzert im Wohnzimmer: Turner-Song	Rumpf, Boltze, Kellner
Aussperren der Eltern und Alterssprung: Liszt-Rhapsodie	Rumpf
Unterricht am Konservatorium: Liszt-Rhapsodie	-
Übeszene: Stück von Ravel	Rumpf
Überversuche nach dem „Unfall“ (mit der Mutter/beim Großvater)	Kellner (mit der Mutter)
Fahrradszene: Scarlatti-Sonaten/Popmusik von Jens	Rumpf, Boltze, Bantzer
Vitus’ Offenbarung vor dem Großvater: Goldberg-Variationen von Bach	Boltze, Bantzer
Übeszene im Appartement: Alkan-Etüde	-
Hören der Liszt-Etüde im Musikgeschäft	-

Hören des Mozart-Rondos im Appartement	-
Abspielen der mitgebrachten Aufnahme im Musikgeschäft: Turner-Song	-
Klavierspiel-Parodie beim Großvater: Liszt-Rhapsodie	Kellner
Tod des Großvaters: Mozart-Requiem	Rumpf, Boltze, Bantzer
Vitus' Offenbarung vor der Patentante: Stück von Beretta	Kellner
Klavierkonzert von Schumann	Rumpf, Boltze, Bantzer, Kellner

Demnach schildern alle Experten jeweils etliche musikalisch geprägte Situationen des Films, die ihnen auch nach der Sichtung präsent geblieben sind. Bantzer spricht im Zusammenhang diegetischer Musikeinsätze darüber hinaus die Szene an, in der Vitus sich im Wohnzimmer bedächtig ans Klavier setzt, einen Akkord spielt, dann aber aufsteht und den Raum verlässt. Als Zuschauer geht Bantzer in diesem Moment davon aus, dass Vitus tatsächlich beginnt Musik zu machen, und ordnet die Situation daher der Darstellung von Musikstücken innerhalb der Handlung zu, auch wenn letztendlich kein richtiges Werk erklingt.

Auf viele der konkret genannten musikalischen Darstellungen gehen die Experten jeweils näher ein, um etwa ihre Einschätzung zur verwendeten Musik, zur filmischen Umsetzung oder zum vermittelten Bedeutungsgehalt zu erläutern. Dementsprechend sind auch im Folgenden die besprochenen Musikeinsätze separiert dargestellt.

Vorspiel vor den Gästen:

Rumpf sieht in dieser Szene ein Beispiel dafür, dass mit Verlauf der Handlung genau das passiert, was der Zuschauer erwartet: Obwohl man ihnen das Vorführen des Kindes nicht gönnt, „möchte man als Zuschauer, dass der Junge den Gästen vorführt, was er kann, damit die das auch sehen“. Mit „Hänschen klein“ spielt Vitus nicht das von den Eltern geforderte Stück und führt sie damit an der Nase herum – im Gegensatz zur Situation, in der er die Eltern aussperrt und tatsächlich ernsthaft übt, wird hier die Musik selbst zum Mittel seiner Trotzhandlung. Bantzer schildert die Szene mehr vor dem Hintergrund von Vitus' hervorragender Virtuosität, die in anderen Szenen explizit zum Ausdruck kommt, wohingegen er sie hier nutzt, um die Zuhörer auf den Arm zu nehmen. In ähnlicher Weise sieht Boltze darin eine Verdeutlichung dessen, was Vitus in Abweichung von einem eigentlich „altersgerecht“ gespielten Lied tatsächlich schon darbieten kann. Wie bereits in

Abschnitt 10.1 näher erläutert, spricht Kellner wiederum vor allem die filmische Darstellung dieser Szene an, die ihm zwar vermittelt, was damit gemeint ist, die für seinen Geschmack jedoch nicht plastisch genug Vitus' Perspektive veranschaulicht.

Rockkonzert im Wohnzimmer:

Kellner empfindet die Musik in dieser Situation durch Vitus „einfach mal spielerisch“ eingesetzt: Der Hochbegabte nutzt das Klavierspiel ausnahmsweise einmal nicht, „um zu beeindrucken oder um irgendwie das Genie raushängen zu lassen, sondern um Spaß zu haben [...] mit dem Mädchen zusammen“. Mit dieser Szene kommt ebenfalls für Rumpf „wirklich eine andere Musik als klassische Musik“ in den Film; dementsprechend hebt sie sich von den zahlreichen Klavierszenen ab (ebenso Boltze). „Der Musikstil, die Musikgattung ist plötzlich eine andere“, womit auch Vitus' Blick auf die Welt geweitet sein dürfte. Laut Rumpf sind es womöglich mitunter derartige Erlebnisse, die dazu führen, dass Vitus sich letztlich „von seiner Mutter [...] emanzipiert und dann anfängt, seine Rolle zu spielen“.

Aussperren der Eltern und Alterssprung:

Rumpf geht davon aus, dass Vitus nach Aussperren der Mutter „ein Volkslied, irgendwie eine fröhliche Melodie“ spielt und gerade, weil die gesamte Szene auf ihn komödiantisch wirkt, spiegelt die Musik an dieser Stelle nicht nur Vitus' Übeprozess wider, sondern funktioniert zugleich illustrierend. Damit meint er, dass genau diese Klaviermusik auch dann hervorragend zu einem extradiegetischen Einsatz geeignet wäre, wenn Vitus in diesem Moment etwas anderes machen würde und sie nicht selbst am Klavier darböte. Mit dem Alterssprung fällt Rumpf ganz deutlich auch Vitus' pianistische Entwicklung auf: Dabei ist eine Veränderung im Spieltempo zu bemerken, zudem „spielt [Vitus] ein paar mehr Töne, es wird ein bisschen komplexer. Und das auch innerhalb eines Stücks“. Auf musikalischer Ebene kommt somit zum Ausdruck, dass Vitus „ein bisschen erwachsener geworden“ ist.

Fahrradszene:

Für Boltze wie auch für Rumpf zeigt der Wechsel der eingesetzten Musikstile eine jeweils eigene musikalische Welt der beiden Jungen auf, womit über die Abgrenzung ihrer Musikwahl deutlich wird, dass Vitus „so ein bisschen sozusagen anders ist als alle anderen“ und dementsprechend erwachsener bzw. älter wirkt, „als er eigentlich ist“ (Boltze). Diese Mixtur bereits existenter Musikstücke hebt Bantzer als besonders gelungen hervor, während Rumpf die Szene insgesamt „wirklich gut gemacht“ findet, sie gleichzeitig aber auch als plakativ und „zu einfach von den Wirkungsweisen“ einordnet.

Vitus' Offenbarung vor dem Großvater:

Innerhalb der Schlüsselszene des Films kommt für Bantzer insbesondere mittels der eingesetzten Musik Vitus' Lust am Klavierspiel überaus glaubwürdig zur Geltung: „Wie er da bei dem Großvater erst sich das anhört und dann versucht, den Lauf zu spielen. Das fand ich auch sehr gut. Und plötzlich ging's.“ In ähnlicher Weise als besonderen Moment des Films nimmt Kellner diese Szene wahr und beschreibt auf Nachfrage seine Eindrücke dazu umfassend: Bevor im Anschluss an die Musikszene deutlich wird, dass der Junge seinen Mitmenschen etwas vorgespielt hat, steht hier für den Zuschauer zuerst die Erkenntnis im Mittelpunkt, dass Vitus doch wieder hervorragend Klavier spielen kann:

„Er tut ja vorher so, als würde er jetzt nur noch ganz einfache Sachen spielen können und auch verstehen können. Und plötzlich greift er zu einer CD, auf der scheinbar ein Musikstück auch wieder drauf ist, was so ein ganz hohes Niveau hat. Und das ist das Niveau, nach dem er sich sehnt scheinbar. Und das versteht man aber auch, dass das so eine Welt ist, zu der er tatsächlich immer noch Zugang hat.“

Für Kellner wird dabei „diese Liebe, die der Junge hat für die Musik“ sehr stark über eine filmische Ebene vermittelt, „wo wirklich einfach Bilder und eben Ton das erzählen, was erzählt werden soll“. Boltze dagegen erkennt die Situation zwar als ganz „zentral für den Film“ an, da sie die Enthüllung von Vitus' doch noch vorhandenen Fähigkeiten darstellt; dennoch empfindet er das hier gespielte klassische Stück eher als weitere Variante von „Dingen [...], die man in dem Film schon oft gesehen hat“. Das Besondere daran fehlt ihm dementsprechend und scheint sich ihm nicht zu erschließen.

Klavierspiel-Parodie beim Großvater:

Kellner spricht diese Szene als einziger Experte an und bemerkt dazu, dass Vitus hier im Unterschied zu vielen anderen Spielszenen „seine Virtuosität irgendwie so spielerisch und unterhaltsam“ einsetzt.

Tod des Großvaters:

Bantzer geht auf die für ihn durchaus gelungene Lösung eines Übergangs zwischen dem extradiegetisch eingesetzten „Lacrimosa“ in seiner originalen Form und der Version, die Vitus selbst „auf dem Flügel spielte in diesem leeren Raum“. Boltze erkennt die Musik ebenfalls als ein Requiem: „Es klingt so nach Trauermusik und von daher hat man ja automatisch die Assoziation, und also auch, wenn man nicht wüsste, dass es ein Requiem ist. Es ist ja sehr tragisch-traurige, getragene Musik.“ Und auch er empfindet die Variation

des Stücks auf dem Klavier für die filmische Situation als passend, insbesondere, da er sich gut vorstellen kann, dass ein derartiges Chorstück in Probensituationen ebenfalls „mit Klavierauszügen einstudiert“ wird und eine Klavierversion des Requiems in seinen Augen daher grundsätzlich nichts Ungewöhnliches sein muss.

Vitus' Offenbarung vor der Patentante:

Kellner steht dieser Szene mit großem Zwiespalt gegenüber, versteht sie aber ganz offensichtlich falsch. Einerseits findet er den Moment „kameramäßig“ äußerst interessant, da hier die Perspektive der ankommenden Frau aufgenommen wird, während Vitus ihr nur über sein Klavierspiel „auf einer Erwachsenen-Ebene“ entgegentritt. Kellner empfindet darin somit etwas „Geheimnisvolles“, gleichermaßen „fast plötzlich was Erwachsenes“ und bewertet das Gesehene daher als „komisch inszeniert“. Da er die verunsicherte Frau nicht als Vitus' Patentante erkennt und demnach dessen Klavierspiel nicht als Offenbarung seiner immer noch erhaltenen Begabung deutet, sieht er keinen Grund darin, dass Vitus in dieser Situation überhaupt Klavier spielt „und mit seinem Können protzt“.

Konzert zum Schluss:

Das Konzert beschreibt Rumpf als Höhepunkt des Films, der bezüglich der Orchestrierung den Schluss einer musikalischen Steigerung über den Film hinweg bildet: „Er könnte ja auch einfach nur ein Klavierkonzert [...] auf dem Piano alleine spielen. [...] Hätte man ja auch so inszenieren können. Aber [...] das ist natürlich schon so dramaturgisch so gemacht, dass natürlich der Knaller am Ende kommt.“ Auch für Kellner wäre dieses Konzert mit großem Orchester und zahlreichen Zuhörern der Höhepunkt der Filmerzählung; wie bereits in Abschnitt 10.1 erwähnt, wird dieser Moment seiner Meinung nach allerdings nicht angemessen umgesetzt. Er geht davon aus, dass Vitus in dieser Situation nach langem Überprozess ein Stück spielt, das „extrem schwer zu spielen ist“, aber dies wird insbesondere durch die Bildsprache für ihn nicht deutlich: „Wo DA die Kamera stand, um diesen Moment für ihn festzuhalten oder aus seiner Perspektive den zu beschreiben in dem Moment, das war schon sehr merkwürdig“.

Über ihre Einschätzungen zu den einzelnen musikalischen Darstellungen hinaus äußern sich die Experten zum Teil auch im Hinblick auf den gesamten diegetischen Musikeinsatz und vor allem die Klaviermusik des Films ausführlich. Bantzer differenziert dabei, denn abgesehen von Vitus' Vorspiel vor den Gästen hat die Musik im ersten Teil „immer die Bedeutung der Virtuosität, dass dieses Kind schon so spielen kann“. Dabei bringt der Protagonist für ihn sehr gut zum Ausdruck, „dass dieses Kind da auch eine Befriedigung und

Freude daran hat, wenn die Finger laufen. [...] Das ist [...] wie so ein Spiel eigentlich auch. Das beherrscht der einfach. [...] Das fällt ihm alles nicht schwer“. Davon abweichend, „so tiefenmusikalisch, die einen berührt, ist nur die Bach-Stelle, finde ich. Und (...) auch der langsamere Scarlatti“, den Vitus jedoch nicht selbst spielt.¹⁶⁸ Während Bantzer das Klavierspiel durch den Vitus-Darsteller an jeder Stelle des Films glaubwürdig und nachvollziehbar umgesetzt sieht, fallen ihm andererseits die hier – wie in anderen Filmen genauso – offensichtlich bestehenden Schwierigkeiten, ein Klavier aufzunehmen, deutlich auf. Insbesondere das Klavier im Appartement oder auch das Instrument, auf dem Vitus zu Beginn des Films spielt, erscheint klanglich jeweils nicht so, „als würde es da wirklich stehen“ bzw. wirkt „zu perfekt“. Bantzer ist allerdings dabei sehr bewusst, dass die Umsetzung eines authentischen Klangs „in der Tat sehr schwer“ ist. Im Vergleich zu Bantzer differenziert Boltze im Hinblick auf die diegetischen Musikstücke auf anderer Ebene: Für ihn ist es generell die virtuose Klaviermusik, die im Verlauf des Films allgegenwärtig und immer sehr ähnlich erscheint; davon abzuheben sind dagegen das imitierte Rockkonzert im Wohnzimmer sowie die Fahrradszene. Geht es explizit um die Klavierstücke, so legt der Film auch in seinen Augen nahe, „dass das Kind ja durchaus Spaß daran hat zu musizieren, und eben nicht NUR von den Eltern dazu angetrieben wurde“. Auch Kellner stellt in Abgrenzung zur Klaviermusik den Rocksong heraus, der für ihn einziges musikalisches Beispiel des Films ist, wo die Musik auf einer gefühlvollen Ebene funktioniert. Vitus' Klavierspiel hingegen ist in erster Linie „mal kompliziert, also man hat gehört, dass es wohl kompliziert sein muss, das zu spielen“. Es ist indessen keine Musik, die den Zuschauer emotional stark berührt, sondern durchgehend lediglich die Virtuosität in den Vordergrund stellt: „Die Figur der Mutter, die hat zum Beispiel auch so eine komische Kälte [...], die Art und Weise, wie die Mutter mit Musik umgeht, die ist auch [...] überhaupt nicht leidenschaftlich. Und genauso ist die Musik auch für mich.“

Dennoch erscheint die generelle Auswahl der Musikstücke allen Experten grundsätzlich als passend, um in den entsprechenden Situationen jeweilige Absichten damit zu verdeutlichen. Damit zeigt sich umso klarer, wie gerade Kellners Kritik an einzelnen musikalisch gestalteten Szenen nicht so sehr im Zusammenhang mit den eingesetzten Stücken selbst steht, sondern sich ganz wesentlich auf die jeweilige filmische Umsetzung, insbesondere auf Bildebene, bezieht. Und auch wenn ihm persönlich in den Klavierstücken

¹⁶⁸ Die langsamere der beiden zu hörenden Scarlatti-Sonaten erklingt zuerst extradiegetisch, als Vitus und der Großvater die Ballons steigen lassen und danach der Blick auf die am Fenster stehende Mutter fällt. Erst mit dem Schnitt auf den Fahrrad fahrenden Vitus wird deutlich, dass er sich diese Sonate anhört.

die Emotionalität fehlt, passt doch zum Thema Wunderkind „auf jeden Fall so eine virtuose Musik“.

Geht es um die Frage danach, wie geläufig die in *Vitus* verwendeten Musikstücke den Experten sind, so unterscheidet sich der jeweilige Kenntnisstand unter den Befragten, auch diesen Film betreffend, deutlich: Während Bantzer sehr viele der Klavierstücke oder auch das „Lacrimosa“ aus Mozarts Requiem direkt benennt bzw. zumindest dem entsprechenden Komponisten zuordnet sowie die gehörte Musik insgesamt als bekannt einstuft, handelt es sich dabei für Kellner um „keine eingängige Musik für so ein Otto-Normalverbraucher-Musikpublikum wie mich jetzt zum Beispiel, der jetzt nicht gerade irgendwie an große klassische Werke gewöhnt ist“. Rumpf, der meint, „die ganz großen Gassenhauer werden ja auch nicht verwendet“, sieht sogar gerade darin eine Auffälligkeit des Films, dass er sich bemüht, „irgendwie andere Stücke zu nehmen, die jetzt nicht GANZ so bekannt sind“. Allerdings kommt ihm die Musik der Flugszene zu Beginn sowie das Konzertstück vom Hören durchaus bekannt vor, er bringt dabei aber nicht in Zusammenhang, dass es sich dabei um Teile desselben Klavierkonzerts handelt. Wie Boltze auch, erkennt er darüber hinaus den Rocksong von Tina Turner. Boltze wiederum erwähnt zudem, dass er die Musik, die Vitus sich beim Großvater auf CD anhört, als Teil der „Goldberg-Variationen“ identifiziert, weiß jedoch nicht, ob das, was der Junge im Anschluss selbst spielt, „auch dazugehört“. Das Chorstück dagegen ordnet er zwar als ein Requiem ein und weiß, dass die Klavierversion dazu eine Bearbeitung sein muss, direkt benennen kann er das Gehörte nicht.

Keiner der Experten brachte anderweitige Bedeutungsaufloadungen bzw. bestimmte persönliche Assoziationen zu wiedererkannten Musikstücken in die Filmsichtung ein. Selbst Bantzer, für den die wiedererkannten Musikstücke durchaus persönliche Bedeutung haben, sieht dadurch keinen Einfluss auf die Filmrezeption gegeben – mit einer Ausnahme: „Nur der allererste Anfang mit dem Schumann-Klavierkonzert, wo ich den Film ja noch nicht kannte, hat natürlich eine unglaubliche Aufmerksamkeit, wenn man dieses Stück kennt und liebt. [...] dann musste ich erst mal zuhören“. Geht es um die Frage einer direkten Verknüpfung bestimmter Stücke mit dem filmischen Zusammenhang, so kann sich lediglich Kellner gut vorstellen, beim späteren Hören in anderem Kontext wieder einen Bezug zum Film herzustellen. Die anderen drei Experten schließen eine künftige Erinnerung an den Film aufgrund erneuten Hörens eher aus, wobei gegensätzliche Begründungen geschildert werden: Gerade weil es sich nicht um ihm überaus geläufige Musik handelt, nimmt Rumpf

an, keine Assoziationen mehr dazu zu haben; Bantzer dagegen sind die Stücke „so vertraut“, dass er daher eine spätere Verbindung zum Film verneint.

Jüngere Probanden:

Innerhalb dieser Gruppe nennen alle Befragten, wenn es um die Musik des Films geht, den Schlüsselmoment, in dem Vitus sich klavierspielend vor dem Großvater offenbart. Einen differenzierteren Überblick über die nach der Sichtung präsenten und in den Gesprächen erwähnten diegetischen Musikeinsätze bzw. musikalischen Darstellungen des Films gibt die folgende Aufstellung:

Geburtstagslied	Paula, Felix, Sebastian
Übeszene: Czerny-Etüde	Paula
Vorspiel vor den Gästen: Hänschen klein/Wilder Reiter	Anna, Markus, Lilly, Paula, Hauke, Lena, Sebastian, Björn, Karina
Rockkonzert im Wohnzimmer: Turner-Song	Paula, Felix, Hauke, Lena, Sebastian, Björn, Karina
Aussperren der Eltern und Alterssprung: Liszt-Rhapsodie	Felix, Hauke, Lena, Sebastian, Björn, Karina
Unterricht am Konservatorium: Liszt-Rhapsodie	Anna, Markus, Lena, Sebastian, Björn, Karina
Übeszene: Stück von Ravel	Felix, Hauke, Sebastian
Übersuche nach dem „Unfall“ (mit der Mutter/beim Großvater)	Sebastian (beide), Karina (beide)
Fahrradszene: Scarlatti-Sonaten/Popmusik von Jens	Markus, Paula, Felix, Lena, Sebastian, Karina
Vitus' Offenbarung vor dem Großvater: Goldberg-Variationen von Bach	alle jüngeren Probanden
Übeszene im Appartement: Alkan-Etüde	-
Hören der Liszt-Etüde im Musikgeschäft	Markus
Hören des Mozart-Rondos im Appartement	Hauke
Abspielen der mitgebrachten Aufnahme im Musikgeschäft: Turner-Song	-
Klavierspiel-Parodie beim Großvater: Liszt-Rhapsodie	Felix, Björn
Tod des Großvaters: Mozart-Requiem	Sebastian
Vitus' Offenbarung vor der Patentante: Stück von Beretta	Lena, Sebastian
Klavierkonzert von Schumann	Anna, Markus, Lilly, Paula, Felix, Lena, Sebastian, Karina

Anzumerken ist dabei, dass über diese ganz klar durch die Probanden zugeordneten Musikszenen hinaus weitere, etwas allgemeiner gehaltene Nennungen erfolgen: Lilly, Paula, Felix, Hauke, Lena sowie Karina erwähnen das Klavierspiel im angemieteten Appartement, spezifizieren dies jedoch nicht weiter oder meinen damit bewusst mehrere ähnliche Darstellungen zugleich; Anna wiederum bezieht sich auf das Üben am Klavier zuhause oder beim Großvater, geht aber nicht genauer auf einzelne Szenen ein. Davon abgesehen sprechen Markus, Felix, Hauke, Sebastian und Björn im Zusammenhang diegetischer Musikeinsätze außerdem die Szene an, in der Vitus sich im Wohnzimmer bedächtig ans Klavier setzt, einen Akkord spielt, dann aber aufsteht und den Raum verlässt. Auch wenn es sich hierbei um kein richtiges Musikstück handelt, nehmen die Rezipienten dennoch zuerst die Erwartungshaltung ein, nun tatsächlich Vitus' Klavierspiel zu hören; es erklingt aber nur der einzelne Akkord, mit dem der Junge die innerhalb der Szene behandelte Situation des Vaters kommentiert. Interessant erscheint ferner, dass Markus, Lena und Björn hinsichtlich der Thematisierung diegetischer Musik auf die Szene zu sprechen kommen, in der Vitus vor der Klavierlehrerin ein Vorspiel verweigert. Die Befragten sind sich darüber im Klaren, dass gerade hier wider Erwarten keine Musik erklingt. Insgesamt sind den jüngeren Probanden eine Vielzahl an musikalisch geprägten Situationen des Films im Gedächtnis geblieben, mehrere davon sogar den meisten von ihnen. Dabei handelt es sich vor allem um diejenigen Szenen, die ebenfalls auf der Handlungsebene selbst eine besonders prägnante Rolle spielen und zudem großen Raum einnehmen.

Auch innerhalb dieser Gruppe beziehen sich zahlreiche Aussagen der Befragten direkt auf konkret genannte musikalische Darstellungen des Films, wenn Einschätzungen zur verwendeten Musik, zur filmischen Umsetzung oder zum vermittelten Bedeutungsgehalt erläutert werden. Dementsprechend sind die einzelnen Musikeinsätze im Folgenden separiert aufgeführt.

Geburtstagslied:

Lediglich Felix äußert sich zu dieser Szene, in der Vitus sich ein Video seines Geburtstags ansieht: Das Lied ist für ihn natürlich zum Anlass passend, es zeigt aber auch auf, dass dies der überraschende Moment für die Familie des Jungen ist, in dem sein Talent offensichtlich wird.

Vorspiel vor den Gästen:

Sechs Probanden gehen näher auf diese Szene ein (Anna, Paula, Lena, Sebastian, Björn sowie Karina):

- Dass im Moment des Vorspiels zuerst ein Vorführen des Kindes durch die Eltern und der damit verbundene Konflikt thematisiert wird, der in Vitus' Trotzreaktion zum Ausdruck kommt, stellen Anna, Lena, Björn sowie Karina heraus. Damit sind in erster Linie „seine eigenen Emotionen“ widergespiegelt (Karina) und gleichzeitig geht es den Eltern dabei weniger um die Musik selbst als vielmehr darum, mit ihrem Sohn vor den Gästen Eindruck zu machen (Anna).
- Paula deutet in Vitus' primärer Reaktion eher ein „Erst-mal-nur-für-sich-haben-Wollen“, d. h. dass er zwar gerne Klavier spielt, das aber „nicht für andere machen will“.
- Das darauffolgende Umschwenken mitten im Spielverlauf zeigt für Anna außerdem auf, dass Vitus auch in dieser Situation durchaus selbst Gefallen an seiner Musik hat und auch ganz darin aufgehen kann.
- Karina sieht in dem überraschenden Wechsel eine weitere Trotzhandlung im Sinne von: „Und jetzt zeige ich Euch, was ich kann!“
- Lena und Sebastian ordnen die Musik des „Wilden Reiter“ direkter ein: Es ist ein authentisch eingesetztes Übungsstück für einen Klavierschüler, „das ganz viele am Anfang spielen“ (Lena) und in jeder Klavierschule im „hinteren Drittel“ zu finden ist (Sebastian).

Rockkonzert im Wohnzimmer:

Fünf Probanden gehen näher auf Vitus' und Isabels Rockmusik ein (Hauke, Lena, Sebastian, Björn sowie Karina):

- Im Gegensatz zur Klaviermusik erklingt hier nichts Klassisches, womit das Lied für Hauke und Sebastian eine Ausnahme im Film bildet (ähnlich auch Björn sowie Karina). Vitus spielt hier, „worauf er Lust hat“ und nicht das, was ihm vorgegeben wird (Hauke).
- Sebastian verbindet das Musizieren einerseits damit, dass Vitus Spaß an der für ihn außergewöhnlichen Situation hat und damit auch eine Art Rebellion ausdrückt, andererseits wird der Moment für Vitus zum „Schlüsselerlebnis“, woraufhin er sich in Isabel verliebt.
- Lena sowie Björn sehen den Rocksong in erster Linie mit Isabel verknüpft, die sich damit von Vitus' Welt abhebt (ähnlich auch Karina). Der Junge erhält dadurch die Gelegenheit, an ihrer Normalität teilzuhaben, und erfährt zugleich eine andere Seite an sich selbst: „Das ist ja eine Musik, die ist so [...] losgelöst.“ (Lena) Björn

erwähnt zudem, dass es später genau dieses Lied ist, mit dem Vitus sich bei Isabel zu erkennen gibt.

Aussperren der Eltern und Alterssprung:

Fünf Probanden gehen näher auf Teile dieses Szenenkomplexes ein (Felix, Hauke, Lena, Sebastian sowie Karina):

- In Bezug auf das Aussperren der Eltern gehen Hauke und Sebastian auf Vitus' Üben ein, das der Junge für sich nutzt, um alles um ihn herum zu ignorieren und sich nur dem Klavierspiel hinzugeben.
- Felix, Lena sowie Karina sprechen explizit die Darstellung des Alterssprungs an: Damit ist ein gelungener Übergang gegeben, der die große Rolle der Musik in Vitus' Entwicklung zum Ausdruck bringt, indem „dieses Älterwerden am Klavier sozusagen stattgefunden hat“ (Lena). Für Karina ist diese Szene die Stelle des Films, die einen deutlichen Unterschied zwischen Anfängerstücken und sehr viel weiter entwickeltem Klavierspiel anzeigt.

Unterricht am Konservatorium:

Fünf Probanden gehen näher auf die Unterrichtsszene ein (Anna, Lena, Sebastian, Björn sowie Karina):

- Für Björn ist die Unterrichtssituation mit dem Angebot des Lehrers zu einer alternativen Interpretation des Notentextes für ihn als Zuschauer vor allem erklärendes Beispiel, d. h. eine Heranführung an „Details von Musik und wie die Leute damit umgehen“, denn er selbst kann womöglich ein klassisches Stück benennen, weiß jedoch dabei nicht, „wie sich das anhört, wenn das jetzt so oder so gespielt wird“.
- Alle anderen Probanden nehmen direkter Stellung zu den dargebotenen Interpretationsweisen des Stücks und vertreten dabei verschiedene Meinungen:
 - Anna sowie Sebastian sehen in Vitus' Vortrag seine eigene Idee von dem Stück zum Ausdruck gebracht und erleben die Alternative des Lehrers eher als Begrenzung seines Temperaments. Sebastian geht vergleichend zu seinen eigenen Unterrichtserfahrungen detailliert auf diese „typische Lehrer-Schüler-Szene“ ein, in der er Vitus' Darbietung bereits als perfekt empfindet:

„Auch wenn ich selber Klavier spiele, finde ich, ist es für mich irgendwie wichtig, wie das klingt und wie es einem Spaß macht irgendwie. Das ist vielleicht jetzt auch so ein bisschen regelbrecherisch, aber ich finde, Musik sollte irgendwie einerseits auch total viel Freude bringen. Und es macht mir auch Freude, wenn ich jemanden sehe, DEM das Freude bringt, und nicht der es korrekt spielt. Also, das kann dann ja richtig sein, aber einfach kommt nicht so das Herzblut damit rüber.“

- Lena sowie Karina nehmen hingegen Bezug auf das technisch wirkende Spiel des Jungen: Beide erleben seine Spielweise eher als aggressiv bzw. ungezügelt oder unruhig, wodurch eine „innere Spannung“ vermittelt wird, die verdeutlicht, wie wenig Vitus „mit sich im Reinen“ ist (Lena). Besonders klar ist im Rückblick auf diese Szene seine weitere musikalische Entwicklung ersichtlich, wenn er im Unterschied dazu später viel ruhiger und gelassener spielt (Karina).

Übeszene: Stück von Ravel:

Lediglich Felix äußert sich zu dieser Szene und stellt sie in direkten Zusammenhang zur anschließend thematisierten Verweigerung des Jungen vor Madame Fois: Bereits in dieser Situation drückt Vitus den größer werdenden Unmut sehr deutlich aus, der daraufhin im Moment größter Erwartungshaltung seinen Höhepunkt findet.

Übeversuche nach dem „Unfall“:

Beide Probanden, die diese Szenen ansprechen, gehen auch näher darauf ein (Sebastian sowie Karina):

- Sebastian sowie Karina empfinden Vitus' Mühe sowohl beim Üben mit der Mutter als auch im Haus des Großvaters als sehr glaubwürdig, wobei Vitus seinem gesamten Umfeld zuerst vorspielt, er habe seine Begabung verloren – den Großvater mit eingeschlossen.

Fahrradszene:

Alle Probanden, die diese Szene nennen, gehen auch näher darauf ein (Markus, Paula, Felix, Lena, Sebastian sowie Karina):

- Für Paula sowie Felix verdeutlichen die sich abwechselnden Musikstile in erster Linie die Kennzeichnung einer „Übergangsphase, wo er vielleicht selber überlegt hat, in welche Richtung er geht“ (Felix), ob er die Normalität fortführen möchte oder ins frühere Leben des Hochbegabten zurückkehrt. Dementsprechend wird

über die Musik Vitus' Unsicherheit und „spürbar so eine Zerrissenheit“ thematisiert (Paula).

- Lena unterscheidet bei dieser Szene zwischen dem Moment der Rezeption und dem Rückblick darauf: Zuerst ist Vitus' Versuch, in der normalen Welt Fuß zu fassen, erkennbar, und „trotzdem war ja immer noch diese Klaviermusik bei ihm“. Auch wenn bereits an dieser Stelle zu erfassen ist, „dass er trotzdem nicht so wird wie alle anderen“, begreift der Zuschauer erst im Nachhinein vollständig, „dass er gar kein anderer Mensch geworden ist, sondern dass er immer noch derselbe ist“.
- Markus sowie Karina (ähnlich auch Sebastian) wiederum ordnen die Musikstile der jeweiligen musikalischen Welt der beiden Jungen zu. Obwohl sie zusammen ihre Freizeit verbringen, verfolgen sie dementsprechend ihre ganz eigenen Interessen.

Vitus' Offenbarung vor dem Großvater:

Neun Probanden gehen näher auf das Klavierspiel beim Großvater ein (Anna, Markus, Paula, Felix, Hauke, Lena, Sebastian, Björn sowie Karina).

- Markus (ähnlich auch Lena, Björn und Karina) sieht in der Offenbarung vor dem Großvater auch als Zuschauer den Moment an, in dem „man allerspätestens merkt, dass er doch einen kleinen Streich spielt“ bzw. seine Hochbegabung die ganze Zeit über im Verborgenen weiterhin bestand. Auch für Sebastian wird im Rückblick auf die Szene klar, dass Vitus in diesem Moment auf musikalische Weise sein Geheimnis aufdeckt, im Rezeptionsprozess geht er jedoch zuerst für kurze Zeit davon aus, dass das Hören der CD für Vitus ein Auslöser ist, sich wieder zu erinnern und seine Fähigkeiten zurückzuerlangen.
- Im Fokus vieler Aussagen steht ebenso die Leidenschaft fürs Musizieren, die Vitus in dieser Situation erstmals völlig aus eigenem Willen verfolgen kann:
 - Paula nimmt an, dass Vitus bis zu diesem Moment noch abwehrt, sich wieder aktiv mit dem Klavier zu beschäftigen; er merkt jedoch schnell, dass er zwar normal und „wie die anderen sein“ möchte, den unbedingten Drang zu spielen jedoch nicht unterdrücken kann.
 - Vitus zeigt hier, dass er Spaß sowie ein großes eigenes Bedürfnis am Klavierspiel hat und sofort wieder „voll in der Musik ist“, wobei er alles um sich herum vergisst; dass er wieder spielt, entscheidet er selbst und ganz ohne Druck von außen (Anna, ebenso Felix, Hauke, ähnlich auch Karina).

- Ein derart befreites Spielen und Ausleben seiner Genialität ist Vitus nur beim Großvater möglich, da dieser ihm den nötigen Raum dazu gibt (Björn, Lena).

Musik im Appartement:

Felix sowie Hauke gehen allgemein auf Vitus' Klavierspiel im angemieteten Appartement ein, beziehen sich aber beide auf keinen näher zuzuordnenden Moment:

- Für Hauke wird mit diesen Spielszenen Vitus' tiefes Bedürfnis zu musizieren, nachdem er sich dem Großvater offenbart hat, weiter unterstrichen: „Das ist das Erste, was er sich da reinstellt, ist ein Klavier. Und immer, wenn er sozusagen alleine ist, dann spielt er Klavier, weil draußen konnte er es ja nicht mehr machen, damit er nicht auffliegt.“
- Felix sieht darin vor allem die Freiheit verdeutlicht, die Vitus unter dem Druck von außen nicht hatte und jetzt im Verborgenen auslebt.

Vitus' Offenbarung vor der Patentante:

Lediglich Lena äußert sich zu Vitus' Klavierspiel während der Ankunft der Patentante im Appartement, allerdings meint sie, es handle sich bei der Frau um eine „Arbeitskollegin“. Lena erkennt in dem Geschehen zwar durchaus die Auflösung um das Geheimnis des Dr. Wolf, auf eine entsprechende Bedeutung des Klavierspiels geht sie allerdings nicht ein.

Konzert zum Schluss:

Vier Probanden gehen näher auf die Konzertszene ein (Anna, Lilly, Paula sowie Sebastian):

- Vitus präsentiert zum Abschluss des Films im Moment des Konzerts ein freies und zwangloses Klavierspiel und kann diese Situation genießen: Damit bringt er seine echte Leidenschaft dafür zum Ausdruck (Lilly), denn er spielt trotz Publikum „nicht für irgendwen, sondern für sich“ (Paula). Auch Anna erkennt in Vitus' Vortrag, dass er diese Musik „mit Herz“ spielt; sie sieht darin außerdem das Musikerleben eines Erwachsenen vermittelt, nicht mehr eines übenden Kindes.
- Im Höhepunkt des Films wird für Sebastian vor allen Dingen deutlich, dass Vitus „doch noch die Karriere des Pianisten eingeschlagen“ hat, allerdings zu einem Zeitpunkt, den er selbst als richtigen erachtet.

Über ihre Einschätzungen zu den einzelnen musikalischen Darstellungen hinaus äußern sich die Befragten dieser Gruppe zumeist auch im Hinblick auf den gesamten diegetischen

Musikeinsatz bzw. die Klaviermusik des Films recht ausführlich. Paula und Felix bemerken, dass die klassische Klaviermusik über den Film hinweg deutlich im Vordergrund steht und nur die Rockmusik mit Isabel oder auch Jens' Musik in der Fahrradszene sich davon abheben. Mehrere Probanden differenzieren hingegen auch unter den von Vitus gespielten Stücken: Obwohl es sich generell um typische Vortragsstücke handelt und diese durchgehend auch aufzeigen, „WIE gut er spielen kann“, wird nicht nur durch die Art seines Spiels, sondern genauso durch die oft dramatisch oder kraftvoll angelegten Werke selbst Vitus' anfängliche „innere Spannung“ offensichtlich (Lena). Auch für Björn und Karina erklingen durchaus charakterlich verschiedene Klavierstücke. Dabei macht die Musik spürbar, was in den jeweiligen Situationen „in dem Kopf von dem Jungen vorgeht“ und „wie er mit seiner Genialität dann eigentlich umgeht“ (Björn, ebenso Karina, ähnlich auch Anna und Markus); sie bringt so Vitus' Entwicklung über verschiedene Phasen zum Ausdruck, indem er zum Ende hin ein ruhigeres, ausgeglicheneres und gelösteres Klavierspiel präsentiert (Karina, ähnlich auch Lilly und Felix), wobei zudem durch die Auswahl der Stücke die jeweiligen Fortschritte des Kindes erkennbar werden (Karina). Auch Sebastian erwähnt die gelungene „Abstufung“ der Klavierwerke je nach Vitus' jeweiligem Alter, die aber fortwährend auch vermittelt, dass der Schwierigkeitsgrad entsprechend hoch ist. Paula geht darüber hinaus auf ihren grundsätzlichen Eindruck ein, dass Vitus während des Musizierens „total in der Musik war, also da nichts drumherum wahrgenommen hat“ und das Klavierspiel den Film hindurch mit einer Art Rückzug oder Abschottung gleichzusetzen ist: „Das muss ein unheimlich großes Gefühl und ein unheimlich großer Drang sein, dem nachzugehen und sich da [...] auch zu verlieren vielleicht.“

Insgesamt erscheint die Auswahl der Musikstücke allen jüngeren Probanden grundsätzlich als passend, um in den entsprechenden Situationen jeweilige Absichten damit zu verdeutlichen. Bemerkenswert dabei ist Haukes Äußerung, dass ihm der einzelne Klavierakkord, den Vitus spielt, bevor er das Wohnzimmer verlässt, als besonders passend im Gedächtnis geblieben ist. Da Hauke – ebenso wie zahlreiche andere Probanden aus beiden Stichproben – davon abgesehen nicht genauer erklären kann, warum er die Musik generell als passend einordnen kann, liegt diesbezüglich folgender Schluss nahe: Gerade im Moment des gespielten einzelnen Akkords wird ihm überaus bewusst, welche musikalische Alternative in der Situation vorstellbar wäre, nämlich, dass Vitus nun tatsächlich ein Klavierstück darbietet und die Handlung demnach einen gänzlich anderen Verlauf nehmen würde; ihm ist also völlig klar, welche Folgen dieser Akkord an der Stelle mit sich bringt. Bei anderen Musikeinsätzen dagegen fehlt Hauke der nähere Bezug zur erklingenden Musik und dementsprechend auch die Möglichkeit einer genaueren Einordnung sowie

Beurteilung, um etwaige geeignetere Alternativen überhaupt in Betracht ziehen zu können. Sein Urteil zu einer Angemessenheit findet dann intuitiv statt und ohne ein genaueres Bewusstsein über weitere Gründe.

Der Bekanntheitsgrad der verwendeten Musikstücke unter den jüngeren Probanden ist jeweils sehr unterschiedlich ausgeprägt: Anna, Paula sowie Hauke kennen keines der eingesetzten Werke; und auch Björn sowie Karina kommt bis auf das zu Beginn eingesetzte Kinderlied „Hänschen klein“ nichts bekannt vor. Dagegen meinen Markus, Lilly und Felix, dass ihnen einzelne Einsätze vom Hören her geläufig sind, sie können aber nichts davon genauer zuordnen oder direkt benennen. Nur Lena und Sebastian erkennen die gehörte Musik teilweise wieder, wobei Lena – abgesehen vom „Wilden Reiter“, den sie im früheren Klavierunterricht selbst gespielt hat – die Stücke nicht direkt benennen kann; eine stilistische Zuordnung zu jeweiligen Komponisten ist ihr aber durchaus möglich. Sebastian erwähnt ebenso den „Wilden Reiter“, darüber hinaus das Mozart-Requiem sowie Bachs „Goldberg-Variationen“, aber auch ihm sind weitere Werke bekannt, die er nicht klar identifizieren kann, wie etwa ein Stück, das er Ravel zuordnet. Wenn auch bei wenigen Probanden zwar persönliche Assoziationen zu einzelnen Werken bestehen, brachte keiner der Befragten diese in solchem Maße in die Filmsichtung ein, dass dadurch eine Beeinflussung auf den filmischen Kontext stattgefunden hätte. Geht es um eine spätere Verknüpfung dieser Musikstücke mit dem Zusammenhang zum Film, kann Lilly sich generell vorstellen, dass beim erneuten Hören gleichzeitig eine Erinnerung an den Film gegeben ist. Lena nimmt eine derartige Herstellung einer Verbindung zum Film lediglich für den „Wilden Reiter“ an; dies trifft ebenfalls auf Sebastian zu, der diesbezüglich außerdem das Stück von Ravel anführt. Für ihn sind jedoch gerade die ihm bestens vertrauten „Goldberg-Variationen“ oder das Mozart-Requiem klar davon abzugrenzen; diese kennt er zu gut, um sie beim späteren Hören wieder auf die Filmrezeption zu beziehen.

Ältere Probanden:

Die Schlüsselszene des Films *Vitus*, d. h. Vitus' Offenbarung vor dem Großvater am Klavier, wird innerhalb dieser Gruppe ebenfalls von allen Probanden erwähnt, wenn es um die Frage nach konkreten erinnerten diegetischen Musikeinsätzen geht. Die genannten musikalischen Darstellungen sind im folgenden Überblick zusammengefasst:

Geburtstagslied	-
Übeszene: Czerny-Etüde	-

Vorspiel vor den Gästen: Hänschen klein/Wilder Reiter	Ulrich, Maria, Rebecca, Astrid, Paul
Rockkonzert im Wohnzimmer: Turner-Song	Maria, Rebecca, Katharina, Georg, Paul
Aussperren der Eltern und Alterssprung: Liszt-Rhapsodie	Rebecca, Astrid, Jakob
Unterricht am Konservatorium: Liszt-Rhapsodie	Thomas, Maria, Rebecca, Katharina, Franzi, Astrid
Übeszene: Stück von Ravel	-
Überversuche nach dem „Unfall“ (mit der Mutter/beim Großvater)	Rebecca (beide), Katharina (nicht weiter zuzuordnen), Franzi (mit der Mutter), Paul (mit der Mutter)
Fahrradszene: Scarlatti-Sonaten/Popmusik von Jens	Rebecca, Franzi, Astrid
Vitus' Offenbarung vor dem Großvater: Goldberg-Variationen von Bach	alle älteren Probanden
Übeszene im Appartement: Alkan-Etüde	-
Hören der Liszt-Etüde im Musikgeschäft	-
Hören des Mozart-Rondos im Appartement	-
Abspielen der mitgebrachten Aufnahme im Musikgeschäft: Turner-Song	Maria, Georg
Klavierspiel-Parodie beim Großvater: Liszt-Rhapsodie	Ulrich, Georg, Paul
Tod des Großvaters: Mozart-Requiem	Ulrich, Katharina
Vitus' Offenbarung vor der Patentante: Stück von Beretta	Ulrich, Georg, Astrid
Klavierkonzert von Schumann	Ulrich, Maria, Rebecca, Katharina, Franzi, Astrid

Auch unter den älteren Probanden ist dazu anzumerken, dass über diese konkreten Zuordnungen von Musikszenen hinaus weitere, allgemeiner gehaltene Angaben bezüglich erinnelter diegetischer Musik gemacht werden: Katharina nennt dabei ganz generell das Üben von Vitus (ähnlich auch Ulrich), während das Musizieren bzw. Nachspielen von CDs im angemieteten Appartement von Thomas, Maria, Rebecca, Franzi und Astrid erwähnt, aber dabei nicht genauer spezifiziert wird; Jakob und ebenso Paul äußern sich zwar zum Schumann-Klavierkonzert „am Anfang und am Ende“, es wird in den Aussagen beider jedoch nicht deutlich, ob zugleich die Konzertszene damit gemeint ist oder dabei nur der Bezug zu den Flugszenen, in denen die Musik allerdings extradiegetisch erklingt, im Vordergrund steht. Davon abgesehen sprechen Thomas und Georg im Zusammenhang

diegetischer Musikeinsätze außerdem die Szene an, in der Vitus sich im Wohnzimmer bedächtig ans Klavier setzt, einen Akkord spielt, dann aufsteht und den Raum verlässt. Ähnlich wie den jüngeren Probanden erscheint ihnen dieser Moment auch in musikalischer Hinsicht relevant, da Vitus damit seinen Eltern gegenüber eine Aussage – wie etwa: „Ich bin noch mit meiner Musik da!“ – vermitteln möchte (Thomas) bzw. eine Art Punkt setzt (Georg). Zudem kommen ebenso in dieser Gruppe mit Katharina und Franzi einzelne Rezipienten auf die Szene zu sprechen, in der Vitus vor der Klavierlehrerin ein Vorspiel verweigert und letztendlich dadurch gar keine Musik erklingt. Insgesamt erwähnen die älteren im Vergleich zu den jüngeren Probanden jeweils eine geringere Anzahl noch präsenter Szenen, aber auch unter ihnen ruft sich jeder der Befragten während des Gesprächs durchaus verschiedene entsprechende Situationen in Erinnerung. Dabei sind die hier meistgenannten musikalischen Darstellungen ebenfalls in der Stichprobe der jüngeren Probanden mit vielen Nennungen vertreten.

Innerhalb dieser Gruppe beziehen sich ebenfalls zahlreiche Aussagen der Befragten zur verwendeten Musik, zur filmischen Umsetzung oder zum vermittelten Bedeutungsgehalt direkt auf konkret genannte musikalische Darstellungen des Films, die im Folgenden separiert aufgeführt sind.

Vorspiel vor den Gästen:

Drei Probanden gehen näher auf diese Szene ein (Ulrich, Rebecca sowie Astrid):

- Mit dem Vorspiel ist für Ulrich ein Beispiel gegeben, dass bestimmte Situationen des Films allein durch die enthaltene Musik deutlich werden können: Vitus' anfänglicher Widerstand, „wo er so ein bisschen rumklimperte“, und genauso der Moment, in dem durch die Überleitung zum Vortragsstück „wieder seine ganze Genialität durchbricht“, kommen in erster Linie durch sein Klavierspiel selbst zum Ausdruck (ähnlich auch Astrid).
- Rebecca beschreibt die musikalische Wirkung aus Sicht der Gäste, welche Vitus zuerst eher belächeln, deren Eindruck mit der Wende in der Klaviermusik aber sofort in Erstaunen umschlägt.

Rockkonzert im Wohnzimmer:

Drei Probanden gehen näher auf Vitus' und Isabels Rockmusik ein (Maria, Katharina sowie Paul):

- Sie alle stellen die Musik dieser Szene als etwas heraus, das mit Blick auf Vitus' Klaviermusik außergewöhnlich erscheint.
 - Maria empfindet dabei, dass der Junge hier die Gelegenheit erhält, „auch Spaß“ an der Musik zu haben.
 - Paul meint dagegen, diese musikalische Ebene „erreicht ihn ja eigentlich gar nicht“.
 - Auch für Katharina ist dies „nicht seine Musik“, gleichzeitig kann Isabel mit seinem Klavierspiel „nicht so viel anfangen“. Der Rocksong stellt daher auf musikalischer Ebene eine Verbindung zwischen den beiden Kindern dar, „dass sie sich da gefunden haben“.

Aussperren der Eltern und Alterssprung:

Zwei Probanden gehen näher auf Teile dieses Szenenkomplexes ein (Astrid sowie Jakob):

- Jakob kann sich nach der Rezeption nicht mehr klar an die Szene erinnern, verbindet damit aber eine „Ungarische Rhapsodie“ von Liszt, die eingesetzt ist, als innerhalb der Handlung ein Übergang stattfindet, während die Musik sich „in was anderes irgendwie weiterentwickelt“.
- Für Astrid kommt in der Musik einerseits Vitus' stundenlanges Üben zu Ausdruck, andererseits nutzt das Kind in seiner Situation das Klavierspiel als „Waffe“ gegen die Eltern, um ihnen zu vermitteln: „Lass mich in Ruhe und ich will das hier.“

Unterricht am Konservatorium:

Alle Probanden, welche die Unterrichtsszene ansprechen, gehen auch näher darauf ein (Thomas, Maria, Rebecca, Katharina, Franzi sowie Astrid):

- Maria verbindet Vitus' Art des Klavierspiels in diesem Moment vor allem mit der Erwartungshaltung, die sein Umfeld ihm gegenüber einnimmt. Dass er schon „im jungen Alter“ hohe Erwartungen erfüllen muss, wird für Maria besonders klar, als Vitus Schüler am Konservatorium wird.
- Rebecca, Franzi und Astrid sehen in der Unterrichtssituation durch die Musik vielmehr direkt die Stimmung des Jungen verdeutlicht: Das kräftige, zügellose und hektische Klavierspiel ist Zeichen für seine Gefühlslage in dieser Phase seines Lebens, in der er nicht „geerdet“ ist (Franzi) bzw. „Frustration und Spannung ins Klavier“ haut (Astrid).

- Über die erklingende Passage des Stücks wird aufgezeigt, wie verschiedene Vorstellungen aus dem gleichen Notentext heraus wiedergegeben werden können (Katharina). Hierzu stellt Thomas den Konflikt heraus, der über die verschiedenen musikalischen Zugangsweisen von Kind und Lehrer erkennbar wird und auch klar markiert, wo Vitus in seiner Entwicklung steht. Der Junge betrachtet sein Klavierspiel als etwas „Sportliches“, die Fingerfertigkeit und exaktes Spiel schwieriger Literatur sind für ihn maßgeblich: „Er hatte noch nicht den Zugang zur Musik wirklich selbst. [...] Und da war so ein Ansatz dazu, dass der Lehrer versucht ihm das nahe zu bringen, dass es auch um was anderes geht. Aber dafür war er noch nicht aufnahmefähig eigentlich.“ Anschaulich wird dies dann, wenn er genauso nachspielt, was der Lehrer empfiehlt, den Sinn darin jedoch nicht erkennt.

Übeversuche nach dem „Unfall“:

Zwei Probanden gehen näher auf diese Szenen ein (Rebecca sowie Paul):

- Rebecca ordnet die Art des Klavierspiels als altersgemäß ein, „wie man halt Klavier übt in dem Alter“.
- Paul hebt im Hinblick auf das Üben mit der Mutter die Funktion der Musik an dieser Stelle hervor: Der Spielversuch als „Teil der Handlung“ kann nur darüber verstanden werden, was in diesem Moment auf Tonebene erklingt. Dabei versucht die Mutter „aus Scherben [...] etwas wieder zusammenzukitten“.

Vitus' Offenbarung vor dem Großvater:

Acht Probanden gehen näher auf das Klavierspiel beim Großvater ein (Thomas, Maria, Rebecca, Franzi, Georg, Astrid, Jakob sowie Paul):

- Für Georg ist das Klavierspiel nicht eine bewusste Offenbarung Vitus', sondern er interpretiert die Szene als „trickiges Kinderverhalten“, da Vitus hier eine Gelegenheit sucht, heimlich zu üben, während der Großvater denken soll, er höre sich eine CD an.
- Thomas, Maria, Rebecca, Franzi, Astrid und Jakob stellen dagegen die Veränderung heraus, die in Vitus stattfindet und mit diesem Moment des Musizierens deutlich wird:
 - Es ist der Punkt, an dem er aus eigenem Bedürfnis heraus den Drang zum Klavierspielen hat (Maria, Rebecca, Astrid).

- Vitus spielt hier ohne Noten, aber auch die Musik selbst vermittelt ein freies Musizieren „aus dem Herzen“ (Rebecca), es wirkt „wärmer“ als zuvor (Franzi) und damit zeigt er, „wie er wirklich ist“, muss sich nicht mehr verstellen (Jakob); damit kann er sich seiner Musik völlig hingeben (Astrid).
- Mit dieser Art des Klavierspiels hat sich auch seine Einstellung zur Musik verändert. Erst hier kommt zum Ausdruck, dass Vitus „den richtigen Zugang zu der Musik“ gefunden hat: Das was er zuvor bereits „technisch konnte“ und offensichtlich „schon als Stück kannte“, ist nun auch für ihn anders erlebbar (Thomas).
- Diese Wende, die in Vitus stattfindet, kommt für Paul durch den Einsatz barocker Musik und gerade auch durch die „Goldberg-Variationen“ in besonderem Maße zum Ausdruck. Die darin enthaltene Symbolik und Bedeutsamkeit für den Film schildert er sehr genau:

„Dieser Junge, der ja irgendwo völlig aus einer Ordnung ausbricht und jetzt auf der Suche nach einer neuen Ordnung in seinem Leben, in dieser Gesellschaft, in dieser Familie ist. [...] es ist eine transzendente Ordnung, ein Seinen-Platz-im-Leben-Finden [...] Also, das ist für mich so dieses Symbol. Barockmusik, auf der Suche nach einer neuen und nicht nur diesseitigen Ordnung, sondern Platz im Leben, in der Schöpfung.“

Musik im Appartement:

Thomas, Franzi sowie Astrid gehen allgemein auf Vitus' Klavierspiel im angemieteten Appartement ein, beziehen sich aber auf keinen näher zuzuordnenden Moment:

- Diese Szenen verdeutlichen für Astrid über das Spielen beim Großvater hinaus, dass Vitus im Vergleich zum früheren Klavierspiel, etwa im Unterricht, nun aus seiner Musik Kraft schöpft (ähnlich auch Thomas). Er findet „wirklich den Weg wieder zurück zur Musik“, nun vor allem seine eigene Beziehung zu ihr und gleichzeitig ist es ihm ein „starkes inneres Bedürfnis“ zu musizieren (ähnlich auch Franzi).

Klavierspiel-Parodie beim Großvater:

Lediglich Paul äußert sich zu dieser Szene, in der für ihn durch die „Ironisierung der russischen Schule [...] eine deutliche Distanzierung auch gegen diese Vorführmusik“ stattfindet. Im Vergleich zu anderen Stücken, die mehr Vitus' „starke Bindung an das eigene Innere“ vermitteln, ist es hier eine „Musik als Theater [...] ohne Bezug zum eigenen Ich“.

Tod des Großvaters:

Beide Probanden, die das Requiem erwähnen, gehen auch näher darauf ein (Ulrich sowie Katharina):

- Beide erkennen in der gehörten Musik Mozarts Requiem und stellen darüber auch den direkten Bezug zum Tod des Großvaters her.

Vitus' Offenbarung vor der Patentante:

Lediglich Astrid äußert sich zu Vitus' Klavierspiel während der Ankunft der Patentante, zu dem ihr auffällt, „wie freundlich und erleichtert er ihr entgegen lächelte, als er sie dann gesehen hat“. Auf eine entsprechende Bedeutung des Klavierspiels geht sie allerdings nicht ein.

Konzert zum Schluss:

Fünf Probanden gehen näher auf die Konzertszene ein (Ulrich, Rebecca, Katharina, Franzl sowie Astrid):

- Dass Vitus Pianist wird, war zuerst vor allem „der Traum der Mutter“, der mit dem abschließenden Konzert doch erfüllt wird (Ulrich, ebenso Katharina und Astrid); hier wird gleichzeitig deutlich, dass er diesen Beruf letztendlich tatsächlich ergreift, jedoch freiwillig und ohne Druck von außen, denn es wird spürbar, dass er Freude daran hat und es mehr eine Berufung ist (Ulrich, ähnlich auch Katharina sowie Franzl).
- Rebecca sieht eine Diskrepanz zwischen Vitus' äußerem Erscheinen und „diesem ganzen Konzertgehabe“, gerade dadurch kommt aber das „Wunderkind“ in ihm zum Ausdruck, das mit diesem großen Auftritt „ins Leben“ geht; dementsprechend erscheint ihr die Szene „wie so eine große Auflösung“.
- Ähnlich wie Rebecca passt in Astrids Augen Vitus' Erscheinung nicht zum abschließenden Konzert. Am Ende des Films müsste die Botschaft vermittelt werden, dass Vitus „weiterhin in sich ruht und Kraft hat“, was für Astrid jedoch nicht zum Ausdruck kommt: „Ich fand ihn viel souveräner und viel stärker, also, wenn er allein gespielt hat.“ Hier erscheint er ihr jedoch fremdbestimmter als zuvor. Daher stellt sie sich den Schluss des Films durchaus mit einem Konzert vor, allerdings nicht mit Orchester „in einem riesigen Saal“.

Über ihre Aussagen zu den einzelnen musikalischen Darstellungen hinaus äußern sich auch die meisten älteren Probanden im Hinblick auf den gesamten diegetischen Musikeinsatz bzw. die Klaviermusik des Films. Ulrich zeigt diesbezüglich mehrere Funktionen der Spielstücke auf, die für ihn besonders ins Gewicht fallen: Einerseits handelt es sich bei den eingesetzten Werken durchgehend um Musik, die „von dem Pianisten das Letzte fordert“ und demnach kommt dadurch schon zu Beginn des Films zum Ausdruck, dass Vitus sie „sehr perfekt spielen kann“. Die Stücke werden also verwendet, um die Genialität des Kindes zu verdeutlichen (ähnlich auch Katharina) und auch seine Entwicklung darzustellen. Daher ist diese Musik für Ulrich vor allem dazu da, um als Zuschauer „die Handlung besser zu verstehen“; dabei ist sie gleichzeitig sowohl „Auslöser für die vielen Schwierigkeiten“ als auch „Ausdruck seiner Freude“, denn damit wird begreiflich, dass Vitus seine Musik liebt. In ähnlicher Weise sieht Astrid in der Musik selbst Vitus' starken Drang zum Klavierspiel wiedergespiegelt, in dem er immer wieder Trost und Kraft findet. Inwiefern über die von Vitus gespielten Klavierstücke ein Wandel dargestellt wird, greifen Thomas, Rebecca sowie Franzl auf: Im Vergleich zum Beginn des Films strahlt die später zu hörende Musik viel mehr Leichtigkeit und etwas Spielerisches aus (Thomas), sie wirkt dann „freier, gelöster, authentischer, mehr zu ihm gehörig“ (Rebecca) und veranschaulicht, dass Vitus mit Leidenschaft und aus eigenem Antrieb musiziert (Franzl). Für Rebecca vermittelt die Musik darüber hinaus Vitus' eigene Gefühle in den jeweiligen Situationen (ähnlich auch Astrid): „Wie er spielte und was er spielte“, passt dabei zur entsprechenden Phase seiner Entwicklung. Allerdings wird für sie zugleich eine Diskrepanz spürbar, da Vitus einerseits „noch was Kindliches“ an sich hat, andererseits brillant Klavier spielt (ebenso Astrid); somit entfaltet auch die Musik, was der Film insgesamt thematisiert, nämlich „dass irgendwas nicht zusammenpasst“.

Abgesehen von Astrids Kritik an der Darstellung der Konzertszene zum Schluss (s. o.) erscheint die Auswahl der Musikstücke insgesamt allen Probanden dieser Gruppe grundsätzlich passend, um in den entsprechenden Situationen jeweilige Absichten damit zu verdeutlichen. Zwar empfindet Jakob die Klaviermusik teilweise als „zu dick“ und überpräsent, da sie seiner Meinung nach „massiv ins Bild rein“ geht, allerdings hat dies für ihn weniger mit dem Film zu tun, sondern ist eine allgemeine persönliche Einstellung; auch aus seinem Verständnis heraus braucht die Handlung diese Art der Klaviermusik, um Vitus' Gabe angemessen darstellen zu können. Paul hebt hervor, dass in seinen Augen vor allem die Musik Schumanns mit ihrem historischen und psychologischen Kontext, die „das Motiv Sehnsucht“ in besonderem Maße zum Ausdruck bringt, hier überaus gut gewählt ist;

Schubert, Tschaikowsky oder Mendelssohn etwa würde dagegen nicht zum Filminhalt passen.

Geht es um die Frage danach, wie bekannt die verwendeten Musikstücke den älteren Probanden persönlich sind, so unterscheidet sich der jeweilige Kenntnisstand auch unter diesen Befragten deutlich: Thomas, Maria, Rebecca sowie Astrid kennen keines der eingesetzten Werke; und auch Franzi kommt bis auf das Lied von Tina Turner nichts bekannt vor. Dagegen erscheinen Georg einzelne Einsätze durchaus vom Hören her als geläufig, er kann zumeist aber nichts davon benennen; einzig in der Szene, in der Vitus beim Großvater spielt, ordnet Georg das Gehörte Bach zu, ist sich aber unsicher, ob es sich dabei um die „Goldberg-Variationen“ oder das „Wohltemperierte Klavier“ handelt. Ähnlich geht es Ulrich, der das Mozart-Requiem wiedererkennt, ansonsten aber keine weiteren Musikstücke klar identifizieren kann. Katharina, Jakob sowie Paul wiederum können jeweils mehrere Werke näher zuordnen und benennen: Katharina erwähnt diesbezüglich ebenfalls das Mozart-Requiem sowie die „Ungarische Rhapsodie“ von Liszt, außerdem ist ihr sehr bewusst, dass Vitus „die großen Meister und Komponisten“ spielt. Jakob identifiziert unter mehreren ihm geläufigen Stücken wie Katharina die „Ungarische Rhapsodie“, zudem Bachs „Goldberg-Variationen“, die ihm überaus vertraut sind, sowie das Klavierkonzert von Schumann. Auch Paul erkennt verschiedene Werke wieder und nennt in der Gesprächssituation insbesondere die „Goldberg-Variationen“ sowie Schumanns Klavierkonzert, das für ihn ganz besondere persönliche Bedeutung hat, welche er jedoch von der Filmrezeption abgrenzen kann. Vergleichbares schildert Jakob, und auch die anderen Befragten koppeln im Kontext des Films etwaige persönliche Assoziationen zu wiedererkannten Musikstücken eher ab. Ebenso gehen die Probanden dieser Gruppe davon aus, bei einem erneuten Hören der im Film eingesetzten Werke eher keine Verbindung zum Film mehr herzustellen.

10.2.2 Die Wahrnehmung und der Einfluss der extradiegetischen Musik

Experten:

Geht es innerhalb des jeweiligen Gesprächs explizit um die extradiegetische Musik des Films, so differenziert unter den Experten vor allem Rumpf sehr gründlich und geht dabei auf verschiedenartige Musikeinsätze umfassend ein. Einerseits fällt ihm der Vorspann des Films auf, bei dem die Flugimpressionen im Bild von einem klassischen Musikstück begleitet sind. Welche Bedeutung diese Szene für den gesamten Film hat, wird erst viel später offensichtlich, aber die Kombination aus Klavierläufen und dem Fliegen wecken bereits an

dieser Stelle Assoziationen dazu, dass Träume thematisiert werden. Für Rumpf wird damit in erster Linie eine Stimmung gesetzt bzw. „so ein bisschen das Thema [...] ausgelotet“.

Von diesem Einsatz klassischer Klaviermusik im Hintergrund abgesehen erkennt Rumpf andererseits eine Reihe von Szenen, die mit einer für den Film komponierten Musik unterlegt sind: Zu Beginn der Handlung erscheint mehrmals ein traurig wirkendes, sehr kurz gehaltenes Klaviermotiv, das Vitus zuzuordnen ist und laut Rumpf als „Unglücksmotiv“ bezeichnet werden kann; leitmotivisch ist dies allerdings nicht zu verstehen, denn es wird „nicht verarbeitet oder [...] variiert“. Da die Musik etwas „Melancholisches, Trauriges“ an sich hat, das zugehörige Bild selbst diesen Eindruck aber nicht vermittelt, hat das Motiv insbesondere die Funktion, Vitus' Gefühl der Verlorenheit oder Einsamkeit überhaupt spürbar zu machen. Rumpf bemerkt zudem, dass dieses Klaviermotiv nur über eine bestimmte Phase des Films hinweg eingesetzt ist: „Wenn er selber sein Leben [...] in den Griff nimmt [...], wenn er diese Rolle spielt [...], da kommt das gar nicht mehr.“ Wird später im Film um die Thematik der Börsenspekulation aufgegriffen, erklingt in zwei Szenen, in denen Vitus am Computer sitzt, ein Klaviermotiv, das den „Anschlag von einer Schreibmaschine“ imitiert. Die Musik wirkt auf Rumpf dementsprechend „illustrierend, zeigt so ein bisschen Bewegung“, dass an dieser Stelle etwas in Gang kommt. Darüber hinaus spricht Rumpf den musikalischen Einsatz in der Szene an, in der der Großvater vom Fliegen erzählt. In Abgrenzung zur Verwendung des Klaviers in allen anderen musikalisch gestalteten Momenten, erscheinen hier „sphärische elektronische Klangflächen“; somit ist es für ihn „das einzige Musikstück im Film“, das kein Klavier enthält. Diese Musik hat einerseits Ankündigungscharakter im Hinblick auf den nahenden Tod, „der Großvater steigt symbolisch zum Himmel auf“; andererseits bringt sie zum Ausdruck, dass die „Beziehung von Vitus und seinem Großvater [...] nicht über die Klaviermusik“ verläuft. Interessant für Rumpf ist im Hinblick darauf, dass das Klavier dann wieder zu hören ist, wenn Vitus im Anschluss zur Klavierlehrerin fliegt.

Insgesamt ist diese Art der Hintergrundmusik in seinen Augen sehr einfach gehalten, wodurch ein Kontrast zu den klassischen Stücken entsteht: „Also, die Originalmusik konkurriert nicht mit den anderen Stücken, macht denen nichts streitig, sondern es ist wirklich nur ein bisschen Atmosphäre setzend, überleitend. Also, einen größeren Zweck verfolgt die Musik, glaube ich, gar nicht.“ Im Hinblick auf die zum Einsatz kommenden synthetischen Klangflächen stellt er sich außerdem die Frage,

„ob das aus Budgetgründen passiert ist, also, wenn man irgendwie nicht das Geld für ein Orchester hat, was [...] im deutschsprachigen Raum häufiger mal der Fall ist,

oder ob das eine bewusste Entscheidung war. Und ich glaube eher, dass es eine Budgetentscheidung war, könnte ich mir vorstellen.“

Im Vergleich zu Rumpf fällt Boltze sowie Kellner die extradiegetische Musik des Films in sehr viel geringerem Maße auf. Während Boltze die Musik aus dem Hintergrund als „ziemlich unscheinbar“ und dezent wahrnimmt, geht Kellner sogar davon aus, dass mit Ausnahme der musikalischen Untermalung der Flugszenen überhaupt keine weitere derartige Musik vorkommt. Dennoch gehen beide auf ihre bewusste Wahrnehmung der Musik in den Szenen ein, in denen Vitus mit dem Flugzeug des Großvaters abhebt: Kellner empfindet allerdings die Inszenierung des Geschehens zu Beginn als unglaubwürdig, was zwar vor allem in der Bildebene begründet liegt, aber auch die begleitende Musik als störend erscheinen lässt. Als Zuschauer fühlt er sich aus dem Grund nicht ernstgenommen, da behauptet wird, der in der Handlung zu sehende Mechaniker bemerke nicht, was Vitus vorhat. Die Musik hat Kellners Meinung nach dabei vor allem die Aufgabe, dem Zuschauer diese Situation „schmackhaft zu machen“. Dementsprechend hat hier ein bestimmtes Detail der Inszenierung für Kellner einen großen Einfluss auf die Wahrnehmung der gesamten Szenerie. Erst als die Flugszene zum Schluss des Films wieder aufgegriffen wird, kommt sie ihm stimmig vor. Er nimmt an (ebenso Boltze), dass es sich dabei um dieselbe Musik handelt, die auch zu Beginn erklingt, womit „sich die Klammer sozusagen schließt am Ende“. Die Bedeutung der Musik ist nun eine andere, „weil man ja mittlerweile weiß: ‚Ach, der Junge spielt diese Musik‘, und das ist SEIN Thema“.

Auch Bantzer nimmt Bezug auf die Flugszenen, für die er das begleitende Schumann-Klavierkonzert als überaus passend gewählt und gut überlegt erachtet. Wie Rumpf greift er darüber hinaus die Szenen auf, in denen Vitus am Computer sitzt und sich mit Börsenspekulationen beschäftigt. Die hier eingesetzte musikalische Unterlegung erscheint Bantzer, als wäre die für den Film komponierte Musik gemixt mit einem klassischen Stück; das Gehörte empfindet er in diesen Momenten als äußerst passend. Insgesamt nimmt im Film die eingesetzte, bereits bestehende Musik „von so großen Komponisten“ allerdings seiner Meinung nach derartiges Gewicht ein, dass die vorhandene für den Film komponierte Hintergrundmusik, die „auch mit Klavier arbeitet“, eher als Schwachpunkt zu bewerten ist. Etwa in den Momenten, als Isabel ihren Freund begrüßt oder als sie später das Restaurant verlässt, wird durch die zu hörende Musik ein Nachdenken des Jungen verdeutlicht, aber gerade „Klavier hört er da vielleicht nämlich gerade nicht, unter Umständen“. Bantzer überlegt, dass er eventuell ganz auf derartige Musik verzichtet hätte, oder aber andere Alternativen ergriffen hätte: Womöglich könnte „ganz sensibel

Schlagwerk“ verwendet werden, um „noch ein anderes Element dieser Person, dieses Art Wunderkindes zum Ausdruck“ zu bringen. Denkbar wäre für ihn auch, dass „EIN Stück vielleicht“, das innerhalb der diegetischen Musikebene vorkommt, wie beispielsweise das von Bach, genutzt wird, um davon „so ein paar Töne“ etwa immer dann einzuspielen, wenn Vitus traurig oder verwirrt ist. Somit könnte dem Zuschauer vermittelt werden, was dem Jungen in diesen Situationen von Bedeutung ist – „dass ein Stück, was man liebt, dass einem das vielleicht in so einem Moment einfallen würde“.

Jüngere Probanden:

Wird die extradiegetische Musik des Films thematisiert, ist festzustellen, dass innerhalb dieser Gruppe nur wenige Probanden überhaupt konkrete Erinnerungen an derartige Musikeinsätze haben. Angesichts der überaus präsenten Klaviermusik, die die Handlung prägt, bleibt die Musik aus dem Hintergrund für Anna, Markus, Lilly, Paula, Felix, Hauke und Björn zumeist eher unbewusst. Sie können entweder gar keine direkten Zuordnungen mehr vornehmen und verbinden dann das Gehörte vor allem mit der Art von klassischer Musik, die auch diegetisch auftritt (Lilly, Felix und Björn), oder erinnern sich nur vereinzelt an bestimmte Momente, in denen extradiegetische Musik erklingt: Genannt werden hierbei die Eingangsszene mit dem Start des Flugzeugs (Anna, Paula), die Flugszene zum Schluss des Films (Hauke), das Herumtollen Vitus' mit seinen Flügeln im Garten des Großvaters (Markus)¹⁶⁹, das Lesen des Abschiedsbriefs durch die Mutter (Hauke) sowie ein Spannung erzeugender Musikeinsatz kurz vor dem Sturz vom Balkon (Anna). Dabei erwähnen Anna, Markus sowie Hauke ebenfalls, dass sich ihrem Empfinden nach auch im Hintergrund hauptsächlich solche Musik wiederfindet, die dem Stil der Klavierstücke innerhalb der Handlung entspricht. Für Markus vermittelt die gesamte im Film zu hörende Musik – diegetische wie auch extradiegetische – zudem fortwährend eine „eher positive Tendenz als eine negative“, womit über die musikalische Ebene nie „überdramatisiert“ wird.

Karina hingegen kann sich zwar ebenfalls nicht mehr besonders klar an die extradiegetische Musik erinnern und auch für sie steht die diegetische Klaviermusik deutlich im Vordergrund des Films, aber ihr ist im Nachhinein dennoch bewusst, dass sie beim Sehen „öfters Musik wahrgenommen“ hat. Sie spricht dabei einerseits von solcher Musik, die Vitus' Klavierspiel innerhalb der Handlung sehr ähnlich ist, und andererseits von Einsätzen, die durch Streicher geprägt sind. Obwohl sie die Musik nicht mehr konkreten Szenen zuordnen kann, verbindet

¹⁶⁹ Markus betont dabei, dass es sich hierbei um „eine der wichtigeren Szenen überhaupt im Film“ handelt, die später wieder aufgegriffen wird, als Vitus sich an diesen „kurze[n] Moment der Freiheit“ erinnert.

sie mehrere Einsätze mit Momenten, in denen auch Vitus' Vater in der Handlung eine Rolle spielt.

Weitaus differenzierter gehen nur Lena sowie Sebastian auf die Musik aus dem Hintergrund ein. Sebastian stellt diesbezüglich heraus, dass eine typische Filmmusik, die das Geschehen der Handlung untermalt, insgesamt sehr sparsam eingesetzt ist und dadurch umso mehr Gewicht erhält, wenn sie erklingt. Generell sind seinem Eindruck nach viele Szenen des Films relativ still, ohne Dialog und wenig Aktion in der Handlung; dementsprechend nimmt er selbst die wenigen Momente, in denen extradiegetische Musik zu hören ist, recht bewusst wahr. Dies sind für ihn zumeist Situationen, in denen „irgendwas Einschneidendes“ passiert und die Musik vor allem als „Stimmungskomponente“ eine Rolle spielt. Dabei handelt es sich zum einen um eine Streicherfläche mit darüber einsetzendem Klavier, die beispielsweise innerhalb der ersten Filmszenen erklingt oder wenn Vater und Sohn sich über dessen Zukunft unterhalten, der Vater aber schnell keine Zeit mehr für Vitus hat. Diese Art der Musikeinsätze erscheint Sebastian über den Film hinweg charakterlich durchaus variiert: Zu Beginn „eher so plätschernd“, gleichzeitig aber in „bedrückende[r] Stimmung“, später auch „dramatischer oder hektischer“. Davon abzugrenzen ist zum anderen der Moment vor dem Sturz vom Balkon, denn „es war als einziges Mal kein Klavier dabei [...], vielleicht weil das Klavier jetzt auch nicht [...] mehr dazu gehören SOLLTE“. Sebastian nimmt diesen Einsatz als etwas „Orchestriertes“ wahr, wobei Holzbläser „oder was Horniges vielleicht sogar“ im Vordergrund stehen. Darüber hinaus erwähnt Sebastian die Flugszene zu Beginn, die auch über die eingesetzte Musik „das Ende schon mal vorweg“ greift und damit der Filmhandlung einen Rahmen gibt. Lena nimmt ebenfalls Bezug auf diese Flugszenen, wenn ihr auffällt, dass insbesondere diejenigen Momente, in denen das Fliegen thematisiert wird, mit Musik unterlegt sind; neben dem Flug in der Propellermaschine wird etwa das Steigenlassen der Luftballons musikalisch begleitet. Zwar geht sie nicht wie Sebastian detaillierter auf eine Charaktersierung der extradiegetischen Musik ein – in erster Linie ist diese gegenüber der handlungsimmanenten Musik „relativ zurückgenommen“ –, sie stellt aber fest, dass diese, abgesehen von der Thematik des Fliegens, durchgehend auch in „Situationen mit Bedeutung“, d. h. insbesondere in für Vitus persönlich bedeutsamen Momenten erklingt: Wenn Vitus beispielsweise sein früheres Kindermädchen wiedererkennt oder aber die Rückfahrt von der Klavierlehrerin vom Zorn der Mutter auf ihn bestimmt ist, wird Vitus' entsprechende Stimmung musikalisch vermittelt.

Ältere Probanden:

Geht es unter den älteren Probanden um ihre Wahrnehmung der extradiegetischen Musik des Films, werden hier zwar etwas zahlreichere Angaben zu konkreten Szenenbeispielen gemacht als unter den jüngeren Probanden, allerdings sind die Befragten diesbezüglich in vielen Fällen überaus unsicher darüber, ob tatsächlich Musik zu hören war. Auch in dieser Gruppe bleibt die Musik aus dem Hintergrund angesichts der überaus präsenten Klaviermusik innerhalb der Handlung für die meisten völlig oder überwiegend unbewusst (Thomas, Ulrich, Maria, Rebecca, Katharina, Franzi und Georg). Während es Ulrich, Maria sowie Georg nicht möglich ist, direkte Zuordnungen vorzunehmen, erwähnen Thomas, Rebecca¹⁷⁰, Katharina sowie Franzi einen sicher erinnerten Kontext der filmischen Erzählung, der begleitende Musik enthält. Bezeichnenderweise handelt es sich bei allen Nennungen um beide oder eine der Flugszenen, in denen Vitus mit der Propellermaschine abhebt. Für Katharina vermittelt diese musikalische Untermalung eine gewisse Leichtigkeit und etwas Schwebendes, womit der Zusammenhang zum Fliegen in sehr passender Weise verdeutlicht wird. Franzi bemerkt diesbezüglich, dass sich die erklingende Musik bereits zu Beginn „schon so fertig“ anhört, womit sie in der Rahmenhandlung den Hinweis auf Vitus' Entwicklung erkennt.

Auch Astrid erinnert sich an die Flugszene zu Beginn des Films, deren begleitende Musik sie jedoch als „fast hektisch und fast bedrohlich“ empfindet. Ihr visueller Eindruck, „dass dieses Kind sicher war in dem, was es gemacht hat, was es vorhatte“, passt dazu nicht, woraufhin die Musik für sie eher störend wirkt. Darüber hinaus erinnert sie sich an weitere Musik aus dem Hintergrund, die „in so höheren Tönen“ erklingend in Situationen auftritt, „wo dieses Kind bei sich war, wo es diesem Kind gut ging“, etwa wenn Vitus sich in verschiedenen Szenen in sein Zimmer zurückzieht.

Weitaus differenzierter gehen nur Jakob sowie Paul auf die extradiegetische Musik ein. Beide stellen fest, dass diese insgesamt sparsam eingesetzt ist und im Gegensatz zur diegetischen Klaviermusik äußerst hintergründig erscheint. Für Jakob bleibt sie eher undefinierbar und farblos, jeweils erkennt er darin „ein bisschen Gesäusel und ein bisschen Klavier drüber“, wobei das Klavier ebenfalls auf dieser Ebene immer eine Rolle spielt. Sie erscheint seinem Eindruck nach vor allem in solchen Szenen, die für den Handlungsverlauf einschneidend sind bzw. Brüche darstellen und in psychologischer Hinsicht bedeutsam sind. Jakob nennt dazu verschiedene Momente wie etwa das Herumtollen Vitus' mit seinen

¹⁷⁰ Davon abgesehen sind Rebecca dezent im Hintergrund eingesetzte Streicherpassagen bewusst, die sie allerdings nicht mehr näher einordnen kann.

Flügeln im Garten des Großvaters, als *Vitus* nicht mehr zur geliebten Klavierlehrerin gehen soll oder die Gewittersituation kurz vor *Vitus* vorgetäuschem Sturz vom Balkon. Auch Paul äußert sich zu dieser Art von Filmmusikeinsätzen, die er als diffuse Musikfläche wahrnimmt: Sie funktionieren in erster Linie situativ und psychologisierend, indem sie in den jeweiligen Szenen die Befindlichkeit und Stimmung der handelnden Personen verdeutlichen. Im Kontrast dazu fällt Paul ebenso wie Jakob das Schumann-Klavierkonzert, das die Flugszenen zu Beginn und zum Schluss begleitet, sehr deutlich auf. Während zum Einstieg in den Film die Bedeutung dieses Stücks für die Handlung noch im Verborgenen bleibt, offenbart sie sich, als die Szene später wieder aufgegriffen wird (Jakob). Paul führt seine Interpretation noch etwas weiter: Die romantische Musik Schumanns symbolisiert für ihn eine Traumwelt, „das Ausfliegen in eine andere Welt“, womit er nicht „Illusion und Träumerei, sondern ein Stückchen Utopie“ verbindet. Mit dem Abheben des Flugzeugs „kommt ja das Bildsymbol und die Musik in ihrer Symbolik dann zusammen“.

10.2.3 Die Wahrnehmung von Geräuschen

Experten:

Bezüglich der Gestaltung der Geräuschebene ist Rumpf bei der Rezeption von *Vitus* „nichts Besonderes aufgefallen“ und in ähnlicher Weise geht auch Boltze für diesen Film von einer insgesamt eher naturalistischen Geräuschebene aus. Allerdings nimmt er einerseits an, dass insbesondere die Geräusche des Flugzeugs durchaus „für den Traum vom Fliegen“ eine bedeutsame Rolle spielen; andererseits wird innerhalb der Handlung das Hören thematisiert, denn in einigen Szenen ist auch deutlich über die Tonebene wahrzunehmen, dass *Vitus* „etwas verstärkt“ hört, wenn er den von seinem Vater entwickelten Hörgeräte-Prototypen benutzt, um diejenigen Dinge mitzubekommen, die „er eigentlich gar nicht hören dürfte“.

Auch für Kellner ist während der Rezeption im Hinblick auf Geräusche über den Film hinweg nichts Spezielles hervorgetreten – mit Ausnahme der einen Szene, in der es um *Vitus*' Sturz vom Balkon geht: Den hier auftretenden Regen empfindet Kellner als enorm auffällig. Dass dieser hier so markant erscheint, ist dramaturgisch aber aus dem Grund sinnvoll, da der Zuschauer an dieser Stelle erst einmal hinter das Licht geführt wird; er soll die Szene als dramatisch wahrnehmen und sich dabei nicht die Frage stellen, warum ein Aufprall aufgrund des Sturzes nicht zu hören war, denn erst viel später wird deutlich, dass *Vitus* gar nicht gesprungen ist. Die begleitenden Regen- und Gewittergeräusche helfen dabei, die entsprechende Wirkung herzustellen. Bantzer äußert sich zu dieser Szene ebenfalls, er stellt dabei aber mehr ihren symbolischen Gehalt heraus, denn für ihn kommt durch die

Thematisierung des starken Regens und Gewitters überhaupt erst die Märchenhaftigkeit der Szene zum Ausdruck. Mit den Flugszenen oder auch dem plastisch dargestellten „In-die-Luft-Schwingen“ des Bumerang sind es auf der Geräuschebene zudem Luftbewegungen, die für den Film seiner Meinung nach eine Rolle spielen (ähnlich auch Kellner). Insgesamt verbindet er die für die filmische Erzählung bedeutsamen Geräusche daher mit den vier Elementen. Darüber hinaus erwähnt er die hervortretenden Geräusche des Handwerks beim Großvater, die in gelungener Weise „ein Gefühl für die Figur“ vermitteln.

Jüngere Probanden:

Die Einschätzungen der jüngeren Probanden zeigen durchweg auf, dass in dieser Gruppe durchaus ein Bewusstsein für verschiedene wahrzunehmende Geräusche besteht, wobei insbesondere Fluggeräusche oder etwa das Handwerken beim Großvater genannt werden. Allerdings greifen fast alle Personen jeweils nur einzelne erinnerte Beispiele auf und verbinden damit überwiegend keine weiteren Bedeutungsgehalte.

Auf das Gewitter oder den dabei zu hörenden Regen gehen Paula, Felix, Hauke sowie Karina ein. Paula und Karina deuten die dementsprechend gestaltete Szene etwas näher und sehen darin eine Wende widerspiegelt, die markiert, dass Vitus sich von seinem bisherigen Leben löst: Wie „so ein Wetterumschwung, sollte es den Umschwung des Filmes [...] darstellen“ (Karina). Björn hingegen bezieht sich als Einziger auf Vitus' hörende Wahrnehmung über den Hörgeräte-Prototypen. Ihm erscheint die akustische Darstellung der Perspektive des Kindes zusammen mit dem Bild sehr detailreich, wodurch gut zum Ausdruck kommt, „wie er halt irgendwie anfängt so seine Welt wahrzunehmen.“

Ältere Probanden:

In vergleichbarer Weise wie unter den jüngeren Probanden ist auch in den Aussagen innerhalb dieser Gruppe festzustellen, dass allen Befragten verschiedene Geräusche des Films bewusst geworden sind, aber zumeist jeweils wenige Beispiele erwähnt werden. Auch hier stehen insbesondere Geräusche im Vordergrund, die mit der Thematik des Fliegens zu verbinden sind oder den durch sein Handwerk geprägten Charakter des Großvaters verdeutlichen. Weitergehende Bedeutungsgehalte ordnen auch die älteren Probanden nur vereinzelt zu.

Thomas kommt auf die Rahmenhandlung zu Beginn und zum Schluss zu sprechen, in der das Fliegen thematisiert wird. Dies hat für ihn „insgesamt was mit der Vorstellung sich frei zu machen zu tun“ und wird an diesen Stellen mitunter über die Geräuschebene vermittelt.

Auf das Gewitter oder den dabei zu hörenden Regen gehen Maria, Georg sowie Jakob ein, wobei lediglich Maria interpretiert, dass der Regen für sie *Vitus'* Niedergeschlagenheit verdeutlicht: „Es regnet, plattert alles auf dich ab und du hast keine Lust, so einfach weg.“ Jakob bezieht sich – in dieser Gruppe ebenfalls als Einziger – auf den Hörgeräte-Prototypen, der *Vitus'* Hilfsmittel dafür ist, abzuhören, „was nicht für seine Ohren bestimmt war“. Seine Sicht wird damit auch auf akustischer Ebene sehr plastisch dargestellt.

10.3 Zusammenfassung

Bei *Vitus* handelt es sich um einen Film, der unter allen Befragten nur einer Person, nämlich Maria, vor der aktuellen Sichtung bereits bekannt war.

Während die Experten im Bezug auf allgemeine Aspekte des Films nachdrücklich ihre durchaus kritischen, aber teilweise gegensätzlichen Bewertungen zur filmischen Umsetzung in den Vordergrund stellen, heben die jüngeren und älteren Probanden durchweg zuerst den thematischen Kontext hervor, in dem sich die filmische Erzählung befindet. Nur vereinzelt wird bereits an dieser Stelle der Gespräche die Tonebene durch die Probanden selbst angesprochen. Insbesondere im Hinblick auf die filmische Umsetzung werden zwei Dinge deutlich: (1) In beiden Stichproben sind überwiegend positive Meinungen dazu vertreten, aber auch Bewertungen des Films als unrealistisch oder überzogen nehmen Raum ein. Damit wird im Vergleich zu den Experten jedoch ein Kontrast offensichtlich, da diese Gewichtung der Urteile über den Film in umgekehrtem Verhältnis steht. Die Experten gehen bei ihren bewertenden Feststellungen außerdem wesentlich differenzierter vor, was zeigt, dass sie sich sehr viel tiefgründiger mit dem Gesehenen auseinandersetzen, während die Probanden darin in erster Linie die unterhaltsame Filmerzählung erkennen. (2) Zwar geht aus den Einschätzungen der Probanden zweifellos hervor, dass die Befragten die generelle Botschaft des Films im Kern aufnehmen und verstehen; allerdings sind – insbesondere unter den älteren Probanden¹⁷¹ – vereinzelt Unsicherheiten oder gar Fehlinterpretationen bezüglich einer Deutung derjenigen Szenen vorhanden, die zur Darstellung der Filmerzählung bewusst Interpretationsspielraum lassen.

Wird die Musik des Films direkt thematisiert, so ergeben sich sehr ähnliche Feststellungen wie bereits im Kontext des Filmbeispiels *Der Pianist*: Ein Unterschied zwischen Experteneinschätzungen und den Aussagen der Probanden besteht zwar im Hinblick auf die entsprechende Tiefe der Auseinandersetzung, aber generell werden unter den Befragten beider Probandenstichproben durchaus weitergehende Gedanken darüber ersichtlich,

¹⁷¹ Darunter ist auch Maria, die als Einzige den Film zuvor kannte.

welche Botschaften die Musik in ihrer umfassenden Rolle für den ganzen Film vermitteln soll oder auf welche Weise sie eingesetzt ist. Ein klares Bewusstsein über die Bedeutsamkeit der Musik für den Protagonisten und seine persönliche Entwicklung weisen dabei nicht nur die in besonderem Maße musikalisch oder filmisch geprägten Personen auf. Dennoch wird auch in Bezug auf den Film *Vitus* deutlich, dass Paul als Einziger unter den Probanden in überaus reflektierter Weise sein umfangreiches musikalisches Wissen in die Rezeption einbringt, um somit vor allem die Symbolebene der gehörten Musik mit der Filmhandlung in Verbindung zu bringen.

Geht es um den diegetischen Musikeinsatz, der auch bei diesem Film zweifellos im Zentrum der Handlung steht, fallen ebenso wie den Experten allen Probanden jeweils verschiedene entsprechende Szenen ein. Bemerkenswert dabei ist, dass allen jüngeren und älteren Probanden insbesondere die Schlüsselszene des Films¹⁷², nämlich *Vitus'* musikalische Offenbarung vor dem Großvater, im Gedächtnis geblieben ist. Im Gegensatz dazu wird die Fahrradszene nur unter Experten sowie jüngeren Befragten recht oft erwähnt, nicht aber unter den älteren Befragten. Für diese spielt die Szene offensichtlich eine geringere Rolle, denn sie wird innerhalb dieser Gruppe zudem von keiner Person weiter kommentiert. Der Unterricht am Konservatorium wiederum nimmt in den Einschätzungen beider Probandengruppen recht viel Raum ein, während die Szene unter den Experten überhaupt nicht im Bewusstsein geblieben ist.

Hinsichtlich der näheren Erläuterungen zu den einzelnen musikalischen Darstellungen ist davon abgesehen interessant, dass der zu sonstigen Aspekten der Befragung vorhandene Unterschied zwischen Experten und Probandengruppen bezüglich Detailgrad und Qualität der jeweiligen Interpretationen hier nicht so deutlich in Erscheinung tritt.¹⁷³ Dies fällt in Bezug auf alle behandelten Einzelszenen, aber besonders bei einem genaueren Blick auf die Aussagen zur Schlüsselszene auf: Während in den Aussagen Bantzers und Kellners zwar durchaus *Vitus'* Sehnsucht nach seiner Klaviermusik sowie seine zurückerlangte Spielfreude zum Ausdruck kommt und auch die Bedeutsamkeit dieser Musik für den Film sehr klar in den Vordergrund gerückt wird, bezieht sich Boltze lediglich auf eine allgemeine Relevanz der Szene für den Handlungsverlauf, sieht dies aber nicht gleichzeitig durch die Musik selbst widergespiegelt.¹⁷⁴ In beiden Probandengruppen ist diese Schlüsselszene dagegen einerseits der meistkommentierte musikalische Moment des Films überhaupt; andererseits

¹⁷² Wie in Abschnitt 10.2.1 dargelegt, nennen Rumpf und Kellner aus der Expertengruppe diese nicht von sich aus.

¹⁷³ Bei den Befragungen zu *Der Pianist* zeigte sich zudem, dass die Experten gerade auch einzelne Szenen sehr detailliert deuten.

¹⁷⁴ Rumpf äußert sich zu dieser Szene gar nicht.

legen die Äußerungen insgesamt nahe, dass diese Befragten den Bedeutungsgehalt von Handlung und erklingender Musik mehrheitlich in ähnlichem Maße wie die Experten erfassen können. Wenn diese Deutungen hierbei auch in erster Linie über den Charakter der Musik verlaufen und allein Paul durch die Hintergründe zum eingesetzten Klavierstück darüber hinaus eine tiefergehende Symbolik zu seinem Verständnis der Szene heranzieht, so zeigen die meisten Äußerungen deutlich, dass diese Szene nicht allein über die Bildebene verstanden wurde. Georg bildet bei diesem Beispiel allerdings eine Ausnahme: Im Gespräch nimmt er explizit Stellung dazu, dass er über die sich ereignende Handlung hinaus nicht erkennen kann, inwiefern hier – und auch in anderen Musikszenen – weitere Bedeutungen transportiert werden; zugleich ist er derjenige, der die Szene offenbar nicht angemessen interpretiert, denn er sieht darin keine in *Vitus* stattfindende Veränderung, sondern lediglich einen Täuschungsversuch, mit dem der Protagonist die Gelegenheit ergreift, wieder einmal Klavier zu spielen. Georg ist es auch, der unter allen Probanden insgesamt am deutlichsten darauf eingeht, wie unplausibel ihm die Filmgeschichte generell erscheint, während viele andere Befragte die Märchenhaftigkeit oder thematisierte psychologische Aspekte des Films bewusst aufgreifen. Bei diesen Probanden wiederum handelt es sich zumeist um jene, die den Bedeutungsgehalt vor allem der hier besprochenen Szene klar zum Ausdruck bringen.

Die hier dargelegten Besonderheiten bezüglich eines Vergleichs zwischen den Stichproben lassen demnach folgende Schlüsse zu: Ein Erfassen des Films *Vitus* im Zusammenhang der musikalischen Ebene funktioniert vor allem über den Kontext des gesamten Filmverlaufs und weniger über die einzelnen Musikszenen selbst. Zwar ist es in vielen Momenten der Handlung gerade die Musik, welche zum Ausdruck der entsprechenden Bedeutungsgehalte maßgeblich ist, dabei ist aber nicht so ausschlaggebend, um welches Werk etwa eines bestimmten Komponisten es sich handelt, wie das für den Film *Der Pianist*¹⁷⁵ eher zutrifft. Zur musikalischen Darstellung von *Vitus*' Entwicklung und Auseinandersetzung mit seiner Hochbegabung könnten demnach durchaus jeweils andere, dem Sinn entsprechende Musikstücke verwendet werden, um eine vergleichbare Aussage herzustellen; und dennoch ist es wesentlich, dass gerade die Musikeinsätze im Handlungsverlauf an den entsprechenden Stellen eingesetzt sind. Denn die Konnotationen der einzelnen Beispiele und ihre Bezüge zueinander machen in ihrer Gesamtheit mitunter die filmische Aussage aus. Die Probanden erfassen diese Bedeutungsgehalte überwiegend in einem

¹⁷⁵ Für den Film *Der Pianist* ist etwa die polnische Identität, welche musikalisch durch die Werke Chopins vermittelt wird, sowie im Kontrast dazu die deutsche Musik von Beethoven, von zentraler Bedeutung und dann gerade in den einzelnen Musikszenen maßgeblich.

übergeordneten Sinne und sind sich daher durchaus dessen bewusst, wie diejenigen einzelnen Szenen, die vor allem über ihre Musik wirken, zu verstehen sind. Dementsprechend gestaltet sich ein Unterschied zu den Aussagen der Experten gerade in Bezug auf einzelne Filmmomente nicht so klar, wie es insgesamt der Fall ist. Die Experten, wie auch Paul, der mithilfe musikalischen Hintergrundwissens sehr wohl symbolische Verknüpfungen zwischen Musikstück und Filmhandlung herstellen kann, haben zum Verständnis der Bedeutungsgehalte nicht unbedingt einen entscheidenden Vorsprung. Mit Blick auf Georgs Äußerungen ist außerdem festzustellen, dass es dennoch gerade der Zusammenhang zwischen Handlung und musikalischem Gehalt der einzelnen Musikszenen ist, der ein Erfassen der persönlichen Entwicklung Vitus' erst ermöglicht: Würde etwa das Klavierstück der Schlüsselszene fehlen, könnte man zwar nachvollziehen, dass die Begabungen des Jungen doch erhalten geblieben sind; und auch seine musikalische Entwicklung, wie auch die Spielfreude an sich, würden erkennbar sein. Der in ihm stattfindende persönliche Wandel könnte allerdings nicht in ausreichendem Maße zur Geltung kommen. Georgs Aussagen zeigen genau diesen Sachverhalt auf, denn auch wenn er Vitus' Klavierspiel beim Großvater zwar der Musik Bachs zuordnet, hilft ihm dieses Wissen nicht zum tieferen Verständnis der Szene. Ihm wird zwar klar, dass Vitus nach wie vor pianistisch talentiert ist; aber den Wandel hin zu einer reiferen Persönlichkeit und Vitus' sich verändernder Zugang zur Musik, welcher allein über die vom Protagonisten dargestellte Klaviermusik in diesem Maße zur Geltung kommt, erfasst Georg offensichtlich nicht in angemessener Weise, wenn er meint, dass mit dieser Musikszene keine weitere Bedeutung zu verbinden ist.

Die Experten wiederum äußern sich auf einer anderen Ebene als die meisten Probanden; sie gehen weniger beschreibend und sehr viel bewertender vor, lassen dabei aber gleichzeitig durchblicken, dass sie ein tieferes Verständnis für die musikalischen und allgemein filmischen Zusammenhänge herausgebildet haben. Deutlich wird dies beispielsweise in den Einschätzungen zur Konzertszene: Die meisten jüngeren sowie älteren Probanden gehen vor allem auf Vitus' Perspektive und die Bedeutung des Moments für ihn ein, indem sie die Situation in einen Bezug zum Handlungsverlauf stellen. Rumpf schildert dagegen die Funktion dieser Musikszene in Beziehung zur gesamten Filmdramaturgie. Kellner wiederum übt Kritik, die er in den Kontext von visueller Gestaltung und dennoch angemessener Musik stellt; zugleich äußert er klar, wo genau er die Probleme der wahrzunehmenden Inszenierung sieht. Zieht man zum Vergleich Astrids Aussage heran, aus der ebenfalls Kritik an der Darstellung der Szene und eine ihrem Empfinden nach angemessene Alternative hervorgeht, so wird trotzdem ein Unterschied deutlich, der auf

eine andere Qualität der Wahrnehmung schließen lässt. Astrid beschreibt vor allem ihren Eindruck der Vermittlung einer Botschaft durch diesen filmischen Abschluss, welche nicht ihren Erwartungen entspricht. Dabei kritisiert sie zwar ähnlich wie Kellner die visuelle Darstellung, nimmt damit aber eine ganz andere Interpretation vor, denn für sie steht der Eindruck im Vordergrund, dass Vitus in diesem Moment Zwängen von außen unterliegt, die er vorher bereits überwunden hatte. Sie verharnt dabei viel mehr als Kellner direkt bei der Darstellung des Moments selbst und stellt darüber hinaus weniger die weiteren Zusammenhänge heraus. Beide stellen demnach eine Distanz zum Rezipierten her, gehen aber anders damit um: Astrid bleibt mehr bei der Beschreibung ihrer Eindrücke einer Unangemessenheit der Szene, Kellner interpretiert darüber hinaus im größeren Kontext.

Bei der Auseinandersetzung mit der extradiegetischen Musik des Films kommt ein klarer Unterschied zwischen einzelnen Experten und Probandengruppen zum Ausdruck. Dies zeigt sich vor allem in der umfangreichen Stellungnahme Rumpfs, der verschiedene Musikeinsätze klar charakterisiert, voneinander abgrenzt und ihnen Bedeutungen zuweist. Auch Bantzers vertiefter Blick auf die im Hintergrund eingesetzte Filmmusik wird offensichtlich, wenn er sich Gedanken dazu macht, wie er selbst eine angemessene Vertonung gestalten würde. Gerade die Einschätzungen dieser beiden Experten fördern in besonderem Maße die speziellen Neigungen zutage, welche sich aufgrund ihres jeweiligen Profils ergeben. Eine intensive Beschäftigung mit dem Thema Filmmusik ermöglicht im Moment der Filmrezeption generell auch einen tiefgründigeren Blick auf entsprechende, in der Musik angelegte Zusammenhänge, wobei sich die Eindrücke oft auf Ähnliches beziehen, aber gleichzeitig in Abhängigkeit der persönlichen Prägungen unterschiedlich mit Inhalt gefüllt werden. Anders ausgedrückt: Aus unterschiedlichen Perspektiven, die aber gleichermaßen umfassende Kenntnis aufweisen, können durchaus ähnliche Schlussfolgerungen erlangt werden. Für die meisten jüngeren sowie älteren Probanden dagegen sind die Musikeinsätze aus dem Hintergrund insgesamt sehr viel weniger greifbar, bleiben oftmals eher undeutlich oder werden überhaupt nicht bewusst. Am ehesten bleibt hier eine charakterliche Einordnung des Gehörten mit großer Ähnlichkeit zu Vitus' Klaviermusik oder eine Erinnerung insbesondere an die Flugszenen zurück. In ähnlicher Weise wie im Hinblick auf den Film *Der Pianist* ist aber auch bei diesem Film festzustellen, dass es sich bei denjenigen, die durchaus recht differenzierte Einschätzungen zur Musik schildern, um die besonders musikalisch erfahrenen Probanden handelt.

In Bezug auf die Geräusche des Films wird in der Expertengruppe sowie beiden Probandengruppen jeweils von einzelnen Befragten einerseits auf die besondere

Gestaltung der Tonebene in den Szenen, als der Hörgeräte-Prototyp zum Einsatz kommt, Bezug genommen; andererseits wird die Geräuschebene in der Situation des Gewitters thematisiert. Damit werden diejenigen Geräusche aufgegriffen, die angesichts der sonst sehr natürlichen Darstellung der Geräuschebene, mehr ins Gewicht fallen und auch eine gewisse Bedeutsamkeit für die Handlung haben. Nennenswerte Schlüsse darüber hinaus ergeben sich nicht.

11 Vergleichende Analysen

In den folgenden Abschnitten wird zuerst noch einmal die Sicht der Befragten selbst in Bezug auf eine Gegenüberstellung der rezipierten Filme aufgegriffen, bevor die insbesondere in den Abschnitten 9.3 und 10.3 erläuterten Erkenntnisse aus den Rezeptionsanalysen zu den jeweiligen Filmen in einen abschließenden Vergleich gestellt und hinsichtlich der Gewohnheiten und des Erfahrungshorizonts der Rezipienten dargelegt werden.

11.1 Gegenüberstellung der Filme aus Sicht der Probanden

Um abschließend einen Rückblick auf beide im Rahmen des Forschungsprojekts rezipierten Filme aus der Sicht eines jeden Befragten zu erhalten, wurden zum Schluss aller zweiten Interviewdurchläufe die jeweiligen Einschätzungen zu einer Gegenüberstellung von *Der Pianist* und *Vitus* erhoben. Aufgrund der dazu geäußerten Meinungen ist festzustellen, dass alle Experten sowie jüngeren und älteren Probanden sich zumindest soweit an die erste Sichtung erinnern konnten, dass eine kurze, aber angemessene Stellungnahme zu einem Vergleich möglich war. Auffällig ist dabei dennoch eine klarere Vergegenwärtigung bei denjenigen Personen, die zuerst den Film *Der Pianist* zu sehen bekamen. Unter den Probanden, die *Vitus* als ersten Film rezipierten, sind mit Hauke, Jakob sowie Paul drei Befragte, die dazu nur noch recht blasse Erinnerungen heranziehen können. Interessant erscheint diesbezüglich eine Anmerkung von Maria, die als Einzige unter allen Befragten beide Filme bereits zuvor kannte: Zu Beginn der jeweiligen Sichtung hat sie sich dazu Gedanken gemacht, inwiefern sie sich an die vorherige Rezeption des entsprechenden Films erinnern kann, und stellt rückblickend fest, dass *Der Pianist* noch besser in ihrem Bewusstsein verankert war als *Vitus*.

Die Einschätzungen zeigen auf, dass im Wesentlichen durchweg gleiche oder ähnliche Vergleichsattribute aufgegriffen werden. Erwartungsgemäß steht für die meisten im Vordergrund, dass die beiden Filme thematisch nicht zu vergleichen sind. Allerdings wird dabei doch gegenübergestellt, denn überwiegend empfinden die Rezipienten durch die Schwere und Dramatik des Themas, ebenso wie die historische Einbettung, eine größere Berührung und höheren Anspruch durch den Film *Der Pianist* gegeben, während *Vitus* in erster Linie Unterhaltung bietet bzw. zwar durchaus ein ernstes Thema behandelt, gleichzeitig aber Leichtigkeit vermittelt.

Mit direkterem Blick auf die beiden Protagonisten stellen viele der Befragten heraus, dass zwar für beide das Klavierspiel eine ganz besondere Rolle einnimmt, diese sich allerdings

sehr verschieden gestaltet: Szpilman als etablierter Pianist nutzt seine Musik vor allem, um die Zeit der Verfolgung und Einsamkeit zu überleben – sie ist für ihn auch Rettung –, während Vitus vor allem mit dem Klavierspiel seine pianistische sowie persönliche Entwicklung nimmt und die Musik Widerspiegelung seiner Selbstfindung wird; zuerst stellt sie für ihn noch ein Problem dar, ist Mittel, durch das er den Druck der Eltern spürt, bis er seinen eigenen Zugang dazu findet (Boltze, Kellner, Anna, Paula, Felix, Lena, Sebastian, Björn, Thomas, Ulrich, Astrid; ähnlich auch Rumpf, Lilly, Hauke, Rebecca sowie Franzi).

Markus hingegen ordnet die Rolle der Musik eher auf ihrer Bedeutung für die Dramaturgie der Filme gründend ein. Seiner Meinung nach dient sie für *Der Pianist* genauso wie für *Vitus* hauptsächlich als Leitfaden, „um die Musik baut sich dann die Handlung auf“. Auch Kellner führt über den direkten Bezug auf die beiden Protagonisten hinaus seine Unterscheidung der entsprechenden musikalischen Rolle noch weiter, indem er ihre generelle Bedeutsamkeit für den jeweiligen Film herausstellt. Demnach steht jedoch in *Der Pianist* die Musik „sinnbildlich für Zivilisation, für Menschsein, Menschlichsein, für Hoffnung und irgendwie Weiterleben-Wollen, für einen großen Wert, der irgendwie über Geld und über Macht und über Krieg und so steht“; und sie dient in seinen Augen ebenso „als eine zwischenmenschliche Brücke“. Bei *Vitus* sieht er allerdings die Musik „nur als Sinnbild für Genialität“; hier geht es für Kellner „nie um Leidenschaft oder um Gefühl oder um sowas Höheres“ und abgesehen von der Rockmusik mit Isabel ist die Musik des Films für ihn „nie wirklich Kommunikation“.

Jakob wiederum findet, dass es gerade im Film *Der Pianist* „eigentlich nicht ums Klavier, sondern um ganz andere Sachen“ geht und aus seiner Sicht dabei die Frage im Vordergrund steht, wie „einer durch diese Hölle“ kommt. Das Klavierspiel ist für ihn diesbezüglich „ein beliebiger Aufhänger“, wohingegen für die Handlung in *Vitus* das Klavierspielen den Mittelpunkt bildet. In ähnlicher Weise sieht Björn die Geschichte um Vitus ganz wesentlich mit der eingesetzten Musik verbunden, während Szpilman eben „zusammen mit der Musik nicht so viel Entwicklung“ durchmacht.

Mehrere Befragte gehen außerdem auf eine Vergleichbarkeit der Filme ein, die in der von Musikszenen geprägten Struktur des jeweiligen Handlungsverlaufs begründet ist. Trotz der „ganz unterschiedliche[n] Zielsetzungen“ beider Erzählungen enden die Filme mit von Orchester begleiteten Klavierkonzerten, die abschließend aufgreifen, wie die Protagonisten zu ihrer Musik zurückgefunden haben (Boltze, ebenso Rumpf und Sebastian; ähnlich auch Karina). Franzi hebt die vergleichbaren, aber nicht im gleichen Sinne zu verstehenden Rahmenszenen der Filme hervor: Szpilmans Aufnahmesituation im Radiosender sieht in

beiden Szenen ähnlich aus, es handelt sich dennoch um zwei verschiedene Momente seines Lebens, zwischen denen seine Kriegserlebnisse liegen. Die Flugszenen in *Vitus* verbinden ebenfalls durch ihre Musik Beginn und Schluss des Films, als „Vorblende“ ist der Anfang des Films aber ein Hinweis darauf, was erst der Verlauf der Handlung offenbart. Unter allen Befragten nimmt lediglich Rebecca eine Gegenüberstellung der Schlüsselszenen, nämlich einerseits das Vorspiel vor dem Offizier und andererseits Vitus' musikalische Offenbarung vor dem Großvater, vor. Dass die beiden Protagonisten durch ihre Musik leben und diese für beide Ausdrucksmittel ist, sieht sie vor allem in diesen Situationen verdeutlicht und damit als „sehr vergleichbar“ an.

11.2 Vergleiche der Rezeptionsanalysen beider Filme

Über ihre Einschätzungen zu den einzelnen Filmen hinaus bringen die vergleichenden Stellungnahmen der Befragten, die im vorherigen Abschnitt erläutert sind, insbesondere noch einmal deutlich ihr Bewusstsein darüber zum Ausdruck, dass die Filme jeweils einen ganz eigenen Anspruch aufweisen. Der überaus ernsten, fast dokumentarisch angelegten und biographisch begründeten Handlung im Film *Der Pianist* steht mit *Vitus* ein märchenhafter Unterhaltungsfilm gegenüber.

Die aus den Rezeptionsanalysen zu den einzelnen Filmen gewonnenen Erkenntnisse geben Aufschluss darüber, dass sich die Verschiedenheit der Filme hinsichtlich Absicht und Wesenhaftigkeit auch in der musikalischen Ebene und in Abhängigkeit davon in der Rezeptionsweise widerspiegelt: Nehmen die Befragten mit ihren Äußerungen Bezug auf allgemeine Aspekte oder die Musik in ihrer umfassenden Rolle für den gesamten Filmkontext, so ist mit Blick auf beide Filme ein deutlicher Unterschied zwischen Experten und fast allen Probanden auszumachen. Die Aussagen der Experten deuten dabei auf eine wesentlich differenziertere Auseinandersetzung mit dem Rezipierten hin als diejenigen der jüngeren sowie älteren Probanden. Geht es in den Gesprächen explizit um einzelne Filmmomente, die von diegetischer Musik geprägt sind, bestehen derartige Unterschiede ebenfalls beim Film *Der Pianist*; die entsprechend vermittelten Bedeutungsgehalte der eingesetzten Musik werden von den Probanden zwar durchaus aufgenommen, die Experten gehen diesbezüglich jedoch sehr viel bewusster und detaillierter vor. Für *Vitus* gilt dies allerdings nicht; der Unterschied zwischen Experten und Probanden bezüglich Detailgrad und Qualität der jeweiligen Interpretationen tritt mit Blick auf einzelne Musikszenen nicht so deutlich in Erscheinung. Diese Feststellung lässt sich im Wesentlichen darauf zurückführen, dass der semantische Gehalt der musikalischen Ebene in *Vitus* vor allem im Bezug auf den gesamten Filmkontext und nicht so sehr in den einzelnen Musikszenen zu

erfassen ist, da die musikalische und persönliche Entwicklung des Protagonisten maßgeblicher Gegenstand des Films ist. In *Der Pianist* sind zum Verständnis der wesentlichen, über die zu hörende Musik vermittelten Bedeutungsgehalte hingegen die einzelnen Musikszene und die dort jeweils verwendeten konkreten Musikstücke in höherem Maße relevant.

In diesem Zusammenhang ist auch die Feststellung plausibel, dass es für die Befragten bei der Rezeption des Films *Der Pianist* zur angemessenen Interpretation der in der Musik verankerten Bedeutungsgehalte hilfreich ist, wenn sie die eingesetzten Musikwerke erkennen oder zumindest entsprechend zuordnen können, etwa dass es sich in mehreren Fällen um Musik Chopins handelt. Auch dies gestaltet sich bei *Vitus* anders, denn Boltze sowie Georg erkennen in der Spielszene beim Großvater zwar, dass es sich bei der Klaviermusik um die „Goldberg-Variationen“ bzw. ein Werk Bachs handelt, diese Information allein hat für beide jedoch keinen Mehrwert, um die außerordentliche Bedeutung dieses Stücks zur Darstellung eines Wandels im Zugang des Jungen zu seiner Musik angemessen zu deuten. Hier scheint ein Erfassen der Zusammenhänge zwischen gesamtfilmischem Kontext, der Gestaltung der Szene und musikalischem Charakter des Stücks auszureichen, um diesen Wandel adäquat zu deuten. In Bezug auf die beiden untersuchten Filme gilt somit: Je eher die Bedeutsamkeit eines eingesetzten Musikstücks durch ihre Verbindung zum gesamten Handlungsverlauf geprägt ist, desto eher ist demnach auch die entsprechende Interpretation ohne ein direktes Erkennen des Werks, d. h. rein über dessen Charakter und somit im Sinne eines Anklangs¹⁷⁶, möglich.

Die hier erläuterten Ergebnisse liegen vor allem in der Verschiedenheit der Filme begründet, worin auch die in Abschnitt 1.6 definierte, die unterschiedlichen Filme betreffende Arbeitshypothese durchaus ihre Bestätigung findet. Hierbei handelt es sich um Aspekte, die weniger an den Persönlichkeitsprofilen der Rezipienten festzumachen sind, sondern in erster Linie an den beiden Filmen selbst. Weitere gewonnene Erkenntnisse zur Rezeptionsweise der Befragten gelten wiederum im Hinblick auf beide Filme in vergleichbarem Maße, lassen aber eine klare Abhängigkeit zu jeweiligen Erfahrungen oder Erwartungen der Rezipienten erkennen. Diese sind im folgenden Abschnitt dargelegt.

¹⁷⁶ Siehe dazu Abschnitt 1.4.

11.3 Die Rolle von filmischen und musikalischen Gewohnheiten und allgemeinem Erfahrungshorizont bei der Filmmusikrezeption

Hinsichtlich der in beiden Filmen diegetisch eingesetzten Musik ist festzustellen, dass die Probanden, unabhängig von ihrer musikalischen oder filmischen Vorprägung, grundsätzlich dazu in der Lage sind, sich weitergehende Gedanken darüber zu machen, welche Botschaften durch die musikalische Ebene zum Ausdruck kommen oder auch, wie die Musik im Film eingesetzt ist. In einem eher umfassenden Rahmen und insbesondere in Bezug auf den übergeordneten Filmkontext ist es ihnen dementsprechend durchaus möglich, auch solche filmischen Aussagen angemessen zu erfassen, die vor allem über die eingesetzte Musik zum Ausdruck kommen. Dies wird durch die Tatsache bekräftigt, dass gerade die jeweilige Schlüsselszene, die für *Der Pianist* wie auch für *Vitus* gleichermaßen ihre Bedeutsamkeit in erster Linie durch die dort verwendete Musik erhält, überaus großen Raum in den Äußerungen der Probanden einnimmt: Für beide Filme ist es sowohl die meistgenannte als auch die meistkommentierte Szene; im Bewusstsein der Probanden ist sie maßgeblich in ihrer Bedeutung für die jeweilige Filmerzählung.

Im Vergleich dazu zeigt sich in den Einschätzungen der Experten allerdings – mit Ausnahme der im vorhergehenden Abschnitt dargelegten Feststellung –, dass diese Befragten generell auch ein tieferes Verständnis für filmische und filmmusikalische Gestaltungsprozesse herausgebildet haben und sich mit dem Rezipierten zumeist sehr viel differenzierter auseinandersetzen als der überwiegende Teil der Probanden.

Unter den Probanden findet sich mit Paul jedoch eine Ausnahme: Seine Aussagen zu beiden Filmen sind in höchstem Maße durch sein umfassendes musikalisches Wissen und eigene musikpraktische Erfahrung geprägt. Ihm ist es damit möglich, in äußerst reflektierter Weise eine Verbindung zwischen Hintergründen der verschiedenen eingesetzten Musikstücke und den entsprechenden Bedeutungszusammenhängen für die Filmhandlung zu schaffen. Diesbezüglich könnte er in musikalischer Hinsicht einem Experten gleichgesetzt werden, denn daraus geht klar hervor, dass ihm insbesondere seine derartige Vorbildung erlaubt, sich mit der handlungsrelevanten Musik der Filme sehr intensiv auseinanderzusetzen. Dabei fällt aber auch auf, dass Paul stellenweise stark auf einzelne Hintergründe eines Musikwerks fokussiert ist und dabei die Beziehung zur visuellen Ebene möglicherweise nicht ausreichend berücksichtigt. Eine derart tiefgreifende Interpretation auf musikalischer Ebene könnte daher ebenso das Risiko in sich bergen, dass einzelne Deutungen über das hinausgehen, was von den Filmemachern jeweils beabsichtigt war.

Mit einem weiteren Blick auf die Expertengruppe bestätigt sich, dass nicht nur die musikalische Vorbildung dafür ausschlaggebend ist, inwieweit die Bedeutungsgehalte der in den Filmen eingesetzten diegetischen Musik adäquat erfasst werden. Hier ist besonders auffällig, dass jeder der Experten mit seinem spezifischen Profil eine ganz eigene Sicht in die Rezeption mit einbringt. Gerade Kellners Äußerungen lassen auf eine bemerkenswerte Tiefe seiner Interpretationen oder Bewertungen der Musikszenen schließen, unter den Experten ist er jedoch derjenige mit den geringsten musikalischen Erfahrungswerten; offensichtlich kompensiert er diese mit seinem umfassenden filmisch-praktischen Wissen. Auch die Aussagen der Probanden geben Anlass zu dem Schluss, dass musikalisch nicht aktive Personen, die sich aber beispielsweise regelmäßig intensiv auf rezipierende Weise mit Musik oder Film beschäftigen, oder aber Personen, die anderweitiges nützliches Hintergrundwissen in eine Filmrezeption einbringen, durchaus zu einem tieferen Verständnis von Bedeutungszusammenhängen gelangen können, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung.

Die Äußerungen zur extradiegetischen Musik bringen im Hinblick auf beide Filme sehr klare Erkenntnisse zum Ausdruck: Auch hier werden die jeweiligen Neigungen, die jeder Experte in die Rezeption einbringt, sehr deutlich. Allerdings äußern sich diese Befragten insgesamt weit differenzierter zu den in der Hintergrundmusik angelegten Zusammenhängen als die meisten Probanden. Unter den Probanden sind es hingegen allein die musikalisch Erfahrenen und insbesondere diejenigen mit klassischer Instrumentalbildung, welche verschiedene Musikeinsätze aus dem Hintergrund relativ detailliert wahrnehmen und darin auch entsprechende Bedeutungsgehalte festmachen können.

Insgesamt zeigen diese Feststellungen auf, dass vor allem die Intensität der generellen Auseinandersetzung mit Film oder auch musikalische Vorprägungen eine große Rolle dabei spielen, in welchem Maße die jeweils eingesetzte Musik in ihrem filmischen Kontext verstanden und wird. Ein Rezipient ohne musikalisch oder filmisch differenzierte Vorbildung wird den über die Musikeinsätze vermittelten Bedeutungsgehalt vor allem über den entsprechend wahrzunehmenden Charakter der Musikstücke in ihrer Verbindung zum Handlungskontext erfassen und demnach solche Musik, die nicht eindeutig in der Bildebene verankert ist, weniger bewusst wahrnehmen. Daher ist durchaus ein genereller Unterschied zwischen der Expertengruppe und der überwiegenden Zahl der Probanden erkennbar, wie bereits mit der Definition der entsprechenden Arbeitshypothese in Abschnitt 1.6 vermutet wurde.

Die bereits in Abschnitt 1.1 thematisierte Magisterarbeit, auf der die vorliegende Untersuchung aufbaut, hatte zum Ziel, anhand des Filmbeispiels *Der Pianist* die Wirkungen der im Film auftretenden, hauptsächlich diegetischen Musik auf eine Gruppe junger Erwachsener zwischen 17 und 27 Jahren zu untersuchen. Dabei ließen sich unterschiedliche Perspektiven erkennen, aus denen heraus die Probanden an die Filmrezeption herangingen. Für die meisten war die Musik Mittel dafür, um die Sicht des Protagonisten oder seine Gefühlswelt besser fassen zu können. Dementsprechend verstanden sie die eingesetzte Musik – nicht nur die hintergründige, sondern ebenso die handlungsimmanente – insbesondere auf emotionaler Ebene; ihre Äußerungen ließen auf eine fast durchgehende Perspektive des stimmungsbezogenen Hineinversetzens in die filmische Handlung schließen. Dementgegen waren nur die wenigsten der Probanden in der Lage, überhaupt eine Distanz zum Gesehenen aufzubauen, welche wiederum in verschiedenen Qualitäten zum Ausdruck kam: Hier spielte die Intensität der Auseinandersetzung mit der gehörten Musik eine Rolle, nach der ein Proband dem Rezipienten eher nur in distanzierter Haltung gegenüberstand, indem er sich hauptsächlich auf den Charakter der Musik bezog, oder nach der er das Gehörte aus einem analytischen Blickwinkel erfasste und auch in der Musik liegende Symbolik oder Bedeutungszusammenhänge aufgreifen konnte.

Auch aus den Erkenntnissen der vorliegenden Untersuchung lassen sich derartige Rezeptionsperspektiven ableiten.¹⁷⁷ Dabei nimmt ein Rezipient jedoch im Laufe der Filmsichtung nicht nur eine Perspektive ein, sondern wird diese in der Regel abwechselnd oder überlagernd einsetzen. Die innerhalb der Magisterarbeit zu beobachtenden klaren Tendenzen, dass sich einzelne Rezipienten auf bestimmte Perspektiven fokussieren, treten hier nur eingeschränkt in Erscheinung. Zwar wird ganz deutlich, dass die Experten – wie oben bereits erläutert – bei der Filmrezeption insgesamt sehr viel analytischer vorgehen als die meisten Probanden; allerdings ist für die Probandengruppen selbst aufgrund der verschiedenen Äußerungen davon auszugehen, dass sie einerseits eher emotional in die Filmerzählung eintauchen und die musikalische Ebene vorübergehend eher unbewusst wahrnehmen, dass sie andererseits aber durchaus auch in einem rationalen Sinne Bezug zu den über die Musik vermittelten Bedeutungsgehalten nehmen können. Denn insbesondere mit Blick auf die diegetische Musik ist es allen von ihnen möglich, mehr oder weniger differenziert Stellung zur Rolle der Musik für den Film und jeweils auch zu einzelnen bedeutsamen Musikszenen zu nehmen – wenn auch in insgesamt geringerer Ausprägung

¹⁷⁷ Diese Perspektiven sind durchaus vergleichbar mit den von Behne beschriebenen Wahrnehmungsmodi (vgl. 1994, S. 79ff.) oder auch den verschiedenen Wahrnehmungsweisen, wie sie Bullerjahn aufgreift (vgl. 2001, S. 164).

als unter den Experten. Darüber hinaus ist aber doch ein bemerkenswerter Unterschied zwischen den Altersgruppen auszumachen: Vor allem, wenn es in den Befragungen um die generelle Beziehung der Rezipienten zum Thema Filmmusik geht, aber auch wenn einzelne, von diegetischer Musik geprägte Szenen des Films *Der Pianist*¹⁷⁸ thematisiert werden, fällt in den Einschätzungen der älteren Probanden bisweilen eine Bezugnahme auf eher funktionale Aspekte auf, während die jüngeren Probanden beispielsweise hinsichtlich einzelner Musikszenen mehr auf die Perspektive des Protagonisten eingehen. Diese Feststellung ist auch damit in Beziehung zu setzen, dass die meisten jüngeren Befragten bei der Frage nach ihren Rezeptionsgewohnheiten insbesondere den Unterhaltungsaspekt beim Sehen von Filmen in den Vordergrund stellen; auch den älteren Befragten ist der Unterhaltungswert wichtig, für die meisten von ihnen ist dabei jedoch eine tiefere Auseinandersetzung mit dem Gesehenen ebenso relevant. Zwar sind die hier dargelegten Unterscheidungen zwischen den Altersgruppen in den Äußerungen der Probanden nur punktuell festzustellen; mit Blick auf die klaren Tendenzen von Rezeptionsperspektiven unter den sehr jungen Teilnehmern aus der Studie im Rahmen der Magisterarbeit, die tatsächlich überwiegend in der Filmmusik liegende Bedeutungszusammenhänge hauptsächlich intuitiv und nur ganz oberflächlich erfasst haben, ist dennoch ein Hinweis auf folgenden Schluss gegeben: Für ein angemessenes Verständnis von Filmen, deren gesamte Aussage und einzelne Bedeutungsgehalte vor allem über die eingesetzte Musik verdeutlicht oder überhaupt erst vermittelt wird, spielen neben nachhaltiger filmischer oder musikalischer Vorerfahrung durchaus ebenso die allgemeine (durch Medien geprägte) Lebenserfahrung eine Rolle. Die in Abschnitt 1.6 entsprechend formulierte Arbeitshypothese ist demnach nicht in so starker Ausprägung wie angenommen¹⁷⁹ zu bestätigen; mit steigendem Lebensalter gesammelte Kenntnisse und Erfahrungen führen nicht durchgängig zu Unterschieden im Erkennen musikalischer Bedeutungen, dürften aber einen nicht zu unterschätzenden Einfluss hierauf besitzen.

¹⁷⁸ Dass dieser Unterschied im Hinblick auf den Film *Vitus* nicht zutage tritt und bei *Der Pianist* auch nur die Einschätzungen zu einzelnen Musikszenen betrifft, könnte wiederum mit den in Abschnitt 11.2 erläuterten Feststellungen zu erklären sein.

¹⁷⁹ Gerade die Kenntnisse der klassischen Musik spielen für die Rezeption der beiden Filmbeispiele zwar eine erhebliche Rolle, sind aber auch unter den musikerfahrenen jüngeren Probanden klar zu erkennen. Für einen anderen Zugang älterer Probanden zu audiovisuellen Medien durch eine entsprechend anders geartete Sozialisation ließen sich keine näheren Anhaltspunkte finden.

12 Fazit und Ausblick

Die vorliegende Untersuchung hat zum Ziel, mit Blick auf für die Handlung von Filmen besonders bedeutsame Musik die entsprechenden Wahrnehmungsweisen bei ausgewählten Rezipienten genauer zu untersuchen. Anhand der beiden Filmbeispiele *Der Pianist* und *Vitus* wurde dazu erforscht, inwiefern jüngere und ältere Zuschauer sowie eine kleine Gruppe von Experten die vor allem auch in der Musik liegenden Bedeutungszusammenhänge erkennen und mit dem visuellen Geschehen in Beziehung setzen. Insbesondere war dabei von Interesse, in welchem Maße die verschiedenen, in den Rezeptionsprozess eingebrachten Eigenschaften, Erfahrungen oder entsprechendes Vorwissen der Zuschauer Auswirkungen auf deren Verständnis der einzelnen Filme und ihrer Musik hat. Hierzu wurden alle Rezipienten direkt nach der jeweiligen Filmrezeption mittels Leitfadeninterviews zu ihrer filmmusikalischen Wahrnehmung befragt. Sodann erfolgte eine inhaltsanalytische Auswertung, um die erhobenen Äußerungen auf mögliche Gemeinsamkeiten oder Unterschiede in der Wahrnehmung der Befragten feststellen zu können.

Betrachtet man die Ergebnisse, welche sich aus den Vergleichen der Rezeptionsanalysen ergeben, so wird deutlich, dass bei der Rezeption dieser beiden Filme die extradiegetische Musik im Allgemeinen recht unbewusst wahrgenommen wird. Nur die Experten und solche Probanden, die eine ausgeprägte musikalische Vorbildung einbringen, können auch in Bezug auf die hintergründig eingesetzte musikalische Ebene ganz bewusst die damit verbundenen Bedeutungsgehalte erfassen. Dies gilt gleichermaßen für den sehr karg gestalteten Film *Der Pianist* wie auch für *Vitus*, der insgesamt eine wesentlich höhere Handlungsdichte ausweist und außerdem fast allen Probanden zuvor unbekannt war. Je mehr die musikalische Ebene aber ihre Entsprechung auch in der Handlung selbst wiederfindet – also wenn sie handlungsimmanent funktioniert –, desto eher ist ein Bewusstsein über die mittels Musik transportierten Bedeutungsgehalte auch bei denjenigen Personen gegeben, die in nicht so ausgeprägtem Maße über eine entsprechende Vorbildung oder nachhaltiges musikhistorisches bzw. filmästhetisches Verständnis verfügen. Aber auch die Struktur und Verwendung der musikalischen Ebene im Film selbst ist – unabhängig von den durch die Rezipienten eingebrachten Erfahrungen – dafür verantwortlich, in welcher Weise die Bedeutungen wahrgenommen werden: Transportiert der Film seine Botschaften, wie es bei *Vitus* der Fall ist, eher im gesamtfilmischen Kontext und setzt die auch hier äußerst bedeutsam verwendete Musik mehr in Beziehung zu einer über den gesamten Film verlaufenden Entwicklung, so haben die überaus Film- oder

Musikerfahrungen nicht unbedingt einen Vorsprung, wenn es um die angemessene Interpretation der filmmusikalischen Bedeutung geht. *Der Pianist* stellt hingegen ein Beispiel für einen Film dar, in dem sich die Bedeutung der Filmmusik oftmals aus ihrer Verwendung in der jeweiligen Szene oder in Bezug zu direkt vor- oder nachgelagerten Filmsequenzen ergibt; gerade bei solcher filmmusikalischer Verwendung sind bestehende filmische oder musikalische Erfahrungen überaus nützlich, um tiefergehende Einsichten zu erlangen. Daneben sind jedoch nicht nur die in die Rezeption eingebrachten Vorprägungen oder der Anspruch des Films selbst dafür von Belang, in welcher Weise die Rezeption tatsächlich erfolgt; auch die in der Situation des Rezeptionsprozesses gegenwärtige Haltung oder Einstellung des Zuschauers dem Film gegenüber sollte nicht unterschätzt werden. Geht der Rezipient gar nicht erst davon aus, im Film tiefgründigere Bedeutungsebenen vorzufinden, kann dies natürlich sein Verständnis des Films ebenfalls beeinflussen.

Die im Zusammenhang mit dieser Untersuchung erzielten Erkenntnisse spiegeln damit sehr deutlich insbesondere Bullerjahn's Modell zur Wirkung von Filmmusik wider.¹⁸⁰ Ohne Zweifel sind zur entsprechenden Wirkung der eingesetzten Filmmusik bestimmte Variablen durch den Film selbst gegeben. Im Falle der beiden untersuchten Filme können die Rezipienten wesentliche in der Filmmusik angelegte Bedeutungsgehalte tatsächlich bewusst und für ein übergeordnetes Verständnis des Films angemessen erfassen. Welche Eigenschaften, Erfahrungen und Einstellungen sie aber dabei in die Rezeption einbringen, ist von ganz entscheidender Bedeutung für die entsprechende Wirkung, die sich aus dem Film und den einzelnen darin enthaltenen Szenen entfalten können. In den vorliegenden Feststellungen sind ebenso Cohens Annahmen wiederzufinden, auch wenn sie für ihre Überlegungen in erster Linie von emotional beeinflussender Hintergrundmusik ausgeht.¹⁸¹ Hier ist es gerade die in der Handlung fest verankerte diegetische Musik, die ausschlaggebend für den Gesamteindruck ist, aber bewusst wahrgenommen wird und durch den Akt des Bewusstwerdens einen Einfluss über die emotionale Ebene hinaus erfährt.

Zur Untersuchung der hier verfolgten Fragestellung erwies sich der Einsatz der qualitativen Methodik mit Entwicklung eines Interviewleitfadens als äußerst zielführend. Die direkt an die jeweilige Filmrezeption anschließenden, ausführlichen Gespräche ermöglichten es, vielseitige Aspekte der Auseinandersetzung mit dem Gesehenen aufzugreifen und den Befragten damit Raum zur Entwicklung ihrer Gedanken zu geben. Somit konnte ein

¹⁸⁰ Siehe dazu Abschnitt 1.2.

¹⁸¹ Siehe dazu Abschnitt 1.3.

umfassendes Bild zur Wahrnehmung der beiden Filmbeispiele erhoben werden. Dass dabei mehrere, voneinander abgrenzbare Stichproben zusammengestellt werden konnten, die in sich möglichst heterogen angelegt waren, brachte dementsprechend klar zum Ausdruck, wie wichtig die Berücksichtigung der jeweiligen Vorprägungen der einzelnen Personen ist. Dabei kamen mit *Vitus* und *Der Pianist* zwei in ihrer Art und ihrem Anspruch gegensätzliche Filme zum Einsatz, die es ermöglicht haben, Auswirkungen dieser Verschiedenheit auf die Rezeptionsweise klar herauszuarbeiten. Gleichzeitig waren mit beiden Filmen Beispiele dafür gegeben, dem Zuschauer einerseits eine differenzierte Semantik anzubieten, die auf umfassender Ebene jedoch auch intuitiv erfasst werden kann.

Gerade der Aspekt, dass unterschiedliche Ansprüche vonseiten der Zuschauer an den Film mit entsprechenden Rezeptionsweisen verbunden sind, sollte im Rahmen von Filmproduktionen Beachtung finden: Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit geben Aufschluss darüber, dass die wenigsten Zuschauer in ihrer filmmusikalischen Wahrnehmung alles aufnehmen, was eine detaillierte Analyse der durch den Film gebotenen Zusammenhänge leisten kann, aber dennoch sind derartige Rezipienten sogar innerhalb des betrachteten Stichprobenumfangs zu finden. Die Musik eines Films sollte daher als allgemeinverständliche übergeordnete Sprache genutzt werden, gleichzeitig aber weitere Spielräume ermöglichen und somit dazu einladen, sich über die emotionale Ebene hinaus weitergehend mit dem Rezipienten auseinanderzusetzen.

Ebenso zeigt sich aber auch, dass der Zuschauer selbst zum Bewusstwerden filmmusikalischer Bedeutungszusammenhänge ein entsprechendes Repertoire an Erfahrungen und Kenntnissen benötigt, um diese in den Rezeptionsprozess einbringen zu können. Handelt es sich um intellektuell anspruchsvolle Filme wie *Der Pianist* oder auch Filme, die sich wie *Vitus* in erster Linie durch ihren Unterhaltungswert auszeichnen, dabei jedoch durchaus eine tiefergehende semantische Ebene beinhalten, erfordert dies ein hinreichendes Niveau an musikalischem und filmischem Verständnis. Um dies zu erreichen, kann eine gezielte Filmmusikbildung im Sinne einer auch die musikalische Wahrnehmung einschließenden Filmpädagogik hilfreich sein, die so den Zuschauer an ein angemessenes und umfassendes Filmerlebnis heranführt.¹⁸²

Für die weitere Forschung zur Filmrezeption wurden mit der vorliegenden Untersuchung wichtige Aspekte herausgearbeitet, welche die musikalische Symbolik betreffen. Es ist

¹⁸² Interessante Ansätze hierzu geben beispielsweise Imort (2005) zur Thematisierung der Filmmusik im Schulunterricht sowie Schmidt (2005) zur Schaffung einer differenzierten Wahrnehmung durch ästhetisches Bilden.

dabei klar geworden, dass die Einflüsse und ihr Gewicht auf eine Rezeption so vielfältig und zugleich miteinander verknüpft sind, dass weitere Forschungen auf diesem Gebiet einerseits stets ausgehend vom Rezipienten mit seinen jeweiligen persönlichen Eigenschaften und Erwartungen angelegt sein sollten und andererseits den Gesamtkontext eines Films und der Rezeptionssituation berücksichtigen müssen. Untersuchungen, die etwa den Fokus auf die Wahrnehmung einer einzelnen Szene richten, können diese zwar noch detaillierter beleuchten, aufgrund des fehlenden Kontextes sind sie jedoch nicht auf das Gesamterleben des Zuschauers zu beziehen. Natürlich ergibt sich über den begrenzten Rahmen der hier eingesetzten beiden Filmbeispiele hinaus weiterer Forschungsbedarf, um die gewonnenen Erkenntnisse zu validieren. Dabei wurde aufgrund der Verwendung bereits bestehender Filme in der vorliegenden Untersuchung eine Filmanalyse zur Ermittlung möglicher Intentionen mit der empirischen Erhebung tatsächlich rezipierter Bedeutungszusammenhänge kombiniert. Für weitere Forschungsarbeiten ließe sich diese Vorgehensweise erweitern, indem bereits während der Produktion eines Films die Intentionen der Filmemacher transparent erhoben werden, um somit noch besser gegenüberzustellen, wieweit die intendierten Wirkungen bei der Produktion von der tatsächlichen Wirkung abweichen.

Quellenverzeichnis

Literatur

Adorno, Theodor W. & **Eisler**, Hanns (1996): *Komposition für den Film*. Neuauflage (EA 1969 bei Rogner & Bernhard, München). Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.

Appel, Bernhard R. (1998): *Robert Schumanns „Album für die Jugend“*. Einführung und Kommentar. Zürich, Mainz: Atlantis.

Arentz, Regina (o. J.): ‚Vitus‘. (Rezension zum Film). Online verfügbar unter <http://www.mehrfilm.de/kritik/vitus>, zuletzt geprüft am 11.02.2015.

Atkins, Irene Kahn (1983): *Source Music in Motion Pictures*. Rutherford u. a.: Fairleigh Dickinson University Press u. a.

Ayaß, Ruth (2005): Transkription. In: Lothar Mikos & Claudia Wegener (Hrsg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 377-386.

Baumann, Reto (2006a): „Die Leinwand ist mein Sandkasten“. (Interview mit Fredi M. Murer). In: *Das Kulturmagazin. Monatszeitschrift für Luzern und die Zentralschweiz*, Ausgabe Februar 2006. Online verfügbar unter <http://www.kulturluzern.ch/02/artikel/2006-02-murer.asp>, zuletzt geprüft am 11.09.2012.

Baumann, Reto (2006b): *Vitus*. Viele Formen des Fliegens. In: *WOZ (Die Wochenzeitung)*, Ausgabe 5, 2006, 02.02.2006. Online verfügbar unter <https://www.woz.ch/0605/vitus/viele-formen-des-fliegens>.

Beckerman, Michael (2003): The *Pianist* DVD and the Case of the Missing Nocturne. In: *The New York Times*, 08.06.2003. Online verfügbar unter <http://www.nytimes.com/2003/06/08/movies/music-the-pianist-dvd-and-the-case-of-the-missing-nocturne.html>.

Bego, Mark (2010): *Tina Turner. Die Biografie*. Höfen: Hannibal.

Behne, Klaus-Ernst (1987): An Stelle eines Vorwortes: Zur besonderen Situation des filmischen Erlebens. In: Klaus-Ernst Behne (Hrsg.): *film – musik – video, oder: Die Konkurrenz von Auge und Ohr*. Regensburg: Bosse, S. 7-11.

Behne, Klaus-Ernst (1994): *Gehört – gedacht – gesehen. Zehn Aufsätze zum visuellen, kreativen und theoretischen Umgang mit Musik*. Regensburg: Con Brio.

Biba, Otto (2009): Carl Czerny – Januskopf? In: Heinz von Loesch (Hrsg.): *Carl Czerny. Komponist, Pianist, Pädagoge*. Mainz u. a.: Schott (Klang und Begriff Bd. 3), S. 1-32.

Bilandzic, Helena (2005): Lautes Denken. In: Lothar Mikos & Claudia Wegener (Hrsg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 362-370.

Bilandzic, Helena & **Trapp**, Bettina (2000): Die Methode des lauten Denkens: Grundlagen des Verfahrens und die Anwendung bei der Untersuchung selektiver Fernsehnutzung bei Jugendlichen. In: Ingrid Paus-Haase & Bernd Schorb (Hrsg.): *Qualitative Kinder- und Jugendmedienforschung. Theorie und Methoden: ein Arbeitsbuch*. München: KoPäd, S. 183-209.

Bordwell, David & **Thompson**, Kristin (1997): *Film Art. An Introduction*. 5. Aufl. (EA 1979). New York u. a.: McGraw-Hill.

- Brown**, Royal S. (1994): *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Berkeley u. a.: University of California Press.
- Brügge**, Joachim (2006): Von der „Lehrbuch“-Sonate zur Intertextualität. In: Matthias Schmidt (Hrsg.): *Mozarts Klavier- und Kammermusik*. Laaber: Laaber (Das Mozart-Handbuch Bd. 2), S. 109-163.
- Bullerjahn**, Claudia (2001): *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner (Forum Musikpädagogik Bd. 43, Reihe Wißner-Lehrbuch Bd. 5).
- Bullerjahn**, Claudia (2005): Analyse von Filmmusik und Musikvideos. In: Lothar Mikos & Claudia Wegener (Hrsg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 484-495.
- Bullerjahn**, Claudia (2009): Musik und Bild. In: Herbert Bruhn; Reinhard Kopiez & Andreas C. Lehmann (Hrsg.): *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. 2. Aufl. (EA 2008). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 205-222.
- Bullerjahn**, Claudia; **Braun**, Ulrich & **Güldenring**, Markus (1994): Wie haben Sie den Film gehört? Über Filmmusik als Bedeutungsträger – Eine empirische Untersuchung. In: *Musikpsychologie. Empirische Forschungen – Ästhetische Experimente. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, Bd. 10, 1993, S. 140-158.
- Chion**, Michel (2007): Mute Music. Polanski's *The Pianist* and Campion's *The Piano*. In: Daniel Goldmark; Lawrence Kramer & Richard Leppert (Hrsg.): *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*. Berkeley u. a.: University of California Press, S. 86-96.
- Cohen**, Annabel J. (2001): Music as a source of emotion in film. In: Patrik N. Juslin & John A. Sloboda (Hrsg.): *Music and emotion. Theory and research*. Oxford: Oxford University Press, S. 249-272.
- Cohen**, Annabel J. (2005): How Music Influences the Interpretation of Film and Video: Approaches from Experimental Psychology. In: Roger A. Kendall & Roger W. H. Savage (Hrsg.): *Perspectives in Systematic Musicology*. Los Angeles: University of California, S. 15-36.
- Dammann**, Rolf (1986): *Johann Sebastian Bachs „Goldberg-Variationen“*. Mainz: Schott.
- Demarmels**, Nicole (2012): Genie oder Problemkind? In: *Migros-Magazin*, 16.04.2012. Online verfügbar unter <http://www.migrosmagazin.ch/leben/familie/artikel/genie-oder-problemkind>.
- Dittrich**, Marie-Agnes (2005): Die Klaviermusik. In: Silke Leopold u. a. (Hrsg.): *Mozart-Handbuch*. Kassel, Stuttgart u. a.: Bärenreiter/Metzler, S. 482-561.
- Dömling**, Wolfgang (2011): *Franz Liszt*. München: Beck.
- Dorer**, Christian (2012): „Vitus hat meine Karriere beflügelt“. (Interview mit Teo Gheorghiu). In: *Aargauer Zeitung*, 11.06.2012, S.13. Online verfügbar unter http://www.swissmedia forum.ch/downloads/AZ_Gheorghiu.pdf.
- Dresing**, Thorsten & **Pehl**, Thorsten (2011): Praxisbuch Transkription. Regelsysteme, Software und praktische Anleitungen für qualitative ForscherInnen. 2. Aufl. (EA 2011). Marburg: Eigenverlag.

Drösser, Christoph (2010): Der Gänsehaut-Effekt. Warum erzeugt Musik überhaupt Gefühle? Einige Erklärungsversuche der Wissenschaft. In: *DIE ZEIT*, 26.08.2010, S. 32. Online verfügbar unter <http://www.zeit.de/2010/35/Musik-Wissenschaft>.

Düblin, Christian (2008): *Spezialinterview Film: Fredi M. Murer*. Online verfügbar unter <http://www.xecutives.net/24-monats-interviews/96-spezialinterview-film-fredi-m-murer>, zuletzt geprüft am 03.12.2014.

Eddie, William Alexander (2007): *Charles Valentin Alkan. His Life and His Music*. Aldershot u. a.: Ashgate.

Eicke, Stephan (2013): „Eine Reflexion meines Wesens“. Interview mit Guy Farley. In: *Cinema Musica*, Ausgabe 33, S. 20-25.

Epperson, Gordon (1969): *The Musical Symbol. A Study of the Philosophic Theory of Music*. 2. Aufl. (EA 1967). Ames: Iowa State University Press.

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (o. J.a): *LUMIERE Datenbank über Filmbesucherzahlen in Europa*. (Filminformation zu *Der Pianist*). Online verfügbar unter http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=18808, zuletzt geprüft am 11.02.2015.

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (o. J.b): *LUMIERE Datenbank über Filmbesucherzahlen in Europa*. (Filminformation zu *Vitus*). Online verfügbar unter http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=26478, zuletzt geprüft am 11.02.2015.

Faulstich, Werner (2002): *Grundkurs Filmanalyse*. München: Fink.

Flick, Uwe; Kardorff, Ernst von & Steinke, Ines (2004): Was ist qualitative Forschung? Einleitung und Überblick. In: Uwe Flick; Ernst von Kardorff & Ines Steinke (Hrsg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. 3. Aufl. (EA 2000). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 13-29.

Gasteiger, Ulrike (2002): Das Drama des Gezeichneten. In: *Merkur online*, 23.10.2002. Online verfügbar unter <http://www.merkur-online.de/freizeit/kino/drama-gezeichneten-112239.html>.

Genhart, Irene (2006): Rückeroberung einer Kindheit, oder: Menschwerdung à la Murer. *Vitus* von Fredi M. Murer. In: *Filmbulletin – Film in Augenhöhe*, Jg. 48, Ausgabe 1, 2006, S. 9-11.

Gerstmeier, August (1986): *Robert Schumann. Klavierkonzert a-Moll, op. 54*. München: Fink.

Gervink, Manuel (2009): „... trauriger Weise Lieblingsnahrung des Publicums“. Verbreitung und Rezeption der Werke Carl Czernys. In: Heinz von Loesch (Hrsg.): *Carl Czerny. Komponist, Pianist, Pädagoge*. Mainz u. a.: Schott (Klang und Begriff Bd. 3), S. 181-190.

Gläser, Jochen & Laudel, Grit (2010): *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen*. 4. Aufl. (3., überarbeitete Aufl. 2009). Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Goldmark, Daniel; Kramer, Lawrence & Leppert, Richard (Hrsg.) (2007): *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*. Berkeley u. a.: University of California Press.

- Großmann, Linde** (2009): Czerny in der zeitgenössischen Klavierpädagogik. In: Heinz von Loesch (Hrsg.): *Carl Czerny. Komponist, Pianist, Pädagoge*. Mainz u. a.: Schott (Klang und Begriff Bd. 3), S. 97-130.
- Gut, Serge** (2009): *Franz Liszt*. Sinzig: Studiopunkt-Verlag (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert Bd. 14).
- Hackenberg, Achim** (2004): *Filmverstehen als kognitiv-emotionaler Prozess. Zum Instruktionscharakter filmischer Darstellungen und dessen Bedeutung für die Medienrezeptionsforschung*. Berlin: Logos Verlag.
- Heinbokel, Annette** (2001): *Hochbegabte. Erkennen, Probleme, Lösungswege*. Münster: LIT.
- Herzog, Claudia** (2006a): *Vitus*. (Rezension zum Film). In: *Film-Dienst. Die Zeitschrift für Kino und Filmkultur*, Ausgabe 3, 2006, S. 40.
- Herzog, Claudia** (2006b): „Vitus ist ein Wunschkind“. Interview mit dem Schweizer Regisseur Fredi M. Murer. In: *Film-Dienst. Die Zeitschrift für Kino und Filmkultur*, Ausgabe 4, 2006, S. 46-47.
- Hippen, Wilfried** (2006): Das Drama des begabten Kindes. In: *taz (die tageszeitung)*, 21.12.2006. Online verfügbar unter <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2006/12/21/a0256>.
- Hirsbrunner, Theo** (1989): *Maurice Ravel. Sein Leben, sein Werk*. Laaber: Laaber.
- Hoffmann, Bernward** (2003): *Medienpädagogik. Eine Einführung in Theorie und Praxis*. Paderborn: Schöningh.
- Hoffmann, Katrin** (2006a): Hochbegabung im Blick. Fredi M. Murers *Vitus* glänzt beim Berlinale Special. In: *epd Film*, Ausgabe 4, 2006, S. 20.
- Hoffmann, Katrin** (2006b): *Vitus*. Fredi M. Murers etwas anderer Beitrag zum Thema Hochbegabung. In: *epd Film*, Ausgabe 12, 2006, S. 41.
- Holicki, Sabine & Brosius, Hans-Bernd** (1988): Der Einfluß von Filmmusik und nonverbalem Verhalten der Akteure auf die Wahrnehmung und Interpretation einer Filmhandlung. In: *Rundfunk und Fernsehen*, Jg. 36, Ausgabe 2, 1988, S. 189-206.
- Imort, Peter** (2005): Filmmusik im Kontext von Film- und Medienpädagogik. In: *Ludwigsburger Beiträge zur Medienpädagogik*, Ausgabe 7, 2005.
- Jacke, Andreas** (2010): *Roman Polanski – Traumatische Seelenlandschaften*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- James, Mirjam** (2008): Die „richtige“ Musik zum Film? Semantische und zeitliche Kongruenz zwischen Bild und Ton und die Wirkung auf den Rezipienten. In: Victoria Piel; Knut Holtsträter & Oliver Huck (Hrsg.): *Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*. Hildesheim: Olms, S. 173-186.
- Jiménez, Fanny** (2012): Ein Akkordeon für Amélie. In: *Welt am Sonntag*, 22.07.2012, S. 50.
- Just, Thomas** (2009): Czernys Bedeutung für die Klavierausbildung heute. In: Heinz von Loesch (Hrsg.): *Carl Czerny. Komponist, Pianist, Pädagoge*. Mainz u. a.: Schott (Klang und Begriff Bd. 3), S. 91-96.

- Karbusicky, Vladimir** (1986): *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Grundrisse Bd. 7).
- Karbusicky, Vladimir** (1990): Einleitung: Sinn und Bedeutung in der Musik. In: Vladimir Karbusicky (Hrsg.): *Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Texte zur Forschung Bd. 56), S. 1-36.
- Kaußler, Ingrid & Kaußler, Helmut** (1985): *Die Goldberg-Variationen von J. S. Bach*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben.
- Kirkpatrick, Ralph** (1972): *Domenico Scarlatti, Bd. 1: Leben und Werk*. München: Ellermann.
- Kleinen, Günter** (2009): Musikalische Sozialisation. In: Herbert Bruhn; Reinhard Kopiez & Andreas C. Lehmann (Hrsg.): *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. 2. Aufl. (EA 2008). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 37-66.
- Kloppenburger, Josef** (1986): Zur Bedeutungsvermittlung von Filmmusik. In: *Musikpsychologie. Empirische Forschungen – Ästhetische Experimente. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, Bd. 3, 1986, S. 91-106.
- Kloppenburger, Josef** (2000): Filmmusik. Stil – Technik – Verfahren – Funktionen. In: Josef Kloppenburger (Hrsg.): *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*. Laaber: Laaber (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 11), S. 21-56.
- Koch, Juan Martin** (2001): *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen. Zur Kompositions- und Rezeptionsgeschichte der Gattung von Mozart bis Brahms*. Sinzig: Studio (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert Bd. 8).
- Köhler, Margret** (2006): „Jedes Kind führt ein ‚Doppelleben‘“. Ein Gespräch mit Fredi M. Murer zu seinem Film *Vitus*. In: *kinofenster.de. Das Onlineportal für Filmbildung*, Ausgabe Dezember 2006, 08.12.2006. Online verfügbar unter http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf0612/murer_interview/.
- Koelsch, Stefan & Schröger, Erich** (2009): Neurowissenschaftliche Grundlagen der Musikwahrnehmung. In: Herbert Bruhn; Reinhard Kopiez & Andreas C. Lehmann (Hrsg.): *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. 2. Aufl. (EA 2008). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 393-412.
- Köstergarten, Knut** (2002): Der gebannte Blick. In: *Freitag*, Ausgabe 44, 25.10.2002. Online verfügbar unter <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/der-gebannte-blick>.
- Korte, Helmut** (2004): *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. 3. Aufl. (EA 2000). Berlin: Schmidt.
- Korten, Matthias** (1998): *Mozarts Requiem und seine Bearbeitungen*. Diss. Universität GH Essen.
- Kramer, Lawrence** (2007): Melodic Trains. Music in Polanski's *The Pianist*. In: Daniel Goldmark; Lawrence Kramer & Richard Leppert (Hrsg.): *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*. Berkeley u. a.: University of California Press, S. 66-85.
- Krause, Peter** (2001): Neurophysiologische Grundlagen der intermodalen Wahrnehmung und ihre Bedeutung für „audiovisuelle Musik“. In: Jan Neubauer & Silke Wenzel (Hrsg.):

Nebensache Musik. Beiträge zur Musik in Film und Fernsehen. Hamburg: von Bockel, S. 105-129.

Kreuzer, Anselm C. (2001): *Filmmusik. Geschichte und Analyse.* Frankfurt am Main: Lang (Studien zum Theater, Film und Fernsehen Bd. 33).

Kuckartz, Udo (2010): *Einführung in die computergestützte Analyse qualitative Daten.* 3. Aufl. (EA 1999). Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Lampert, Claudia (2005): Grounded Theory. In: Lothar Mikos & Claudia Wegener (Hrsg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch.* Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 516-526.

Leffers, Nicola Katharina (2010): *Spielräume. Möglichkeiten und Grenzen von Musik und Sound in der Filmszene. Eine explorative Studie* (E-Dissertation). Osnabrück: repOSitorium der Universität Osnabrück. Online verfügbar unter <https://repositorium.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-201005126243>.

Lehman, Peter & **Luhr**, William (2003): *Thinking about movies. Watching, questioning, enjoying.* 2. Aufl. (EA 1999). Malden u.a.: Blackwell.

Lesser, Gabriele (2002): Ein Zeuge, kein Held. In: *taz (die tageszeitung)*, 24.10.2002. Online verfügbar unter <http://www.taz.de/1/archiv/?id=archivseite&dig=2002/10/24/a0154>.

Levermann, Susan; **Niemeier**, Patrick & **Schlichter**, Ansgar (2009): Tagungsbericht vom III. Kieler Symposium zur Filmmusikforschung (18./19. Dezember 2008). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, Ausgabe 3, 2009, S. 184-186. Online verfügbar unter <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/download/KBzF/KBzFM003.pdf>.

Lissa, Zofia (1965): *Ästhetik der Filmmusik.* Berlin: Henschel.

Lotz, Jürgen (2000): *Frédéric Chopin.* 3. Aufl. (EA 1995). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Lütz, Jürgen (2006): *Vitus.* (Presseheft). Bonn: Schwarz Weiss Filmverleih (Hrsg.).

Maas, Georg & **Schudack**, Achim (1994): *Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis.* Mainz: Schott.

Maas, Georg (1997): Filmmusik. In: Herbert Bruhn; Rolf Oerter & Helmut Rösing (Hrsg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch.* 3. Aufl. (EA 1993). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 203–208.

Mahrenholz, Simone (2002): Flucht in die Hölle. In: *Der Tagesspiegel*, 23.10.2002. Online verfügbar unter <http://www.tagesspiegel.de/kultur/flucht-in-die-hoelle/357538.html>.

Marklein, Steffen (2007): ‚*Vitus*‘. (Rezension mit Interpretation und Anregungen für Filmgespräche und Unterricht. Arbeitsmaterial des Hauses kirchlicher Dienste der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers.)

Marti, Octavi (2005): Memories of the Ghetto. (Interview vom 01.12.2001, übersetzt von Remi Guillochon und Paul Cronin). In: Paul Cronin (Hrsg.): *Roman Polanski. Interviews.* Jackson: University Press of Mississippi, S. 195-201.

Mayring, Philipp (2010): *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken.* 11. Aufl. (EA 1982). Weinheim, Basel: Beltz.

- Mayring, Philipp & Hurst, Alfred** (2005): Qualitative Inhaltsanalyse. In: Lothar Mikos & Claudia Wegener (Hrsg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S 436-444.
- Meier, Barbara** (1995): *Robert Schumann*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Meier, Barbara** (2008): *Franz Liszt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Merten, Jessica** (2001): *Semantische Beschriftung im Film durch „autonome“ Musik. Eine funktionale Analyse ausgewählter Themen*. Osnabrück: epOs Music (Beiträge zur Medienästhetik der Musik Bd. 1).
- Mikos, Lothar & Prommer, Elizabeth** (2005): Das Babelsberger Modell. In: Lothar Mikos & Claudia Wegener (Hrsg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 162-169.
- Mikos, Lothar & Wegener, Claudia** (2005): Einleitung. In: Lothar Mikos & Claudia Wegener (Hrsg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 10-18.
- Motte-Haber, Helga de la & Emons, Hans** (1980): *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München, Wien: Hanser.
- Naliwajek-Mazurek, Katarzyna** (2011): *Musik im okkupierten Polen 1939-1945*. (Ausstellung anlässlich der Verleihung des Hosenfeld/Szpilman–Gedenkpreises 2011 im Foyer der Bibliothek der Leuphana Universität Lüneburg vom 17.01. bis 24.02.2011).
- Neumann-Braun, Klaus & Schneider, Silvia** (1993): Biographische Dimensionen in der Medienaneignung. In: Werner Holly & Ulrich Püschel (Hrsg.): *Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 193-210.
- Orenstein, Arbie** (1978): *Maurice Ravel. Leben und Werk*. Stuttgart: Reclam.
- Osiński, Wojciech** (2006): Filmmusik jenseits der Oder. Über den polnischen Ausnahmekomponisten Wojciech Kilar. In: *Cinema Musica*, Ausgabe 3, S. 30-31.
- Pauli, Hansjörg** (1976): Filmmusik: ein historisch-kritischer Abriß. In: Hans-Christian Schmidt (Hrsg.): *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*. Mainz: Schott, S. 91-119.
- Pauli, Hansjörg** (1991): Ein blinder Fleck in der Filmmusiktheorie. In: Alfred Messerli & Janis Osolin (Hrsg.): *Tonkörper. Die Umwertung des Tons im Film*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern (Cinema 37), S. 9-18.
- Paus-Haase, Ingrid & Schorb, Bernd** (2000): Qualitative Medienforschung mit Kindern und Jugendlichen – Standortbestimmung und Einleitung. In: Ingrid Paus-Haase & Bernd Schorb (Hrsg.): *Qualitative Kinder- und Jugendmedienforschung. Theorie und Methoden: ein Arbeitsbuch*. München: KoPäd, S. 7-11.
- Piel, Victoria; Holtsträter, Knut & Huck, Oliver** (Hrsg.) (2008): *Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*. Hildesheim: Olms.
- Prommer, Elizabeth** (2005): Codierung. In: Lothar Mikos & Claudia Wegener (Hrsg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 404-413.

- Prommer, Elizabeth & Mikos, Lothar** (2005): Rezeptionsforschung. In: Lothar Mikos & Claudia Wegener (Hrsg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 193-199.
- Ragozat, Ulrich** (1982): *Die Nationalhymnen der Welt. Ein kulturgeschichtliches Lexikon*. Freiburg u. a.: Herder.
- Rampe, Siegbert** (1995): *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch*. Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Rampe, Siegbert** (2008): Clavier Übung IV: ‚Goldberg-Variationen‘. In: Siegbert Rampe (Hrsg.): *Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch*, Teilband 2. Laaber: Laaber (Das Bach-Handbuch Bd. 4/2), S. 930-948.
- Rebhan, Nana A. T.** (o. J.): *Vitus*. Probleme eines kleinen Genies. In: *fluter. Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung*. Online verfügbar unter <http://film.fluter.de/de/190/kino/5628/>.
- Reich-Ranicki, Marcel** (2002): Polanskis Todesfuge. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.10.2002. Online verfügbar unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino-polanskis-todesfuge-192670.html>.
- Reichert, Jo** (2005): Gütekriterien qualitativer Sozialforschung. In: Lothar Mikos & Claudia Wegener (Hrsg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 571-579.
- Reitz, Edgar; Kluge, Alexander & Reinke, Wilfried** (1980): Wort und Film (Aufsatz erstmals erschienen im Jahr 1965). In: Klaus Eder & Alexander Kluge: *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. Stichwort: Eine Bestandsaufnahme*. München: Hanser (Arbeitshefte Film 2/3), S. 9-27.
- Rösing, Helmut** (1997): Musikalische Ausdrucksmodelle. In: Herbert Bruhn; Rolf Oerter & Helmut Rösing (Hrsg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. 3. Aufl. (EA 1993). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 579-588.
- Rösing, Helmut** (2003): Bilderwelt der Klänge – Klangwelt der Bilder. Beobachtungen zur Konvergenz der Sinne. In: Dietrich Helms & Thomas Phleps (Hrsg.): *Clipped Differences. Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo*. Bielefeld: Transcript (Beiträge zur Populärmusikforschung Bd. 31), S. 9-25.
- Rötter, Günther** (2005): Musik und Emotion. Musik als psychoaktive Substanz – Musikalischer Ausdruck – Neue experimentelle Ästhetik – Emotionstheorien – Funktionale Musik. In: Helga de la Motte-Haber & Günther Rötter (Hrsg.): *Musikpsychologie*. Laaber: Laaber (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Bd. 3), S. 268-338.
- Rumpf, Mike** (o. J.): *Überleben durch Chopin*. (Rezension der CD „Wladyslaw Szpilman: The Original Recordings“ im Online-Magazin „Filmmusik 2000“). Online verfügbar unter <http://www.filmmusik2000.de/szprec.htm>, zuletzt geprüft am 11.02.2015.
- Rumpf, Mike** (2013a): ‚Roberto’s Last Chance‘ aus *Death and the Maiden* komponiert von Wojciech Kilar. In: *Cinema Musica*, Ausgabe 32, S. 48.
- Rumpf, Mike** (2013b): Wie funktioniert Filmmusik? Eine Annäherung anhand ausgewählter Beispiele. In: *Cinema Musica*, Ausgabe 33, S. 55-57.

- Samson, Jim** (1991): *Reclams Musikführer. Frédéric Chopin*. Stuttgart: Reclam.
- Sapoznik, Henry & Sokolow, Pete** (1987): *The Compleat Klezmer*. Cedarhurst (N.Y.): Tara Publications.
- Schick, Hartmut** (2005): Die geistliche Musik. In: Silke Leopold u. a. (Hrsg.): *Mozart-Handbuch*. Kassel, Stuttgart u. a.: Bärenreiter/Metzler, S. 164-249.
- Schilling, Britta** (1986): *Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813-1888)*. Regensburg: Bosse (Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 145).
- Schlemmer, Mirjam** (2005): Audiovisuelle Wahrnehmung. Die Konkurrenz und Ergänzungssituation von Auge und Ohr bei zeitlicher und räumlicher Wahrnehmung. In: Helga de la Motte-Haber & Günther Rötter (Hrsg.): *Musikpsychologie*. Laaber: Laaber (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Bd. 3), S. 173-184.
- Schlüter, Ann-Helena** (2011): *Die Goldberg-Variationen von Johann Sebastian Bach in der Bearbeitung von Josef Rheinberger und Max Reger. Eine Vergleichsstudie*. Hamburg: Diplomica.
- Schmalzriedt, Siegfried** (2006): *Ravels Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer*. München: Beck.
- Schmid, Manfred Hermann** (1997): Das „Lacrimosa“ in Mozarts Requiem. In: Manfred Hermann Schmid (Hrsg.): *Mozart Studien*, Bd. 7. Tutzing: Schneider, S. 115-142.
- Schmidt, Christoph** (2005): Filmmusik als ästhetisches Objekt – Ästhetisches Bilden mit Filmmusik. In: *Ludwigsburger Beiträge zur Medienpädagogik*, Ausgabe 7, 2005.
- Schmidt, Hans-Christian** (1976): Musik als Einflussgröße bei der filmischen Wahrnehmung. In: Hans-Christian Schmidt (Hrsg.): *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*. Mainz: Schott, S. 126–169.
- Schmidt, Hans-Christian** (1982): *Filmmusik*. Kassel: Bärenreiter (Musik aktuell – Analysen, Beispiele, Kommentare Bd. 4).
- Schmidt, Hans-Christian** (1997): Fernsehen. In: Herbert Bruhn; Rolf Oerter & Helmut Rösing (Hrsg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. 3. Aufl. (EA 1993). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 195-203.
- Schneider, Norbert Jürgen** (1990): *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*. 2. Aufl. (EA 1986). München: Ölschläger (Kommunikation audiovisuell Bd. 13).
- Schneider, Norbert Jürgen** (1997): *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*. Mainz: Schott.
- Schramm, Holger** (2008): Rezeption und Wirkung von Musik in den Medien. In: Stefan Weinacht & Helmut Scherer (Hrsg.): *Wissenschaftliche Perspektiven auf Musik und Medien*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 135-153.
- Schubert, Linda** (2001): The Film Scores of Henry Vars in the United States: An Overview. In: *Polish Music Journal*, Jg. 4, Ausgabe 1, 2001. Online verfügbar unter http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/4.1.01/schubert4_1.html.

- Schulz**, Georg-Michael (2002): Docu-Dramas – oder: Die Sehnsucht nach der ‚Authentizität‘. Rückblicke auf *Holocaust* von Marvin Chomsky und *Schindlers Liste* von Steven Spielberg. In: Waltraud Wende (Hrsg.): *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 159-180.
- Scruton**, Roger (1999): *The Aesthetics of Music*. Oxford u.a.: Oxford University Press
- Scruton**, Roger (2009): *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*. London u.a.: Continuum.
- Seeßlen**, Georg (2002): *Der Pianist*. Polanskis meisterlicher Film vom Überleben. In: *epd Film*, Ausgabe 11, 2002, S. 34-35.
- Smith**, Ronald (1987): *Alkan. Volume Two: The Music*. London, New York: Kahn & Averill/Taplinger.
- Stalder**, Hanspeter (o. J.): ‚Vitus‘. *Bilder über eine Menschwerdung*. (Rezension zum Film). Online verfügbar unter <http://www.der-andere-film.ch/filme/filme/titel/tuv/vitus>, zuletzt geprüft am 11.02.2015.
- Stehn**, Mirkko (2008): Die Kieler Gesellschaft zur Filmmusikforschung – eine Projektion des Dialogs. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, Ausgabe 1, 2008, S. 7-9. Online verfügbar unter <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/download/KBzF/KBzF001.pdf>.
- Stein**, Alexander (2004): Music and Trauma in Polanski’s *The Pianist* (2002). In: *The International Journal of Psychoanalysis*, Ausgabe 85, S. 755–765.
- Steinke**, Ines (2004): Gütekriterien qualitativer Forschung. In: Uwe Flick; Ernst von Kardoff & Ines Steinke (Hrsg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. 3. Aufl. (EA 2000). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 319-331.
- Strauss**, Anselm & **Corbin**, Juliet (1991): *Basics of Qualitative Research. Grounded Theory Procedures and Techniques*. 3. Aufl. (EA 1990). Newbury Park: Sage Publications.
- Szpilman**, Władysław (2005): *Der Pianist. Mein wunderbares Überleben*. 10. Aufl. (EA 2002). Berlin: Ullstein.
- Tarasti**, Eero (2002): *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlin u.a.: Mouton de Guyter.
- Thomann**, Jörg (2002): Geschichte ohne Helden: *Der Pianist*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.10.2002. Online verfügbar unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/film-geschichte-ohne-helden-der-pianist-183881.html>.
- Traub**, Andreas (1983): *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen BWV 988*. München: Fink.
- Trautmann**, Thomas (2011): *„Ich verstehe mehr als Bahnhof!“ Szenen aus der Kindheit eines hoch begabten Mädchens*. München: Herbert Utz Verlag.
- Turner**, Tina & **Loder**, Kurt (1986): *Ich, Tina. Mein Leben*. München: Goldmann.
- Uhde**, Jürgen (1996): *Beethovens Klaviermusik*. 5. Aufl. (EA 1970). Stuttgart: Reclam.

- Unz, Dagmar, Schwab, Frank & Mönch, Jelka** (2008): Filmmusik und Emotionen. In: Stefan Weinacht & Helmut Scherer (Hrsg.): *Wissenschaftliche Perspektiven auf Musik und Medien*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 177-191.
- Vitouch, Oliver** (2001): When Your Ear Sets the Stage: Musical Context Effects in Film Perception. In: *Psychology of Music*, Jg. 29, Ausgabe 1, 2001, S. 70-83.
- Vogt, Hans** (1981): *Johann Sebastian Bachs Kammermusik. Voraussetzungen, Analysen, Einzelwerke*. Stuttgart: Reclam.
- Volk, Stefan** (2002): ‚Der Pianist‘. (Film-Heft). Köln: Institut für Kino und Filmkultur im Auftrag der Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.).
- Voss, Egon** (1979): *Robert Schumann: Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, op. 54*. (Einführung und Analyse zur Taschenpartitur). München, Mainz: Goldmann/Schott.
- Waeger, Gerhart** (2002): Überlebensstrategien in einer feindlichen Umwelt. Roman Polanskis Leben und Überleben beim Film. In: *Filmbulletin – Kino in Augenhöhe*, Jg. 44, Ausgabe 5, 2002, S. 16-29.
- Wehmeyer, Grete** (1983): *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier, oder: Die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie*. Kassel u. a., Zürich: Bärenreiter/Atlantis.
- Wende, Waltraud** (2002): Medienbilder und Geschichte – Zur Medialisierung des Holocaust. In: Waltraud Wende (Hrsg.): *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 8-30.
- Werner, Tilo** (2004): *Holocaust-Spielfilme im Geschichtsunterricht*. Norderstedt: Books on Demand.
- Wikipedia. Die freie Enzyklopädie** (2013): *Hänschen klein*. Online verfügbar unter http://de.wikipedia.org/wiki/Hänschen_klein, zuletzt aktualisiert am 16.06.2013, zuletzt geprüft am 11.02.2015.
- Wikipedia. The Free Encyclopedia** (2015): *Henryk Wars*. Online verfügbar unter http://en.wikipedia.org/wiki/Henryk_Wars, zuletzt aktualisiert am 01.02.2015, zuletzt geprüft am 11.02.2015.
- Winkler, Georg** (2003): *Klezmer. Merkmale, Strukturen und Tendenzen eines musikkulturellen Phänomens*. Bern u. a.: Lang (Salzburger Beiträge zur Musik- und Tanzforschung Bd. 1).
- Winter, Leon de** (2002): Wir waren zu viert. In: *DIE WELT*, 30.11.2002. Online verfügbar unter http://www.welt.de/print-welt/article278631/Wir_waren_zu_viert.html.
- Wolff, Christoph** (1995): *Mozarts Requiem. Geschichte, Musik, Dokumente*. 2. Aufl. (EA 1991). München, Kassel u. a.: dtv/Bärenreiter.
- Zieliński, Tadeusz A.** (2008): *Chopin. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. Mainz: Schott.
- Zimbardo, Philip G. & Gerrig, Richard J.** (1999): *Psychologie*. 7. Aufl. (EA 1974). Berlin u. a.: Springer-Verlag.

Zuber, Barbara (1986): Wilde Blumen am Zaun der Klassik. Das spanische Idiom in Domenico Scarlattis Klaviermusik. In: Heinz-Klaus Metzger & Rainer Riehn (Hrsg.): *Domenico Scarlatti*. München: Edition Text + Kritik (Musik-Konzepte Bd. 47), S. 3-39.

Filmmaterial

Der Pianist (2002) von Roman Polanski. DVD: Special Edition mit Bonusmaterial (u. a. Dokumentation zum Film: *A Story of Survival. Behind the Scenes of The Pianist*).

Vier Minuten (2007) von Chris Kraus. DVD: Special Edition mit Bonusmaterial (u.a. Making-of und diverse Interviews).

Vitus (2005) von Fredi M. Murer. DVD: Special Edition mit Bonusmaterial (u. a. Dokumentation zum Film: *Die Vitusmacher* von Rolf Lyssy).

Tonträger

Music from and inspired by The Pianist. Sony Music 2002.

Vitus. Original Motion Picture Soundtrack. Sony BMG Music/Vitusfilm 2006.

Musikalien

Alkan, Charles Valentin: *Douze Etudes dans les Tons Majeurs, op. 35, Première Suite*. Paris: Braun o. J., Nr. 4789.

Bach, Johann Sebastian: *Aria mit verschiedenen Veränderungen, Goldberg-Variationen, Klavierübung Teil IV, BWV 988*. Kurt Soldan (Hrsg.). London u. a.: Peters c 1937.

Bach, Johann Sebastian: Suite I in G-Dur, BWV 1007. In: Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen/Bach-Archiv Leipzig (Hrsg.): *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VI, Bd. 2: *Sechs Suiten für Violoncello solo, BWV 1007-1012*, herausgegeben von Hans Eppstein. Kassel u. a.: Bärenreiter 1988.

Beethoven, Ludwig van: *Sonate, Sonata quasi una Fantasia, cis-Moll, op. 27 No. 2 (Mondschein)*. Alfred Hoehn (Hrsg.). Mainz: Schott c 1950.

Beretta, Mario: *Vitus. Die Filmmusik arrangiert für Klavier*. Zürich: Hug & Co. 2011.

Chopin, Frédéric: Ballada [No. 1] g-Moll, op. 23. In: Ignacy Jan Paderewski (Hrsg.): *Sämtliche Werke*, III: *Balladen für Klavier*. Warschau, Krakau: Fryderyk-Chopin-Institut/Polnischer Musikverlag c 1956.

Chopin, Frédéric: Grande Polonaise brillante, précédée d'un Andante spianato, op. 22. In: Ignacy Jan Paderewski (Hrsg.): *Complete Works*, XXI: *Works for Piano and Orchestra*, Partitur. Warschau, Krakau: Fryderyk-Chopin-Institut/Polnischer Musikverlag 1985.

Chopin, Frédéric: Nocturne, KK IVa Nr. 16. In: Ewald Zimmermann (Hrsg.): *Nocturnes*. München : Henle c 1980.

Czerny, Carl: *Favourite Piano Studies, II: Die Schule der Geläufigkeit*, op. 299. András Kemenes (Hrsg.). Budapest: Könenmann c 1997.

Czerny, Carl: *Favourite Piano Studies*, III: *Die Kunst der Fingerfertigkeit*, op. 740, Bd.1. András Kemenes (Hrsg.). Budapest: Könemann c 1998.

Kilar, Wojciech: *Theme from the Film ‚The Pianist‘*, Ausgabe für Klarinette und Klavier. Wojciech Widłak (Hrsg.). Krakau: PWM 2002.

Liszt, Franz: *Grandes Etudes de Paganini*, No. 3: *La Campanella*. In: Zoltán Gárdonyi/István Szelényi (Hrsg.): *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, I, Bd. 2: *Etüden II*. Budapest, Kassel u. a.: Editio Musica/Bärenreiter 1971.

Liszt, Franz: VI. *Rhapsodie Hongroise*. In: Zoltán Gárdonyi/István Szelényi (Hrsg.): *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, I, Bd. 3: *Ungarische Rhapsodien I, Nr. I-IX*. Budapest, Kassel u. a.: Editio Musica/Bärenreiter 1972.

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Requiem. Das von Franz Xaver Süssmayr vervollständigte Requiem in der traditionellen Gestalt*, KV 626, Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Heinz Moehn (Hrsg.). Kassel u. a.: Bärenreiter c 1965.

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Rondo in a*, KV 511. In: Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Hrsg.): *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, IX, 27, Bd. 2: *Einzelstücke für Klavier (Orgel, Orgelwalze, Glasharmonika)*, vorgelegt von Wolfgang Plath. Kassel u. a.: Bärenreiter 1982.

Ravel, Maurice: *Miroirs, No. 4: Alborada del gracioso*. Peter Jost (Hrsg.). München: Henle 2008.

Scarlatti, Domenico: *Sonate in C*, K 159. In: Bengt Johnsson (Hrsg.): *Ausgewählte Klaviersonaten*, Bd. 1. München: Henle 1985.

Scarlatti, Domenico: *Sonate in e*, K 263. In: Bengt Johnsson (Hrsg.): *Ausgewählte Klaviersonaten*, Bd. 3. München: Henle 1992.

Schumann, Robert: *Album für die Jugend*, op. 68. Ernst Hertrich (Hrsg.). München: Henle 2007.

Schumann, Robert: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, I, 2, Bd.1: *Klavierkonzert a-Moll*, op. 54, Partitur. Bernhard R. Appel (Hrsg.). Mainz u. a.: Schott 2003.

Wybicki, Józef & **Oginski**, Michael K.: *Mazurek Dabrowskiego (Nationalhymne Polens)*. In: Jakob Seibert (Hrsg.): *Nationalhymnen*, Songbook. Mainz: Schott 2006. Online verfügbar unter http://www.schott-musik.de/cms/resources/1336396559762e3b6c652bf75c944b101396e1bbd8/Polen_Hymne_830KB.jpg.

Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film *Der Pianist*

Nach Werner (2004, S. 178ff.) mit eigenen Erweiterungen:

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
	00:00		Logo Tobis-Verleih. Logo Studio Canal. Logo Palme d'Or Cannes Festival 2002.	Jingle zum Tobis-Logo		
1. Sequenz	00:14	Straßen in Warschau, geschäftiges Treiben	Insert: "Warsaw 1939". Originalaufnahmen von Warschau aus den 30er Jahren.	Extradiegetisch: <i>Nocturne cis-Moll</i> von Chopin. Musik leitet über zum eigentlichen Bildton in der nächsten Sequenz.		
2. Sequenz	00:50	Gebäude des polnischen Rundfunks in Warschau	Szpilman spielt in einem Aufnahmestudio Klavier. Der Lärm von Geschützen ist zu hören. Scheiben zerbrechen, Putz fällt von der Decke. Das Aufnahmestudio wird getroffen. Erst als Szpilman dabei leicht verletzt wird und stürzt, flieht er aus dem Gebäude und macht dabei im Treppenhaus die Bekanntschaft mit Dorota, der Schwester von Jurek, die Szpilman für sein Können bewundert.	Musik wird in die Sequenz übergeführt und wird mit Einblenden der Szene zur diegetischen Musik. Szpilman spielt das Stück bis zum Abbruch aufgrund des Bombeneinschlags.	Einschläge von Bomben, Sirene, Geschrei	Hände am Klavier zuerst im Bild, dann wird auch Szpilmans Körper und Gesicht eingeblendet.
3. Sequenz	02:16	Wohnung der Familie Szpilman	Die Familie Szpilman packt für die Flucht aus Warschau. Alle sind angespannt. Szpilman kommt nach Hause. Die Familie berichtet Szpilman, dass die Regierung nach Lublin umgezogen ist. Alle wehrfähigen Männer müssen die Stadt verlassen und sollen am anderen Flussufer eine neue Verteidigungslinie aufbauen. Im Radio wird berichtet, dass Großbritannien Deutschland den Krieg erklärt hat. Für einen kurzen Augenblick sendet ein Störsender eine deutsche Rede.	Diegetisch: Teil der Polnischen Nationalhymne im Radio.	Zuerst Sirenen Geräusch im Hintergrund, später Störgeräusche im Radio und funktionierender Radiosender	
Subsequenz	04:35	Wohnung der Familie Szpilman (Abend)	Die Familie Szpilman sitzt beim Abendessen. Der Kriegseintritt von Großbritannien hat ihnen Hoffnung gemacht.			

Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film Der Pianist

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	04:52	Straße	Die Deutschen marschieren in Warschau ein. Die Familie Szpilman schaut dabei zu.		Marschieren von Soldaten sehr präsent.	
4. Sequenz	05:20	Wohnung der Familie Szpilman	Die Familie Szpilman erfährt, dass Juden maximal 2.000 Zloty in der Wohnung aufbewahren dürfen. Die Familie überlegt, wie sie das überschüssige Geld verstecken könnte (unter dem Blumentopf, in einem hohlen Tischbein, unter einer Zeitung, in der Violine).		Szpilman spielt anfangs im Hintergrund leise mit den Fingern auf der Geige herum. Ticken der Standuhr im Hintergrund, Geräusche der Straßenbahn draußen	
5. Sequenz	07:14	Telefonzelle	Szpilman telefoniert mit Jurek und erfährt, dass es keine Neueröffnung des Senders geben wird. Szpilman bittet Jurek um die Adresse von Dorota.		Gedämpfte Straßengeräusche im Hintergrund, Glocke beim Öffnen einer Tür im Hintergrund	
Subsequenz	07:39	Straße	Szpilman und Dorota gehen in Warschau spazieren. Sie wollen in ein Café, an dem jedoch ein Schild hängt. Insert: "Für Juden Zutritt verboten". Szpilman berichtet Dorota, dass auch der Park und öffentliche Bänke für Juden verboten sind.		Zu Beginn klingelnde Geräusche eines vorbeifahrenden Fahrrades	
6. Sequenz	09:36	Wohnung der Familie Szpilman	Die Familie Szpilman sitzt zusammen am Esstisch. Der Vater liest aus der Zeitung vor. Juden müssen eine Armbinde mit einem Judenstern tragen. Es herrscht Unklarheit, woher man sich die Armbinde besorgen soll. Keiner will sie tragen.		Leises Ticken der Standuhr im Hintergrund	
Subsequenz	10:40	Straße	Der Vater trägt die Armbinde. Ein Soldat hält ihn an und fordert ihn auf, sich zu verbeugen. Der Vater verbeugt sich und wird daraufhin von dem Soldaten geschlagen. Der Soldat befiehlt dem Vater, in der Gosse zu laufen. Der Vater gehorcht.		Straßengeräusche	
7. Sequenz	11:30	Wohnung der Familie Szpilman	Szpilman spielt Klavier. Halina liest ihm aus der Zeitung vor. Ein jüdisches Ghetto soll eingerichtet werden. In dem Ghetto sollen 360.000 Juden wohnen. Die Mutter weint, weil die Familie nur noch 20 Zloty hat.		Szpilman komponiert am Klavier, wovon für den Zuschauer nur eine sehr kurze Tonfolge zu hören ist.	

Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film Der Pianist

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	12:43	Wohnung der Familie Szpilman	Die Familie Szpilman will den Flügel verkaufen. Ein Mann bietet 2.000 Zloty. Henryk will ihn rauswerfen. Szpilman bestimmt jedoch, dass der Flügel verkauft wird.		Klang des Klaviers wird ausprobiert	
8. Sequenz	13:22	Straße	Insert: "31 October 1940". Unzählige Juden ziehen ins Ghetto um. Dorota sieht vom Gehweg aus zu. Szpilman sieht sie und spricht mit ihr über die "absurde" Situation.		Straßengeräusche sind sehr präsent, dann beim Dialog im Hintergrund etwas leiser.	
Subsequenz	15:00	Wohnung der Familie Szpilman im Ghetto	Die Familie Szpilman bezieht ihre Wohnung im Ghetto. Sie blickt aus dem Fenster. An der Grenze des Ghettos wird eine Mauer gebaut.	Extradiegetisch: Mit Blick auf die Mauer setzt dramatisch-melancholische Streichermusik ein.		Die Bildabfolge zeigt verschiedene Etappen des Mauerbaus. Die Musik fasst dies zusammen.
Subsequenz	15:48	Straßen an der Ghetto-Mauer	Die Ghetto-Mauer ist fertiggestellt.	Musik wird weitergeführt.		Geräuschkulisse während der Musik nur zu Beginn des Musikeinsatzes und dann wieder ab der nächsten Sequenz, wenn die Musik leiser weiterläuft.
9. Sequenz	15:57	Straßen im Ghetto	Szpilman geht durch das Ghetto. Eine Brotverkäuferin vertreibt einige Kinder von ihrem mit Stacheldraht geschützten Stand. Ein Junge beweint seinen tot auf der Straße liegenden Vater. Kinder bewundern Fleischreste in einem Schaufenster. Szpilman trifft seinen Bruder, der versucht hat, Bücher zu verkaufen. Bis auf Dostojewskis "Der Idiot" war er aber erfolglos. Henryk spricht mit Szpilman über den regen Schmuggel ins Ghetto. Eine verwirrte Frau fragt Szpilman nach ihrem Mann. Szpilman hat ihn nicht gesehen. Szpilman und Henryk müssen an der nicht-jüdischen Straße warten, die das große vom kleinen Ghetto trennt. Dort spielt eine Musikkapelle. Soldaten zwingen einige Juden zu einem "Judentanz".	Musik wird leise in die Sequenz übergeführt und klingt beim Dialog der Brüder aus. Diegetisch: Klezmer-Musik erst begleitend aus der Ferne, dann sieht man die Musiker dazu, sobald das Geschehen um Szpilman sich dorthin bewegt. Musik klingt zum Ende der Sequenz aus.	Geräusche des Treibens auf der Straße, dann zudem Straßenbahn und Verkehr	

Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film Der Pianist

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
10. Sequenz	19:41	Wohnung der Familie Szpilman im Ghetto	Szpilman und Henryk kommen nach Hause. Itzak Heller, der Chef des jüdischen Ordnungsdienstes, ist da. Er will die beiden für den jüdischen Ordnungsdienst rekrutieren. Im Ghetto sind bald eine halbe Million Juden. Es wird mehr Polizei gebraucht. Es gäbe auch eine Polizei-Jazzband, in der Szpilman spielen könnte. Die beiden lehnen ab.			
11. Sequenz	20:52	Restaurant im Ghetto	Szpilman spielt Klavier. Ein jüdischer Geschäftsmann bittet ihn, aufzuhören, um einige Münzen an ihrem Klang auf ihre Echtheit prüfen zu können. Dann lässt der Geschäftsmann weiterspielen.	Diegetisch: Klavierspiel im Café (Lied von Wars). Musik beginnt, dann erst wird die neue Szene eingeblendet. Musik klingt zum Ende der Sequenz aus.	Gespräche und Geschirrklopfen, Klängen der Münzen (Musik setzt aus), dabei setzen sich die Geräusche des Cafés fort.	Kamera hat Szpilman am Klavier im Blick und schwenkt dann als Blick Szpilmans durch den Raum (subjektive Kamera).
12. Sequenz	22:03	Wohnung von Yehuda	Szpilman unterhält sich mit Yehuda, der in seiner Wohnung eine geheime Druckerei eingerichtet hat. Szpilman will bei der Untergrund-Arbeit helfen, aber Yehuda lehnt das ab. Majorek kommt zu Besuch und wird Szpilman vorgestellt. Majorek verteilt die Zeitung, die Yehuda druckt. Yehuda hofft, dass diese Zeitung einen Aufstand auslösen wird.		Geräusche der Druckerpresse	
13. Sequenz	23:36	Straße an der Ghetto-Mauer (Abend)	Szpilman geht an der Ghetto-Mauer entlang. Er sieht, wie Schmuggelware über die Ghetto-Mauer ins Ghetto geworfen wird. Ein Junge will mit Schmuggelware unter der Ghetto-Mauer hindurch ins Ghetto kriechen, doch er wird von einem Soldaten auf der anderen Seite festgehalten. Szpilman will den Jungen zu sich ziehen, doch der Soldat hält ihn weiterhin fest und schlägt auf ihn ein. Schließlich lässt der Soldat den Jungen los. Szpilman zieht ihn zu sich. Der Junge ist tot.		Pfiffe und Geräusche der Schmuggler; Schläge und Schreie des Kindes, das ertappt wird.	

Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film Der Pianist

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
14. Sequenz	24:50	Wohnung der Familie Szpilman im Ghetto (Abend)	Die Familie sitzt beim Abendessen. Henryk erzählt eine zynische Geschichte über die Brutalität der Deutschen im Ghetto. Henryk wirft Szpilman seine Arbeit im Ghetto-Restaurant vor. Vor dem gegenüberliegenden Wohnhaus fahren Soldaten mit einem Auto vor. Die Familie Szpilman löscht wie alle anderen das Licht. Die Familie beobachtet, wie im Wohnhaus gegenüber in einer Wohnung das Licht angeht. Eine Familie sitzt am Esstisch. Deutsche Soldaten befehlen der Familie aufzustehen. Ein alter Mann im Rollstuhl kann diesem Befehl nicht Folge leisten. Er wird aus dem Fenster geworfen. Die Familie wird aus dem Haus geführt und dann gezwungen wegzulaufen, um dann von den Deutschen erschossen zu werden. Mit dem Auto überfahren die Soldaten einen noch lebenden Juden.		Heranfahren des Autos, Zuschlagen der Türen, Stürmung des Hauses (Poltern, Rufe), Aufprall des Mannes mit Rollstuhl auf der Straße, Schüsse, Schreie, Abfahrt des Autos.	
15. Sequenz	28:07	Restaurant im Ghetto	Szpilman spielt Klavier. Halina kommt und berichtet, dass Henryk verhaftet wurde.	Diegetisch: Klavierspiel im Café (Lied von Wars).		Musik ist weiterhin leise (von fern) zu hören, wenn zwischenzeitlich das Bild die Vorderansicht des Caféhauses zeigt.
Subsequenz	28:56	Straße im Ghetto	Szpilman läuft zu dem Haus, in dem die Verhaftung vorgenommen worden sein soll. Die verwirrte Frau fragt Szpilman wieder nach ihrem Mann.		Geräuschkulisse der Menschenmassen auf der Straße	

Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film Der Pianist

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	29:44	Wohnhaus im Ghetto	Szpilman trifft an dem Wohnhaus ein, in dem offenbar gerade eine Razzia durchgeführt wird. Szpilman sieht Itzak und bittet ihn, Henryk freizulassen. Itzak wendet sich ab. Ein verrückter Alter (Rubinstein) kommt vorbei. Verfolgt von einer Schar von Kindern stammelt er deutsche Floskeln ("Heil Hitler"). Einige deutsche Soldaten sind amüsiert und geben ihm eine Zigarette. Ein Mann reißt einer Frau einen Topf mit Essen aus der Hand. Der Topf fällt zu Boden, das Essen landet auf der Straße. Der Mann schlingt das Essen von der Straße weg. Die Frau läuft weinend davon. Itzak lässt Henryk frei. Szpilman bringt Henryk von dem Haus fort.	Extradiegetisch: langsame, melancholische Klezmermusik (Klarinette). Musik setzt leise ein, sobald der Dialog beendet ist und Szpilman verschiedene Szenen des Straßengeschehens auf sich einwirken lässt. Die Musik klingt aus, als Szpilmans Blick zur Tür schweift und danach Henryk freigelassen wird. Diegetisch: Musik der Klezmergruppe auf der Straße beginnt leise von fern, hintergründig (während des Dialogs der Brüder) innerhalb des Geschehens, ist aber nicht zu sehen.	Geräuschkulisse auf der Straße	
Subsequenz	33:00	Verbindungsbrücke zwischen großem und kleinem Ghetto	Auf dem Weg nach Hause bricht Henryk erschöpft zusammen.		Geräuschkulisse auf der Straße (Straßenbahn, Pferdewagen, Menschen)	
Subsequenz	33:15	Restaurant im Ghetto	Szpilman bringt Henryk zum Restaurant, wo dieser etwas zu essen bekommt. Henryk berichtet, dass das kleine Ghetto bald geschlossen wird. Man braucht eine Arbeitsbescheinigung, sonst wird man deportiert.			
16. Sequenz	33:40	Verbindungsbrücke zwischen großem und kleinem Ghetto	Szpilman trifft Yehuda und Majorek und bittet sie um eine Arbeitsbescheinigung für seinen Vater.		Geräuschkulisse auf der Straße	
Subsequenz	34:45	Werkstatt von Schultz	Der deutsche Unternehmer Schultz stellt dem Vater im Beisein von Szpilman und Majorek eine Arbeitsbescheinigung aus.		Maschinen-geräusche	Ausblende

Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film Der Pianist

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
17. Sequenz	35:28	Verbindungs- brücke zwischen großem und kleinem Ghetto	Insert: "15 March 1942". Das kleine Ghetto wird geschlossen. Die Bewohner ziehen über die Verbindungsbrücke zwischen großem und kleinem Ghetto in das große Ghetto um. Dabei werden sie von Soldaten gefilmt.	Extradiegetisch: dramatisch- melancholische Streichermusik, Einsatz mit Sequenzbeginn.	Geräuschkulisse der Straße mit Straßenbahn	Einblende
Subsequenz	35:56	Magazin	Die Habseligkeiten der Juden werden sortiert.	Musik wird weitergeführt und klingt zum Ende der Subsequenz hin aus.	Rufe von Soldaten im Hintergrund	
18. Sequenz	36:36	Gemeinschafts- quartier im Ghetto (Nacht)	Eine Selektion wird durchgeführt. Von der Familie werden allein Henryk und Halina als arbeitsfähig eingestuft. Sie bleiben im Ghetto. Die anderen müssen packen. Eine Frau, die fragt, wohin man sie bringen wird, wird erschossen.		Schüsse, Rufe, Geschrei von draußen, Pfeifen eines Zuges aus der Ferne, Schuss auf die fragende Frau, Heulen eines Kindes	
Subsequenz	38:39	Straße im Ghetto/ Umschlagplatz	Insert: "16 August 1942". Die Familie Szpilman zieht mit unzähligen anderen Juden zum Umschlagplatz. In den Straßen liegen erschossene Juden. Am Umschlagplatz angekommen, beginnt die Familie mit den anderen Juden zu warten. Henryk und Halina stoßen wieder zur Familie - sie wollten nicht von der Familie getrennt sein. Szpilman ist entsetzt von diesem törichtem Entschluss.		Geräuschkulisse der Menschenmassen auf dem Umschlagplatz (Weinen, Klagen, usw.), wiederholtes Jammern der Frau "Warum hab' ich's getan?", Pfeifen des Zuges aus der Ferne, Heranfahen des Autos.	
Subsequenz	43:07	Umschlagplatz	Die Familie Szpilman wartet auf dem Umschlagplatz.		Weiterhin Geräuschkulisse	
Subsequenz	44:10	Umschlagplatz	Henryk liest Shakespeares "Der Kaufmann von Venedig".	Extradiegetisch: schwere Streichermusik setzt ein, wenn das Gesamtbild des Umschlagplatzes gezeigt wird.	Weiterhin Geräuschkulisse	Während der Musik sind die Geräusche beim Gesamtbild des Umschlagplatzes ausgeblendet. Sie kommen erst wieder mit Beginn der folgenden Sequenz dazu.
Subsequenz	44:48	Umschlagplatz	Ein Junge verkauft Bonbons für 20 Zloty das Stück. Die Familie Szpilman legt zusammen und kauft ein Bonbon. Der Vater teilt es und die Familie isst es gemeinsam.	Musik wird leise in den Dialog weitergeführt und klingt aus, als sie vom Pfeifen des Zuges übertönt wird.	Geräuschkulisse auf dem Umschlagplatz, Pfeifen des Zuges bereitet akustisch die nächste Sequenz vor.	

Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film Der Pianist

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
19. Sequenz	46:36	Bahnhof	Die Juden werden in Viehwaggons getrieben. Itzak zieht Szpilman aus der Menge und verhilft ihm zur Flucht. Alle anderen Mitglieder der Familie Szpilman werden deportiert. Szpilman hilft einem Juden Leichen wegzutransportieren und kommt dadurch aus dem Bahnhofsbereich.		Pfeifen des Zuges weitergeführt, Rufe der Polizisten, Geräuschkulisse der Menschenmassen, Pfeifen des Zuges bei der Abfahrt.	
20. Sequenz	50:22	Straßen im Ghetto	Szpilman geht weinend durch das menschenleere Ghetto. Unzählige Kleidungsstücke, Koffer und Möbel und etliche erschossene Juden liegen in den Straßen.	Extradiegetisch: melancholisches Klarinettenmotiv setzt ein, als Szpilman bei Yehudas Wohnung ankommt und draußen dessen Familie erschossen liegt, und klingt mit Ende der Sequenz aus.	Szpilmans Schritte	
Subsequenz	51:29	Umschlagplatz	Der Umschlagplatz ist menschenleer. Unzählige Koffer wurden zurückgelassen.			
Subsequenz	51:33	Restaurant im Ghetto	Szpilman betritt das verwüstete Restaurant. Der befreundete Caféchef hat dort ein Versteck und lässt auch Szpilman hinein. Szpilman berichtet von der Deportation.			Unmögliche Kameraperspektive im Versteck
21. Sequenz	52:33	Straßen in Warschau / Straße an der Ghetto-Mauer	Szpilman arbeitet als Teil einer jüdischen Arbeitsbrigade, die die Mauer des kleinen Ghettos einreißt. Auf dem Markt von Warschau gibt es Lebensmittel in Hülle und Fülle. Szpilman sieht für einen kurzen Augenblick eine Bekannte.	Extradiegetisch: schwere Streichermusik setzt ein, als der Markt eingeblendet wird. Sie bricht ab, als Szpilman seine Bekannte aus den Augen verloren hat.	Geräuschkulisse auf dem Marktplatz, Bauarbeiten an der Mauer	Farbenfrohes Bild des Marktes als Kontrast zu den farblosen Bildern des Ghettos.
Subsequenz	54:43	Straße	Auf dem Rückweg der Arbeitsbrigade zu ihrer Unterkunft findet eine Selektion statt. Einige Juden werden ohne ersichtlichen Grund erschossen.		Schüsse, Laden der Waffe.	
22. Sequenz	56:36	Baustelle	Die Arbeitsbrigade baut ein Haus. Auf der Baustelle trifft Szpilman Majorek. Majorek erzählt von den Vernichtungslagern und von einem geplanten Aufstand.		Geräuschkulisse bei den Bauarbeiten, Pfiffe, Rufe der Deutschen	

Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film Der Pianist

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
23. Sequenz	58:32	Baustelle	Szpilman lässt Steine fallen. Zur Strafe wird er ausgepeitscht. Szpilman's Freunde wollen ihm eine andere Arbeit besorgen.		Flugzeuge, Aufprall der Steine, Peitschenschläge, Schritte und Ziehen des Körpers im Matsch	
24. Sequenz	1:00:11	Baustelle	Szpilman arbeitet im Magazin der Baustelle. Ein SS-Soldat hält eine Rede an die Juden. Fortan wird jedem Juden gestattet, drei Kilo Kartoffeln und einen Laib Brot aus der Stadt zu beschaffen. Die Juden sollen einen Vertreter wählen, der für sie diese Lebensmittel einkauft.		Regen, weiterhin Baugeräusche	
Subsequenz	1:02:01	Baustelle	Majorek liefert Kartoffeln und Brot im Magazin ab. Szpilman nimmt die Lebensmittel in Empfang. Zwischen den Lebensmitteln sind Waffen versteckt, die Szpilman einsteckt.		Baugeräusche im Hintergrund	
Subsequenz	1:03:16	Baustelle (Abend)	Szpilman verteilt Kartoffeln und Brot an die jüdischen Arbeiter.			
Subsequenz	1:03:31	Straße an der Ghetto-Mauer (Abend)	Während die Arbeitsbrigade in ihre Unterkunft zurückmarschiert, werfen Majorek und Szpilman die Waffen über die Ghetto-Mauer.			
25. Sequenz	1:03:42	Unterkunft der Arbeitsbrigade (Nacht)	Szpilman spricht mit Majorek. Er will fliehen. Wenn Majorek wieder in die Stadt geht, soll er Verbindung mit Janina, einer Bekannten von Szpilman, aufnehmen und sie um Hilfe bitten.			Die Szene ist sehr dunkel und wirkt zusammen mit dem Grauschleier, der ohnehin in den Ghettoaufnahmen vorhanden ist, fast schwarz-weiß.
26. Sequenz	1:04:58	Baustelle	Ein Soldat kommt ins Magazin und fordert Szpilman auf, einen der Säcke zu öffnen. Szpilman behauptet, der Sack enthalte nur Kartoffeln, aber er enthält andere Lebensmittel. Der Soldat droht Szpilman, ihn beim nächsten Mal zu erschießen. In dem Sack waren auch Waffen, die der Soldat jedoch zum Glück für Szpilman nicht gefunden hat.		Im Hintergrund von draußen Geräusch einer Kreissäge o.ä., Ziehen des Bajonetts aus der Scheide, Rieseln von Getreide	

Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film Der Pianist

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	1:06:49	Straße (Abend)	Die Arbeitsbrigade wird von einem Posten angehalten und von den Soldaten geschlagen, um Silvester zu feiern. Danach wird die Arbeitsbrigade aufgefordert ein Lied zu singen. Die Männer singen ein polnisches Kriegslied. Insert: "He, Schützen voran! Über uns der Weiße Adler, vor uns der Todesfeind. Aus unseren Gewehren werden bald donnernde Schüsse hallen und Gott der Erlöser lenkt der Kugel Flug! Deshalb lade dein Gewehr, genau sollen seine Kugeln treffen. Am Ahnengrab wetze den Stahl deines Bajonetts!"	Diegetisch: Gesang der jüdischen Gefangenen.		
27. Sequenz	1:08:03	Baustelle (Abend)	Szpilman verabschiedet sich von Majorek. Dann zieht er die Armbinde mit dem Judenstern ab und verlässt in einer Gruppe polnischer Arbeiter die Baustelle.			
Subsequenz	1:08:37	Straßen in Warschau/ Wohnung von Janina (Nacht)	Szpilman geht zur Wohnung von Janina. Dort badet er, erhält neue Kleider und etwas zu essen. Seine alten Kleider werden verbrannt.			
28. Sequenz	1:10:57	Wohnung von Gebczynski (Nacht)	Szpilman wird bei Gebczynski untergebracht, der Waffen ins Ghetto schmuggelt. Szpilman erhält einen Schlafplatz in einem Waffenversteck hinter einem Regal.	Extradiegetisch: leise dramatische, aber doch getragene Streichermusik, tiefe Tonlagen. Musik setzt ein mit Szenenbeginn, Anfahrt zum Haus von Gebczynski. Musik klingt aus, als er im Versteck ist und das Regal vorgeschoben wird.	Pferdehufe, Verschieben des Regals und Klappern beim Wegräumen der Waffen	
29. Sequenz	1:12:49	Straßenbahn	Szpilman und Gebczynski fahren mit der Straßenbahn zu Szpilmans Versteck.		Straßenbahn- gebimmel und Quietschen der Bremsen	Teilweise subjektive Kamera

Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film Der Pianist

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	1:13:33	1. Versteck	Szpilman erhält über Gebczynski eine Wohnung an der Ghetto-Mauer. Gebczynski verspricht, ihn regelmäßig mit Lebensmitteln zu versorgen. Gebczynski gibt Szpilman auch eine Adresse für den Notfall. Dann lässt Gebczynski Szpilman allein und schließt die Wohnung hinter sich zu. Szpilman hört in der Nachbarwohnung Gespräche und Klavierspiel. Er wird von seinem Fenster aus Zeuge vom Beginn des Aufstandes im Warschauer Ghetto. Insert: "19 April 1943".	Diegetisch (nicht zu sehen): gedämpft zu hörendes Klavierspiel (Lied von Wars) in der Nachbarwohnung, wird abgebrochen von einem Bombeneinschlag in der Nähe.	Streitende Stimmen, Bombeneinschläge und Schüsse	Teilweise subjektive Kamera
Subsequenz	1:16:02	1. Versteck	Szpilman sieht, wie Soldaten zur Ghetto-Mauer marschieren und aus einem Wohnhaus im Ghetto beschossen werden. Die Soldaten ziehen sich zurück.		Marschieren der Soldaten, Rufe, Schüsse, Granateneinschläge	Das Geschehen auf der Straße wird aus Szpilmans Perspektive am Fenster gezeigt.
Subsequenz	1:16:43	1. Versteck	Szpilman sieht, wie ein kleines Artillerie-Geschütz herangefahren wird und Soldaten das Ghetto beschießen.	Extradiegetisch: dramatisch-melancholische Streichermusik. Musik beginnt kurz vor Schluss der Einstellung auf das Kampfgeschehen, als Überleitung auf die folgende Subsequenz.	Lautstärke der Geräusche ist je nach Kameraperspektive wechselnd (draußen und in Szpilmans Zimmer). Das Heranfahren des Geschützes und Geräusche von draußen wecken Szpilman auf.	Teilweise subjektive Kamera
Subsequenz	1:17:34	1. Versteck (Nacht)	Szpilman sieht vom Fenster aus das brennende Ghetto.	Musik wird fortgeführt als Montage über die nächsten Geschehnisse im Bild.	Flammengeräusche	
Subsequenz	1:17:50	1. Versteck	Szpilman sieht brennende Menschen aus den Fenstern des Wohnhauses im Ghetto springen.	Musik wird fortgeführt.		
Subsequenz	1:18:08	1. Versteck	Szpilman sieht, wie die letzten Aufständischen aus dem Ghetto getrieben und erschossen werden. Insert: "16 May 1943".	Musik wird fortgeführt und klingt aus bzw. wird abgelöst von den Schüssen.	Schüsse	Ausblende
30. Sequenz	1:18:40	1. Versteck	Janina besucht Szpilman und bringt ihm neue Lebensmittel. Die Beiden unterhalten sich über den Sinn des Aufstandes.			Einblende

Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film Der Pianist

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
31. Sequenz	1:19:57	1. Versteck	Gebczynski besucht Szpilman und eröffnet ihm, dass er sich nicht mehr weiter um ihn kümmern kann, da er verfolgt wird. Szpilman will allein in der Wohnung ausharren. Gebczynski rät Szpilman aus dem Fenster zu springen, wenn die Deutschen die Wohnung stürmen sollten. Dann verlässt er Szpilman und schließt hinter sich ab. Szpilman raucht Gebczynskis Zigarette zu Ende.			Zu Beginn Perspektive von draußen in das Fenster hinein, wo Szpilman zu sehen ist.
32. Sequenz	1:21:15	1. Versteck	Ein LKW mit Soldaten fährt vor dem Haus vor. Die Soldaten gehen in das Haus. Szpilman macht sich bereit, aus dem Fenster zu springen. Die Soldaten nehmen zwei Personen fest und fahren dann wieder ab.		Quietschende Bremsen, Schlagen von Türen kündigen die Deutschen im Haus an, Rufe der Deutschen im Hausflur (gedämpft).	Ganzes Geschehen von Szpilmans Wohnung aus betrachtet, teilweise subjektive Kamera.
33. Sequenz	1:22:34	1. Versteck (Abend)	Szpilman hungert. Es gibt kein Essen mehr in der Wohnung. Szpilman sucht in einem Schrank nach Essen und lässt dabei einen Stapel Teller fallen. Die Nachbarin klopft an die Wohnungstür und fordert Szpilman auf, sofort zu öffnen. Szpilman packt eilig einige Sachen ein. Nach einer Weile verlässt er die Wohnung. Die Nachbarin bemerkt es und stellt ihn zur Rede. Sie begreift, dass Szpilman ein Jude ist und will ihn festhalten. Szpilman rennt aus dem Haus.	Diegetisch: Nicht zu sehen, wieder gedämpft zu hörendes Klavierspiel (Lied von Wars) in der Nachbarwohnung. Spiel bricht ab, als die Teller fallen.	Gepolter und Klirren der fallenden Teller, lautes Klopfen an der Tür und Rufe der Frau. Einräumen der Sachen wirkt dann verhältnismäßig laut.	
Subsequenz	1:24:42	Straßen in Warschau / Wohnung von Dorota (Nacht)	Szpilman geht zur Notfall-Adresse. Er trifft dort auf Dorota, die geheiratet hat und ein Kind erwartet. Dorota erzählt Szpilman, dass Jurek tot ist. Szpilman erhält etwas zu essen.	Extradiegetisch: schwere Streichermusik beginnt mit der Subsequenz, als Szpilman draußen ist und durch die Straßen flieht. Musik klingt aus, bevor er an der Tür klingelt.	Türklingel	Abwechselnde Einstellungen beim Dialog zwischen Dorota und Szpilman
34. Sequenz	1:28:06	Wohnung von Dorota (Morgen)	Szpilman hört dem Cellospiel Dorotas zu.	Diegetisch: Dorota spielt Cello (<i>Prélude der Suite Nr. 1</i> von Bach), Musik bricht zum Ende der Sequenz ab.		Teilweise subjektive Kamera

Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film Der Pianist

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
35. Sequenz	1:28:58	2. Versteck	Dorotas Mann bringt Szpilman in eine neue Wohnung. Sie liegt gegenüber von einem Krankenhaus für Verwundete von der russischen Front. Nebenan ist die Schutzpolizei. Dorotas Mann verlässt Szpilman und schließt ihn ein. Szpilman sieht ein Klavier in seiner Wohnung. Er setzt sich an das Klavier und spielt imaginär ein Stück.	Diegetisch: <i>Grande Polonaise brillante</i> von Chopin, erklingt mit Orchester, wie Szpilman sie sich vorstellt. Musik wird leiser und klingt aus mit dem Blick der Kamera auf die verschneite Straße vor dem Haus.	Straßengeräusche von draußen	Blick aus dem Fenster bei der Ankunft als subjektive Kamera. Musik und Kamera täuschen beim Klavierspiel dem Zuschauer zuerst vor, Szpilman spiele wirklich.
36. Sequenz	1:32:02	2. Versteck	Dorotas Mann stellt Szpilman Andi vor, der sich in Zukunft um Szpilman kümmern soll. Andi behauptet, der Techniker aus Radio Warschau zu sein. Szpilman kennt ihn nicht.			
37. Sequenz	1:33:44	2. Versteck	Szpilman beobachtet vom Fenster seiner Wohnung aus die Anlieferung von Verwundeten im Krankenhaus gegenüber. Das Essen geht aus. Andi besucht Szpilman und bringt Lebensmittel. Es ist über zwei Wochen her, dass er Szpilman zuletzt besuchte. Szpilman vermutet Andi gegenüber, dass er Gelbsucht hat. Andi hält das nicht für sehr dramatisch. Er gibt vor, dass die Lebensmittel teuer sind und er auf Spenden angewiesen ist. Szpilman gibt Andi seine Uhr, um sie zu Geld zu machen.	Extradiegetisch: melancholisches Klarinettenmotiv setzt direkt nach Erklängen der Sirene ein und klingt aus, als Andi die Wohnung betritt.	Zu Beginn der Szene Sirene an einem heranfahrenden Krankenwagen, Geräuschkulisse vor dem Krankenhaus, während des Dialogs Sirenengeräusche des Krankenwagens von draußen.	Teilweise subjektive Kamera
38. Sequenz	1:36:14	2. Versteck	Szpilman hungert. Er hat nur noch eine Kartoffel.	Extradiegetisch: das melancholische Klarinettenmotiv setzt wieder ein, direkt zu Beginn der Sequenz mit Blick auf die Kartoffel. Musik klingt aus zum Ende der Sequenz.		Kein harter Schnitt sondern Aus-/Einblende, die durch das gleichartige Ausklingen der Musik sehr deutlich wird.

Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film Der Pianist

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
39. Sequenz	1:36:35	2. Versteck	Dorota und ihr Mann kommen in die Wohnung. Szpilman liegt fast verhungert im Bett. Dorotas Mann holt einen befreundeten Kinderarzt. Dorota erklärt Szpilman, dass sie und ihr Mann zu Dorotas Mutter gehen, da es Gerüchte gibt, dass der Aufstand jeden Tag beginnen kann. Dorotas Kind ist schon dort. Andi hat überall in Warschau Geld gesammelt, aber es für sich behalten, anstatt Szpilman zu helfen.		Leise Straßengeräusche von draußen	
Subsequenz	1:38:12	2. Versteck	Der Kinderarzt hat Szpilman untersucht und versichert, dass er überleben wird.		Leise Straßengeräusche von draußen	Ausblende
40. Sequenz	1:38:56	2. Versteck	Insert: "1 August 1944". Szpilman beobachtet vom Fenster seiner Wohnung aus einen Angriff auf das Gebäude der Schutzpolizei.		Relativ laute Straßengeräusche, wenn die Straße eingeblendet ist. Schüsse und Granateneinschlag vor dem Haus, dann auch Schüsse aus der Ferne.	Teilweise subjektive Kamera
Subsequenz	1:40:46	2. Versteck (Abend)	Das Krankenhaus wird geräumt.	Extradiegetisch: leiser hoher orgelpunktartiger Ton. Darunter entwickelt sich eine getragen-klagende Streichermusik, die absetzt und dann wieder dazukommt. Musik als Art Montage zur Verbindung der folgenden Subsequenz.	Sirene des Krankenwagens (lauter als Musik), Flammengeräusch	Teilweise subjektive Kamera Ausblende
Subsequenz	1:41:10	2. Versteck (Abend)	Warschau brennt. Szpilman wird gezeigt, wie er auf dem Bett liegt und in Gedanken Klavier spielt (Fingerbewegungen).	Musik wird weitergeführt.	Flammengeräusch, Schüsse.	Einblende

Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film Der Pianist

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
41. Sequenz	1:41:26	2. Versteck	Aus dem Wasserhahn kommt kein Wasser mehr. Auf der Straße werden zwei fliehende Gefangene von einem deutschen Soldaten erschossen. Szpilman hört durch die Tür die Warnung, dass die Deutschen das Haus umstellt haben. Szpilman will fliehen, aber die Tür ist verschlossen. Ein Panzer fährt in die Straße ein. Er beschießt das Haus, in dem sich Szpilmans Wohnung befindet. Ein Treffer in Szpilmans Wohnung lässt Szpilman kurzzeitig taub werden. Szpilman flüchtet aus dem Haus und versteckt sich im Hinterhof.	Musik klingt aus mit Beginn der Sequenz. Extradiegetisch: dramatische Streichermusik. Musik beginnt bei Szpilmans Fall vom Dach im dunklen Rhythmus, dann entwickelt sich ein wiederholendes Motiv darüber immer weiter in die Höhe. Musik klingt aus beim Blick auf das Geschehen vor dem Haus, als sie von lauten Schüssen übertönt wird.	Geräusch des Wasserhahns, Schüsse aus der Ferne und auch wieder von der Straße vor dem Haus, Geschrei im Treppenhaus, Positionieren des Panzers, Panzereinschuss ins Haus nebenan, Einschuss in Szpilmans Wohnung, dann hohes durchdringendes Pfeifen (stellt den Hörsturz dar), gleichzeitig sind dann die Geräusche sonst dumpf. Als Szpilman im Treppenhaus ist, normalisiert sich das Gehör (normale Geräuschlautstärke): Flammenschlagen, Rufe der Deutschen, Schüsse auf Szpilman, weitere Schüsse.	Hörsturz wird akustisch subjektiv dargestellt, als hätte der Zuschauer das Empfinden Szpilmans.
Subsequenz	1:45:30	Straße / Krankenhaus (Nacht)	Szpilman überquert die Straße und versteckt sich im gegenüberliegenden Krankenhaus.		Schüsse aus der Ferne, Schritte der vorüberlaufenden Soldaten, Kriechen Szpilmans auf der Straße	Teilweise subjektive Kamera
Subsequenz	1:47:03	Krankenhaus	Szpilman findet Wasser und etwas zu essen, und bereitet sich dieses nachts mithilfe einer improvisierten Feuerstelle zu.		Schüsse aus der Ferne	
42. Sequenz	1:48:02	Krankenhaus	Szpilman beobachtet, wie auf der Straße Tote verbrannt werden. Daneben sind zwei Soldaten beim Essen.		Geräusch des Flammenwerfers und des Brandes	Teilweise subjektive Kamera Ausblende
43. Sequenz	1:48:52	Krankenhaus	Szpilman beobachtet, wie Gefangene durch die Straße geführt werden.	Diegetisch (wirkt zuerst extradiegetisch): Ausschnitt der <i>Ballade Nr. 1</i> von Chopin. Leise und wie aus der Ferne führt die Musik in die folgende Sequenz ein.		Einblende, Teilweise subjektive Kamera

Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film Der Pianist

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
44. Sequenz	1:49:06	Krankenhaus	Szpilman spielt imaginär Klavier.	Musik wird lauter werdend weitergeführt und wirkt beim Blick auf Szpilman diegetisch. Sie klingt zum Ende der Sequenz aus.		Montage der Musik über verschiedene Bilder im Krankenhaus, vermittelt den Eindruck, als wenn die Kamera sich in ein Zimmer tastet, wo tatsächlich Klavier gespielt wird.
45. Sequenz	1:49:35	Krankenhaus / Straße	Soldaten zünden mit Flammenwerfern die Häuser an. Szpilman flieht vor dem Feuer, springt aus einem Fenster und verknackst sich dabei den Fuß. Szpilman geht durch das zerstörte Warschau.	Extradiegetisch: Mit Blick auf die Ruinen erscheint das Klarinettenmotiv.	Geräusch der Flammenwerfer und des Brandes.	
Subsequenz	1:52:24	3. Versteck	Szpilman sucht in einem zerstörten Haus nach Essen. Er findet eine Gurkendose. Als Soldaten vor dem Haus vorfahren, flieht Szpilman vor ihnen auf den Dachboden. Szpilman hört Klaviermusik.	Musik wird weitergeführt und klingt aus, als Szpilman in das Haus kriecht. Diegetisch: nicht zu sehen, <i>Sonate Nr. 14</i> von Beethoven. Musik klingt aus mit dem Blick auf das nächtliche zerstörte Warschau.	Szpilman ist bei seiner Suche nicht besonders leise. Heranfahren des Autos, Stimmen weiter unten im Haus.	Die Sonate wirkt zum Schluss wie eine Art Montage und somit auch fast extradiegetisch.

Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film Der Pianist

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
46. Sequenz	1:55:05	3. Versteck (Nacht)	Nachdem es im Haus wieder ruhig geworden ist, sucht Szpilman im Haus nach einer Möglichkeit, die Gurkendose zu öffnen. Szpilman findet einen Schürhaken. Er will damit die Dose öffnen. Sie fällt herunter und rollt einem deutschen Offizier (Hosenfeld) direkt vor die Füße. Der Offizier fragt Szpilman aus. Nachdem er erfährt, dass Szpilman Pianist ist, fordert der Offizier Szpilman auf, auf einem sich in dem Haus befindenden Flügel zu spielen. Szpilman spielt Klavier. Währenddessen wartet draußen der Fahrer des Offiziers. Der Offizier begreift, dass Szpilman ein Jude ist. Er lässt sich Szpilmans Versteck zeigen und fragt Szpilman, ob er genug zu essen habe. Szpilman zeigt seine Gurkendose. Der Offizier fährt ab. Szpilman weint.	Diegetisch: gekürzte Version der <i>Ballade Nr.1</i> von Chopin.	Alles ist sehr still, sogar keine Schüsse aus der Ferne. Das Öffnen der Dose wirkt somit noch lauter.	Wenn Szpilman schon eine Weile spielt, werden Bilder von draußen gezeigt, fast wie Art Montage, weil gleiche Lautstärke bleibt; Musik nimmt in dem Moment den Charakter eines Fremdtones ein.
47. Sequenz	2:03:26	Lagezentrum der Wehrmacht (Morgen)	Der Offizier kommt ins Lagezentrum. Er unterschreibt einige Dokumente.		Geräusch des geschäftigen Treibens (zuerst Ton, dann Bild), im Hintergrund aus der Ferne immer Bombeneinschläge	
48. Sequenz	2:04:41	3. Versteck	Der Offizier bringt Szpilman Essen: Brot, Marmelade und einen Dosenöffner. Dann geht er wieder. Szpilman beginnt zu essen.		Weiterhin Bombeneinschläge und Schüsse	
49. Sequenz	2:06:09	3. Versteck	Die Wehrmacht zieht sich zurück. Der Offizier gibt Szpilman zum letzten Mal etwas zu essen und schenkt ihm seinen Mantel. Er fragt ihn nach seinem Namen und geht danach.		Motorengeräusche draußen	
50. Sequenz	2:07:58	Straße	Ein russisches Militärfahrzeug fährt durch die Straße. Aus den aufmontierten Lautsprechern kommt Musik. Szpilman tritt aus seinem Versteck. Er trägt den deutschen Soldatenmantel und wird deshalb von den Russen beschossen, bis sich herausstellt, dass er Pole ist.	Diegetisch: Polnische Nationalhymne aus einem Militärwagen. Szpilman hört zuerst leise, dann wird mit dem Blick nach draußen auch die Musik lauter.	Hundegebell aus der Ferne, Schüsse auf Szpilman.	Ausblende

Anhang A: Sequenzprotokoll zum Film Der Pianist

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
51. Sequenz	2:10:22	Russisches Kriegs- gefangenenlager	Befreite KZ-Häftlinge kommen an einem russischen Kriegsgefangenenlager vorbei. Ein Häftling (Lednicki) wird von dem deutschen Offizier angesprochen und gebeten, Szpilman über seine Situation zu informieren.	Extradiegetisch: <i>Nocturne cis-Moll</i> von Chopin. Musik beginnt zum Schluss der Sequenz und leitet in die nächste ein.		Einblende
52. Sequenz	2:12:01	Gebäude des polnischen Rundfunks in Warschau	Szpilman spielt Klavier für den polnischen Rundfunk. Lednicki besucht ihn.	Musik wird in die Sequenz übergeführt und wird so zur diegetischen Musik. Sie bricht ab zum Ende der Sequenz.	Geräusche der nächsten Sequenz lösen ausklingende Musik ab.	
53. Sequenz	2:13:15	Ort des russischen Kriegsgefangenen- lagers	Szpilman sucht mit Lednicki am Ort des Kriegsgefangenenlagers nach dem deutschen Offizier. Aber das Kriegsgefangenenlager ist weg.		Vogelgezwitscher	Farbenfrohes Bild
54. Sequenz	2:14:10	Konzertsaal	Szpilman spielt zusammen mit einem großen Orchester Klavier. Insert: "Wladyslaw Szpilman lebte bis zu seinem Tod am 6. Juli 2000 in Warschau. Er wurde 88 Jahre alt." Insert: "Der deutsche Offizier war Hauptmann Wilm Hosenfeld." Insert: "Man weiß nur, dass er 1952 in einem sowjetischen Kriegsgefangenenlager starb." Abspann.	Diegetisch: Konzertauffüh- rung (<i>Grand Polonaise brillante</i> von Chopin). Musik beginnt bereits zum Ende der vorherigen Sequenz und wird in den Abspann weitergeleitet bzw. dort bis zum Schluss des Stückes gespielt.	Applaus nach Ende des Konzerts	Der Abspann wird in die Konzertszene eingefügt, sodass die Handlung erst mit Schluss des Abspanns abschließt. Ausblende
	2:22:59		Ende.			

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film *Vitus*

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Vorspann	00:00	Flugplatz/ in der Luft	Vitus (älter) geht zum Flugplatz, startet ein Flugzeug und fliegt davon.	Extradiegetisch: Beginn des 1. Satzes aus dem <i>Klavierkonzert in a-Moll</i> von Schumann.	Während der Musik sind auch Geräusche klar erkennbar: Werfen der Tasche über den Zaun, Aufschließen des Flugzeuges, Maschinengeräusch des Flugzeugs.	Vorwegnahme eines Teils der Schlusshandlung. Kamerabild bleibt mit Blick auf den Himmel stehen und geht damit in einen klassischen Vorspann über. Überblende zur 1. Sequenz
1. Sequenz	02:42	Werkstatt des Großvaters	Vitus (jünger) ist mit seinem Großvater in der Werkstatt. Der fertigt für ihn einen Bumerang an. Sie reden über den Kindheitstraum des Großvaters, einmal Pilot zu werden.	Musik wird leiser werdend in die Sequenz übergeführt und klingt dann aus.	Feil- und Schmirgelgeräusche in der Schreinerwerkstatt sind sehr präsent.	
Subsequenz	03:43	Grundstück des Großvaters	Vitus und sein Großvater probieren den Bumerang aus. Der landet im Küchenfenster, das zu Bruch geht.		Flug des Bumerangs sehr deutlich hörbar, Einschlag ins Fenster.	
2. Sequenz	04:12	Wohnung der Familie	Vitus sieht sich ein Video seines fünften Geburtstages an, zu dem er ein Kinder-Keyboard bekommt. Er möchte endlich ein richtiges Klavier.	Diegetisch: Im Video singt die Familie <i>Happy Birthday</i> , danach spielt Vitus ebenfalls im Video das Lied mehrstimmig auf dem Kinder-Keyboard, bis die Mutter das Lied durch Abschalten des Videos unterbricht. Extradiegetisch: ruhige, ausgedehnte Streicherakkorde, dazu vereinzelt Klaviereinsätze. Musik setzt leise ein, als die Mutter ihn auf seine Frage nach einem richtigen Klavier hin auf den Vater verweist.		Parallele Handlung im Wohnzimmer und im Video: erst nach einigen Schnittfolgen der abwechselnd gezeigten Szenen wird das Fernsehgerät innerhalb der Wohnung gezeigt.

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	05:04	Arbeitszimmer des Vaters / Straße vor dem Haus	Vitus fragt seinen Vater (Leo), wann er ein richtiges Klavier bekommt. Der vertröstet ihn. Sie schauen sich zusammen die Neuentwicklung eines Hörgerätes an. Vitus darf den Prototypen "Cat-Ear" ausprobieren und hört damit vom Fenster aus Gespräche auf der Straße an. Während Vitus sich anziehen soll, reden Vater und Mutter (Helen) im Arbeitszimmer. Das Wort "paradox" fällt und Vitus möchte dessen Bedeutung erklärt bekommen.	Musik wird fortgeführt und klingt während der ersten Sätze des Dialogs leiser werdend aus.	Vitus hört durch den Prototypen des Hörgerätes alles aus der Entfernung genau mit, verfolgt Gespräche auf der Straße in gleicher Lautstärke wie das Reden der Eltern direkt neben ihm.	Subjektive Kamera beim Blick auf die Straße durch das Fernglas, verstärkt durch das subjektiv vermittelte Geräusch.
3. Sequenz	07:23	Kindergarten	Alle Kinder sitzen im Kreis und singen. Nur Vitus sitzt abseits und schlägt im Lexikon die Bedeutung des Wortes "Paradoxon" nach.	Diegetisch: Kinder singen ein Lied, das mit Ende der Sequenz abbricht.		
Subsequenz	07:37	Büro in der Firma des Vaters / Arbeitsplatz der Mutter	Leo bereitet sich währenddessen auf den Vortrag in seiner Firma (Phonaxis) vor. Helen fragt zur gleichen Zeit ihre Chefin, ob sie mehr arbeiten kann, um ihr "teures Kind" finanzieren zu können. Sie verkündet, dass sie für Vitus eine Babysitterin gefunden hat.		Geräuschkulissen in den jeweiligen Büros	
Subsequenz	08:08	Vortragsraum in der Firma des Vaters	Leo stellt der Geschäftsleitung von Phonaxis seine neue Entwicklung vor, wobei er sich vorstellt, die Projektleitung dazu selbst zu übernehmen.			
Subsequenz	09:42	Kindergarten	Die Erzieherin klagt vor Helen, dass Vitus durch sein Wissen die anderen Kinder erschreckt. Sie schlägt vor, er solle doch zur Schule gehen. Daneben spielt Vitus alleine Schach. Helen erhält einen Anruf und bricht somit das Gespräch mit der Erzieherin ab.		Stimmen der Kinder im Hintergrund des Gesprächs, Klingeln des Mobiltelefons	

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
4. Sequenz	10:40	Wohnung der Familie (Morgen)	Helen und Vitus sitzen beim Frühstück, Leo muss los zur Arbeit. Er verabschiedet sich liebevoll von beiden. Helen verkündet Vitus, dass er nicht mehr zum Kindergarten muss und nun eine Babysitterin auf ihn aufpasst, wenn sie nicht da ist. Er möchte Klavier üben und sie gibt ihm dazu Noten.			
Subsequenz	11:43	Firma des Vaters	Der Sohn des Chefs spricht mit Leo. Er merkt an, dass es wohl so schnell in dieser Firma noch keiner so weit gebracht habe.		Geräuschkulisse im offen gestalteten Treppenhaus der Firma	
5. Sequenz	11:56	Wohnung der Familie (Abend des gleichen Tages)	Vitus übt drinnen Klavier, während Isabel, die neue Babysitterin, an der Tür klingelt. Helen erklärt ihr alles und geht dann. Vitus sieht Isabel an, geht an ihr vorbei, schlägt seine Zimmertür zu und möchte alleine lesen. Isabel geht ihm nach und fängt ein Gespräch an. Sie sieht eine Stofffledermaus am Bett von Vitus und erklärt ihm, dass sie ihm diese früher geschenkt habe.	Diegetisch: Klavierspiel von Vitus (Etüde von Czerny). Musik beginnt bereits zum Ende der vorherigen Sequenz. Extradiegetisch: ausgedehnte Streicherakkorde, dazu ein melancholisch-klares Klaviermotiv. Musik setzt leise ein, als Vitus in sein Zimmer geht, und klingt zum Ende der Sequenz aus.	Türklingel, Zuschlagen der Zimmertür, Isabels Klopfen an der Zimmertür	Musik ist weiterhin leise zu hören, wenn das Bild die Wohnungstür von außen zeigt, als Isabel klingelt, und auch, wenn Isabel und die Mutter sich unterhalten.
6. Sequenz	13:59	Garten (Tag)	Vitus und sein Großvater sind unterwegs zur Wohnung der Familie. Vor einem Garten machen sie Halt, aber ein Hund bellt sie an. Der Großvater beruhigt diesen und pflückt dann dort Blumen für Helen. Vitus will wissen, warum er das tut. Er entgegnet, sie erinnere ihn an Vitus' Großmutter. Durch die Aktion mit den Blumen verpassen sie den Zug in die Stadt.		Zaghaftes Hundegebell, Vogelgezwitscher, Glockenschlag einer Kirchturmuhr	

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	15:01	Wohnung der Familie	Leo ist dabei, neue Möbel auszupacken und die Wohnung ist frisch renoviert. Der Großvater befragt ihn, ob nun der Wohlstand ausgebrochen sei. Leo entgegnet nur, der Großvater könne doch für die Abendveranstaltung, die bei ihnen zuhause gleich stattfinden wird, einen Anzug von ihm anziehen. Darüber ist der Großvater verärgert. Helen dagegen freut sich über die Blumen, die er mitgebracht hat.			
Subsequenz	15:43	Badezimmer in der Wohnung	Vitus ist dabei, seine Krawatte zu binden. Der Großvater hat sich entschieden, nicht zu bleiben und verabschiedet sich von ihm. Vitus würde gerne mit ihm gehen.			
7. Sequenz	16:11	Wohnung der Familie (Abend des gleichen Tages)	In der eigenen Wohnung gibt die Familie einen Empfang für Leos Arbeitskollegen. Die Eltern bzw. Gäste unterhalten sich in kleinen Gruppen. Vitus sitzt abseits und isst.	Diegetisch: Während der Feier läuft die ganze Szene über leise Orchestermusik als Hintergrundbeschallung (<i>Klavierkonzert in a-Moll</i> von Schumann: Ausschnitt aus dem 2. Satz).	Sehr leise Geräuschkulisse der Gespräche im Hintergrund, Sektgläser beim Anstoßen	Der Fokus liegt immer auf den Gesprächen im Blick, eine anzunehmende eher laute Geräuschkulisse ist nicht wahrzunehmen. Dadurch entsteht eine im Hintergrund eher gedämpfte, persönliche Atmosphäre.
Subsequenz	17:58	Wohnung der Familie (Abend des gleichen Tages)	Der Firmenchef entdeckt das Klavier und schlägt ein paar Tasten an. Das Gespräch wird auf Vitus' Begabung gelenkt. Die Gäste können nicht glauben, dass Vitus nach so kurzer Zeit schon die bereitliegende schwierige Literatur spielen kann. Er wird gegen seinen Willen von den Eltern ans Klavier geschleppt, um den Gästen vorzuspielen. Bevor er allerdings zum angekündigten <i>Wilden Reiter</i> übergeht, beginnt er aus Trotz mit <i>Hänschen klein</i> , wird dafür belächelt, und erstaunt die Gäste nachher umso mehr mit seinem Spiel.	Musik wird fortgeführt, zwischenzeitlich beim Anschlagen der Klaviertasten aber davon übertönt. Als Vitus zum Klavier getragen wird, verstummt sie unmerklich. Diegetisch: Vitus spielt den Gästen am Klavier zuerst <i>Hänschen klein</i> , dann nach einem geschickten Übergang direkt im Anschluss den <i>Wilden Reiter</i> von Schumann vor.	Anschlagen einiger Klaviertasten, sehr leise Geräuschkulisse der Gespräche im Hintergrund, Klatschen der Gäste nach dem Klaviervorspiel	

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	20:05	Wohnung der Familie (Abend des gleichen Tages)	Vitus verkriecht sich sofort nach Beenden des Vorspiels in einer Ecke des Raumes und lauscht mit Hilfe des "Cat-Ear"-Prototypen den Gesprächen der Gäste, die sich nur noch um ihn drehen. Verängstigt zieht er eine Gardine vor sich, damit er das alles nicht mehr sehen muss.	Extradiegetisch: ausgedehnte Streicherakkorde, dazu ein dissonantes, aber ruhiges Klaviermotiv. Musik setzt ein, als Vitus das Hörgerät aufgesetzt hat und die ersten Gespräche über ihn mitgehört hat.	Vitus hört durch den Prototypen des Hörgerätes die Gespräche über ihn mit.	Subjektive Kamera beim Anblick der Redenden durch das Fernglas, verstärkt durch das subjektiv vermittelte Geräusch.
Subsequenz	21:06	Wohnung der Familie (Nacht)	Die Eltern liegen im Bett und reden euphorisch davon, wie man Vitus jetzt fördern sollte. Auch dieses Gespräch hört er heimlich über das Hörgerät mit. Er ist bedrückt und schließt seine Zimmertür.	Musik wird leiser werdend in die Sequenz übergeführt und klingt dann aus.	Vitus hört durch den Prototypen des Hörgerätes das Gespräch der Eltern mit.	Kameraperspektive ist hier nicht mehr der Blickwinkel von Vitus.
8. Sequenz	21:45	Büro des Schulleiters am Konservatorium	Helen und Vitus sind beim Gespräch mit dem Schulleiter. Es geht darum, dass die Musikhochschule auf erwachsene Studierende eingestellt ist. Trotzdem wird Vitus dort aufgenommen und soll beim Leiter direkt Unterricht bekommen.		Auf einem Klavier spielt jemand in der Entfernung eines anderen Raumes Tonleitern in verschiedenen Tonarten.	
9. Sequenz	22:30	Wohnung der Familie	Helen telefoniert mit Vitus' bisheriger Klavierlehrerin und macht ihr klar, dass Vitus durchaus weiter Unterricht haben wird, jedoch nicht mehr bei ihr, denn sie sei für ihn nicht gut genug. Entnervt legt sie auf und klagt Leo ihr Leid, der eben nach Hause gekommen ist.			
Subsequenz	23:10	Vitus' Zimmer	Vitus liegt mit seinem Kuscheltier am Boden und starrt reglos an die Decke. Von nebenan hört man Helen weiterreden. Sie klagt, dass Vitus nicht mehr aus seinem Zimmer kommt, da er bei seiner bisherigen Klavierlehrerin bleiben möchte.	Extradiegetisch: ausgedehnte Streicherakkorde, dazu das melancholisch-klare Klaviermotiv. Musik setzt leise ein mit Blick auf Vitus.		Kameraperspektive schwenkt längs über den liegenden Vitus zur Tür hin, die dann im Bild um 90 Grad nach rechts gedreht erscheint, was so aber nicht die Perspektive von Vitus abbildet.

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
10. Sequenz	23:35	Grundstück des Großvaters	Vitus und sein Großvater sind draußen dabei, eine Flügelkonstruktion aus Holz zu bauen. Vitus hat die Idee, dass man dafür seidene Haut braucht, wie sie die Fledermäuse haben. Der Großvater findet die Idee ausgezeichnet und bringt ihm bei, wie man sägt. Helen kommt an, reißt ihm die Säge aus der Hand und ist total aufgebracht, da Vitus ihrer Meinung nach mit gefährlichen Sachen spielt. Die beiden erklären, was sie tun und der Großvater überreicht ihr zu ihrem Geburtstag einen Blumenstrauß. Er kündigt an, dass sie beim nächsten Besuch die Flügel ausprobieren werden.	Musik wird leiser werdend in die Sequenz übergeführt und klingt dann aus. Extradiegetisch: belebtes Klaviermotiv mit Streicherbegleitung. Einsatz der Musik zum Ende der Sequenz hin, als der Großvater mit den Armen eine Geste des Fliegens macht.	Sägegeräusche, Naturgeräusche (Vogelgezitscher, Krähen eines Hahns), Heranfahen des Autos.	
Subsequenz	26:01	Garten des Großvaters	Vitus läuft mit angeschnallter Flügelkonstruktion und einem Sturzhelm durch den Garten.	Musik wird fortgeführt.	Während des Musikhintergrundes sind die Schritte Vitus' im Gras deutlich hörbar.	
11. Sequenz	26:15	Wohnung der Familie (Abend des gleichen Tages)	Helen und Vitus sitzen am gedeckten Esstisch. Er liest Zeitung, sie telefoniert mit Leo, der verkündet, dass er noch nicht nach Hause kommen kann. Sie essen ohne ihn.	Musik wird leiser werdend in die Sequenz übergeführt und klingt dann aus.		
12. Sequenz	26:38	Vor dem Haus der Familie (Abend)	Die Ansicht des Wohnhauses der Familie von außen wird gezeigt. Es ist bereits fast dunkel.		Draußen erklingt aus der Entfernung von irgendwoher eine sehr kurze Melodiefolge eines Saxophons, Straßengeräusche.	

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	26:43	Wohnung der Familie / Vitus' Zimmer	Die Eltern wollen weggehen, Isabel ist da. Sie verabschieden sich, Vitus sitzt jedoch lesend in seinem Zimmer und reagiert darauf nicht. Als sie weg sind, klopft Isabel an seine Zimmertür und fragt, wie lange er noch da drin bleiben will. Er kommt heraus und entgegnet: "Bis ich erwachsen bin." Dann versucht er, das Klavier im Wohnzimmer zu verschieben. Er möchte es gerne mit in sein Zimmer nehmen. Das gelingt ihm nicht. Sie gehen zusammen in sein Zimmer und schließen die Tür.	Extradiegetisch: ausgedehnte Streicherakkorde, dazu das melancholisch-klare Klaviermotiv. Musik setzt leise ein, nachdem der Vater an Vitus' Zimmertür geklopft hat, und klingt mit Isabels Klopfen aus.	Fernseher läuft im Hintergrund, Klopfen des Vaters an Vitus' Zimmertür, Isabels Klopfen an der Zimmertür, Zuschlagen der Zimmertür.	
Subsequenz	28:09	Vitus' Zimmer	Vitus und Isabel liegen auf seinem Bett und unterhalten sich über Fledermäuse, dann über Zukunftspläne. Vitus hat dazu keine Idee, Isabel möchte Rocksängerin werden. Sie summt ihm eine kurze Melodie vor.	Diegetisch: Isabel summt etwas im Stil des darauf folgenden Liedes <i>Nutbush City Limits</i> von Tina Turner, E-Gitarrenbegleitung kommt dazu, die in die folgende Sequenz übergeht.		
Subsequenz	28:42	Wohnzimmer	Die beiden inszenieren eine Rockshow, Isabel hat sich dafür verkleidet, Kerzen brennen. Sie singt nun Playback zu einem laufenden Lied, Vitus begleitet sie am Klavier.	Das Lied läuft zur Unterstützung auf einer CD, Vitus spielt eine Klavierbegleitung und Isabel imitiert zuerst während des Intros einen Dialog mit einem imaginären Publikum und singt anschließend zur Stimme von der CD mit. Szenerie wird mit dem Ende der Sequenz abgebrochen.		
Subsequenz	29:26	Treppenhaus	Die Eltern kommen von einer Veranstaltung nach Hause und steigen summend in den Aufzug.		Summen einer Melodie (bleibt durch die Kürze der Szene bruchstückhaft).	

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	29:41	Wohnung	Die Kinder liegen schlafend auf der Couch, die Eltern finden sie und Leo bringt Isabel nach Hause. Helen findet im Wohnzimmer eine ausgetrunkene Flasche Sekt und ist entsetzt. Als Leo zurück ist, zeigt er Helen, dass er die Kinder heimlich mit einer Kamera aufgenommen hat. Sie sehen sich an, wie die beiden zusammen im Wohnzimmer musiziert haben. Helen entscheidet, dass Isabel nicht mehr zu ihnen kommen wird.	Diegetisch: Die Videoaufnahme zeigt nochmals einen Ausschnitt der inszenierten Rockshow der Kinder.		Das Videobild wird zuerst zwischen die laufende Szene geschnitten, erst danach wird das zugehörige Fernsehgerät gezeigt.
13. Sequenz	31:38	Arbeitsplatz der Mutter	Helen spricht mit ihrer Chefin (=Vitus' Patentante) darüber, dass sie nicht mehr arbeiten und sich ganz um Vitus kümmern wird.			
14. Sequenz	32:00	Wohnung des Großvaters	Vitus und der Großvater sitzen am Esstisch. Vitus isst nichts und schweigt. Der Großvater möchte wissen, was los ist, und fragt ihn, ob er verliebt sei. Vitus verneint, erzählt dem Großvater aber im Vertrauen, wen er später mal heiraten möchte.			
15. Sequenz	32:51	Wohnung der Familie/ Treppenhaus	Vitus geht in der ganzen Wohnung umher und sucht Isabel. Er fragt seine Mutter, wann Isabel kommt. Die verkündet ihm, dass sie selbst sich ab jetzt um ihn kümmern wird und Isabel nicht mehr kommen wird. Er ist daraufhin wütend, reißt die Bücher aus dem Regal, läuft in sein Zimmer und schließt sich dort ein. An der Tür klingelt es und Helen geht hinunter, um Post in Empfang zu nehmen. Als sie wieder zur Wohnung zurück kommt, ist die Tür verschlossen und sie kommt nicht mehr hinein. Vitus macht ihr die Tür nicht auf und beginnt, laut Klavier zu üben.	Diegetisch: Klavierspiel von Vitus (Beginn der <i>Ungarischen Rhapsodie Nr. 6</i> von Liszt).	Herunterwerfen der Bücher, Zuschlagen und Abschließen der Zimmertür, Türklingel (Post, Mutter), Hämmern an der Wohnungstür, Rufe der Mutter durch die verschlossene Wohnungstür	Die Kamera verfolgt Vitus, wie er in der ganzen Wohnung umhergeht. Musik ist weiterhin etwas leiser zu hören, wenn das Bild die Wohnungstür von außen zeigt, als die Mutter ausgesperrt ist.

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	35:06	Vor dem Haus der Familie/ Treppenhaus/ Wohnung (Abend)	Es ist Abend geworden und Vitus übt immer noch das gleiche Stück. Leo ist mittlerweile nach Hause gekommen, schließt die Tür auf, aber diese ist zusätzlich mit einem Kettenschloss gesichert. Die Eltern kommen nicht in die Wohnung, Vitus ignoriert sie und spielt weiter Klavier.	Klavierspiel wird fortgesetzt, wobei Vitus den gleichen Ausschnitt aus der <i>Ungarischen Rhapsodie</i> wie in der vorangehenden Sequenz wiederholend spielt.	Hämmern an der Wohnungstür, laute Rufe des Vaters an der halb geöffneten Wohnungstür	
16. Sequenz	35:54	Neue Wohnung der Familie (einige Jahre später)	Vitus sitzt am Klavier und spielt. Die Übesituation der vorherigen Sequenz wird mit dem gleichen Klavierstück fortgeführt, jedoch ist Vitus nun 12 Jahre alt und die Familie lebt in einer neuen, sehr modernen Wohnung. Die Eltern hören Vitus entspannt beim Spielen zu.	Klavierspiel wird an der Stelle fortgesetzt, an der Vitus in der vorangehenden Sequenz beim Spielen angekommen ist.		Musik spielt hier die tragende Rolle innerhalb der Szene, vermittelt aber auch eine Art Montage, da die Szene einige Jahre später fortgesetzt wird, und die Musik auch in gleicher Lautstärke weiterläuft, als die Kamera in einem Schwenk die Gegend vor dem neuen Wohnhaus zeigt (folgende Subsequenz).
Subsequenz	36:43	Vor dem neuen Haus der Familie	Während Vitus spielt, wird die Hausansicht und die Gegend um den neuen Wohnort der Familie gezeigt. Es ist fast dunkel und in der Nachbarschaft stehen Baukräne.	Klavierspiel wird fortgesetzt und endet mit Sequenzende in einer Kadenz.		
17. Sequenz	37:02	Vor Vitus' Schule	Vitus wird zur Schule gebracht. Auf der Treppe vor dem Gebäude sitzen mehrere Jugendliche, die mit dem zwölfjährigen Vitus in einer Klasse sind. Sie verspotten ihn, er geht wortlos an ihnen vorbei.	Extradiegetisch: ausgehaltener Streicherakkord beginnt, als Vitus die Treppen hinauf zur Schule geht.	Vogelgezwitscher, Gespräche der Schüler im Hintergrund, abfahrendes Auto	
Subsequenz	37:23	Computer- raum der Schule	Vitus sitzt alleine vor einem der vielen Computer im Raum.	Akkord wird fortgeführt, dazu kommt ein getragener Klaviermotiv. Musik klingt zum Ende der Sequenz aus.	Gespräche der vorbeigehenden Schüler draußen	

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	37:40	Klassenraum	Die Jugendlichen sitzen im Raum, unter ihnen befindet sich Zeitung lesend Vitus, der sich nicht für die Aufgabe interessiert, die der Lehrer ansagt. Der Lehrer bemerkt das und spricht ihn an, dass er ja wohl die Lösung bereits wisse. Vitus rechnet schnell im Kopf aus. Das Ergebnis ist richtig, aber der Lehrer ist über Vitus' arrogantes Verhalten verärgert. Vitus provoziert weiter und wird aus dem Unterricht geschmissen.		Wegnehmen der Zeitung, Vitus' Schritte beim Herausgehen/auf der Treppe	
Subsequenz	39:14	Schlafzimmer der Eltern (Abend des gleichen Tages)	Helen teilt Leo mit, dass erneut ein Anruf der Schule kam. Es soll ein Elterngespräch stattfinden, aber Leo hat keine Zeit dafür.			
18. Sequenz	39:32	Büro der Schulleiterin	Helen ist ohne Leo zur Schulleiterin gekommen, die das sehr bedauert. Die Schulleiterin beschreibt den Schulalltag mit Vitus und sein unmögliches Verhalten. Sie schlägt für Vitus eine Sonderschule für Hochbegabte vor, das kommt für Helen jedoch nicht infrage. Daraufhin bittet die Schulleiterin um Helens Erlaubnis, Vitus zur Abiturprüfung anzumelden.		Schließen der Bürotür, Geräusche vom Pausenhof aus der Entfernung (ganz leise im Hintergrund)	
19. Sequenz	40:36	Unterrichtsraum im Konservatorium/ Treppenhaus	Vitus ist beim Klavierunterricht und spielt vor. Sein Lehrer lobt ihn, möchte aber, dass Vitus verhaltener spielt. Er zeigt ihm, wie er es gerne hören würde. Vitus findet dies langweilig, soll es aber so nachspielen, was ihm auch gelingt. Vitus verlässt danach das Gebäude.	Diegetisch: Klavierspiel von Vitus (Schlussteil der <i>Ungarischen Rhapsodie Nr. 6</i> von Liszt), dann Vorspiel eines kurzen Motivs vom Lehrer, wiederholtes Spielen der letzten Takte von Vitus. Schlussakkorde klingen aus beim Blick auf den aus dem Gebäude eilenden Vitus.		

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
20. Sequenz	42:01	Büro in der Firma des Vaters	Vitus besucht seinen Vater bei der Arbeit. Sie reden darüber, was Vitus' Möglichkeiten wären, nachdem er das Abitur gemacht hat. Ihm selbst ist das alles zu früh, denn er ist erst 12 Jahre alt. Leo erzählt von der Entwicklung des neusten Hörgeräts und vom Gerücht, dass er vielleicht bald die Geschäftsleitung übernehmen wird. Mit Vitus zusammen möchte er dessen Karriere planen, dann klingelt aber das Telefon und er hat keine Zeit mehr für seinen Sohn. Vitus geht.	Extradiegetisch: ausgehaltener Streicherakkord beginnt, als Vitus den Raum verlässt.	Klingeln des Telefons	
Subsequenz	43:59	Im Zug	Nachdem sein Vater keine Zeit mehr hatte, fährt Vitus zum Großvater auf's Land und sitzt enttäuscht im Zug.	Akkord wird fortgeführt, dazu kommt ein getragen-klagendes Klaviermotiv.	Geräusch des fahrenden Zugs während der Hintergrundmusik hörbar.	
Subsequenz	44:11	Wald	Vitus geht mit dem Großvater spazieren. Sie unterhalten sich über Vitus' Zukunft. Der Großvater macht viele Vorschläge zu Berufsmöglichkeiten, die Vitus allesamt ablehnt. Sie bleiben an einem Bach stehen und Vitus verkündet, er wäre gerne ein anderer - ein normaler Mensch. Der Großvater ermutigt ihn, einfach normal zu werden, aber Vitus weiß nicht, wie. Der Großvater wirft seinen Hut über den Bach und sagt: "Wenn du dich nicht entscheiden kannst, dann musst du manchmal etwas von dir, was du gern hast, über den Bach werfen." Vitus nimmt diese Aussage nachdenklich an.	Musik wird leise ausklingend in die Sequenz übergeführt. Extradiegetisch: ausgedehnte Streicherakkorde, dazu einzelne Töne eines Horns. Musik setzt leise ein, als der Großvater Vitus den Schirm in die Hand drückt und seinen Hut vom Kopf nimmt. Sie klingt aus, nachdem der Hut geworfen ist und der Großvater den Schirm zurücknimmt.	Vogelgezwitscher, Entengeschnatter, Regenprasseln, Schritte der beiden, Fließen des Bachs, auch der Flug des Hutes ist deutlich hörbar.	
21. Sequenz	45:50	Wohnung der Familie (Abend)	Helen und Vitus sitzen am Esstisch. Sie wirft ihm vor, dass er heute nur zwei Stunden geübt hat. Er geht auf seinen Klavierunterricht ein und sagt trotzig, dass man auch verhaltener üben müsse, wenn man verhaltener spielen solle. Trotzdem beginnt er auf die Aufforderung der Mutter hin zu üben.	Diegetisch: Klavierspiel von Vitus (Beginn <i>Alborada del gracioso</i> von Ravel).		

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
22. Sequenz	46:26	Straße / Villa der Klavierlegende	Helen und Vitus sind bei der Klavierlegende Madame Fois eingeladen und fahren zu ihr. Er soll der Lehrerin vorspielen, weigert sich aber. Sie versucht ihn zu überreden, aber als die Mutter erwähnt, er solle wenigstens ihr zuliebe spielen, schaltet er endgültig auf stur. Die Lehrerin geht verständnisvoll auf ihn ein und sagt, er solle für niemanden spielen, sondern sich Zeit nehmen, bis er Lust verspürt, der Musik zuliebe Klavier zu spielen. Ihrer Meinung nach sind kalte Vernunft und ein warmes Herz die Eigenschaften, die einen großen Pianisten ausmachen.	Musik wird in die Sequenz übergeführt und wird so zur extradiegetischen Musik. Sie klingt aus, kurz bevor die beiden mit dem Auto vor der Villa anhalten.	Rauschen der Bäume im Wind	
23. Sequenz	48:32	Im Auto (Vitus mit zwölf)/ Garten des Großvaters (Vitus mit sechs)	Helen und Vitus fahren nach Hause. Sie ist völlig entrüstet und wirft Vitus sein Verhalten und die verpasste Chance vor. Vitus möchte am Wochenende zum Großvater, Helen erlaubt ihm dies aber nach diesem Eklat nicht. Er flüchtet sich in eine Traumwelt und stellt sich vor, wie er als kleiner Junge durch den Garten des Großvaters flog.	Extradiegetisch: Abfolge bereits im Film erklungener musikalischer Motive: Streicherakkord mit getragen-klagendem Klaviermotiv, dann variiertes belebtes Klaviermotiv. Musik setzt ein, nachdem Vitus' Frage, ob er zum Großvater dürfe, von der Mutter abgelehnt wird.	Leises Motorgeräusch des Autos ist auch nach Einsetzen der Musik deutlich hörbar.	Musik überbrückt in einer Art Montage den fließenden Wechsel der Bilder zwischen dem Blick ins Auto (gleichzeitig spiegelt sich hier auch der Himmel auf der Windschutzscheibe) und seiner Erinnerung ans "Fliegen" beim Großvater.

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	49:38	Vitus' Zimmer (Nacht)/ Schlafzimmer der Eltern/vor dem Haus	Vitus sitzt bei starkem Gewitter im Bett und stellt sich vor, wie der Großvater den Hut über den Bach geworfen hat. Er entschließt sich aufzustehen, nimmt die Holzflügel, die er früher mit dem Großvater zusammen gebaut hat, von der Zimmerwand und geht damit auf den Balkon. Helen wacht auf, findet Vitus nicht in seinem Zimmer und stellt erschreckt fest, dass er mit seinen Flügeln vor dem Haus liegt. Die Eltern sitzen draußen beim bewusstlosen Vitus, bis der Krankenwagen eintrifft.	Überleitung von der vorangehenden Sequenz mit einem Streicherakkord, dazu kommt dann ein kurzes Hornmotiv. Musik klingt aus, als die Erinnerung an den Wurf des Hutes vorbei ist und Vitus sich entschließt aufzustehen.	Lauter Donner und Regengeräusch: die Lautstärke ändert sich in ihrem Grad je nach Kameraperspektive (drinnen/draußen); Art des Regengeräuschs ändert sich, als der Regen vor dem Haus auf Vitus' Flügel prasselt; Martinshorn des Krankenwagens.	Auch von der vorherigen Sequenz auf diese ist der Übergang weich und noch zur Montage gehörend, jedoch nicht so fließend wie beim Übergang zuvor. Auch durch die zwar fortlaufende Musik, den sich aber verändernden Musikcharakter wird der Sequenzwechsel deutlich. Ähnlich wie vorher ist aber der fließende Wechsel zwischen dem Blick auf Vitus und seiner Erinnerung an den Wurf des Hutes.
24. Sequenz	51:42	Kranken- zimmer	Vitus liegt bewusstlos im Krankenzimmer und ist an medizinische Geräte angeschlossen. Die Eltern sprechen mit dem Arzt, der verkündet, dass Vitus keine sichtbaren Verletzungen hat. Er kann aber auch keine Spätfolgen ausschließen.		Ständiges Piepen des EKG-Monitors auf der Intensivstation	
25. Sequenz	52:51	Kranken- zimmer	Vitus liegt im Bett und spielt mit dem Großvater Schach. Er verliert. Der Großvater entdeckt den Stapel an Büchern, die Leo zur Vorbereitung von Vitus' Abitur mitgebracht hat.			
26. Sequenz	53:36	Vor dem Krankenhaus	Vitus ist aus dem Krankenhaus entlassen und wird von Helen abgeholt. Er geht zuerst zum falschen Auto.		Vorbeifahrendes Auto	
Subsequenz	54:00	Wohnung der Familie (Abend des gleichen Tages)	Helen ist in der Küche beschäftigt. Vitus sitzt dort und lernt, aber er gibt verzweifelt auf und schmeißt die Bücher vom Tisch. Als sie fragt, was los sei, starrt er wortlos vor sich hin.		Herunterwerfen der Bücher	

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
27. Sequenz	54:23	Sprechzimmer einer Ärztin	Eine Ärztin erklärt Helen, dass bei den Tests zu Sprachfähigkeit, Wahrnehmung usw., die an Vitus vorgenommen wurden, durchweg normale Werte gemessen wurden. Helen ist bestürzt, als sie erfährt, dass Vitus im IQ-Test nur noch einen Wert von 120 hat. Sie kann nicht akzeptieren, dass Vitus normal ist. Die Ärztin wiederum kann nicht nachvollziehen, wie enttäuscht Helen ist. Immerhin habe sie ein gesundes Kind.			
28. Sequenz	55:52	Klassenzimmer	Vitus kommt in eine neue Schule und wird von der Lehrerin seiner Klasse vorgestellt. Die gleichaltrigen Kinder empfangen ihn freundlich und er setzt sich zu Jens, mit dem er sich sogleich anfreundet.		Stimmengewirr der Schulkinder, bevor die Lehrerin Vitus vorstellt, Klatschen zur Begrüßung	
29. Sequenz	56:39	Wohnung der Familie	Vitus versucht Klavier zu üben. Seine Mutter sitzt daneben und spielt ihm einen Lauf vor, den er wiederholt nur fehlerhaft spielen kann. Sie ist verärgert darüber, dass er das nicht mehr umsetzen kann.	Diegetisch: Klavierspielversuch von Vitus. Er spielt eine Stelle mit Melodie in der rechten Hand und einer akkordischen Begleitung in der linken Hand. Die Mutter zeigt ihm, wie er in der rechten Hand zu spielen hat, er wiederholt beidhändig, aber wieder fehlerhaft und bricht ab, als die Mutter ihn zurechtweist.		
30. Sequenz	57:37	Wohnung des Großvaters	Der Großvater spielt am Computer mit einem Flugsimulationsprogramm. Daneben sitzt Vitus und versucht am Klavier einfache Etüden zu spielen. Er gibt frustriert auf und fragt den Großvater, ob er denn nie einsam sei. Er erzählt Vitus, dass er schon einsam ist, aber etwas dagegen tut, indem er Liebesbriefe schreibt. Vitus möchte wissen, was er dann damit macht.	Diegetisch: Klavierspielversuch von Vitus (Etüde von Czerny).	Surren des Flugsimulators	

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	58:47	Grundstück des Großvaters	Beide haben ihren eigenen Liebesbrief geschrieben und jeweils an einem Ballon festgemacht. Nun lassen sie diese in den Himmel steigen.	Extradiegetisch: Beginn der <i>e-Moll-Sonate</i> von Scarlatti. Musik setzt ein mit dem Blick auf die wegfliegenden Luftballons.	Vogelgezwitscher	
31. Sequenz	59:16	Am Fenster der Familienwohnung	Helen steht am Fenster und schaut gedankenverloren hinaus.	Musik wird fortgeführt.		Während die Kamera die aus dem Fenster starrende Mutter zeigt, sind gleichzeitig die Baukräne von gegenüber in der Fensterscheibe gespiegelt.
Subsequenz	59:32	Vor dem Haus der Familie	Unten fahren Vitus und sein Freund Jens mit ihren Fahrrädern im Kreis. Beide haben Kopfhörer auf und hören jeweils ihre eigene Musik.	Fortführung der Musik (durch Kopfhörer ab jetzt diegetisch) solange Vitus im Blick ist, dann wird der Blick der Kamera auf Jens gelenkt, es erklingt eine rockig-rhythmische Musik. Wieder wird Vitus gezeigt, wozu wieder Klaviermusik erklingt (<i>C-Dur-Sonate</i> von Scarlatti). Weiterhin mehrmaliger Wechsel der Musik passend zum jeweiligen Jungen. Am Schluss überlagert sich die Klaviermusik mit der Rockmusik und mit Ende der Sequenz bricht auch die Musik ab.		Musik verbindet die Sequenzen vom Fliegen-Lassen der Ballons bis hierhin. Die Kamera dreht sich hier im Kreis, wobei die Jungen in entgegengesetzter Richtung um sie herum fahren, sodass die Kamera einmal nach links dreht, den anderen der beiden Fahrenden einfängt, diesen nach rechts mitverfolgt usw. Die Musik wechselt ebenso je nachdem, wer gerade im Blick ist. Erst zum Schluss werden beide aus der Vogelperspektive zusammen gezeigt und die Musik überlagert sich.
32. Sequenz	1:00:04	Musikgeschäft	Vitus sucht sich eine CD aus und bezahlt sie an der Kasse.		Geräuschkulisse im Geschäft	

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	1:00:18	Wohnung des Großvaters / Werkstatt des Großvaters / vor dem Haus	Vitus spielt mit dem Großvater Schach und verliert wieder. Der Großvater geht dann in die Werkstatt, Vitus möchte aber, bevor er nachkommt, erst noch seine eben gekaufte CD anhören. Der Großvater ist unten mit Holzarbeiten beschäftigt, während Vitus andächtig Bachs <i>Goldberg-Variationen</i> hört. Später stellt er die laufende Musik aus und spielt an der Stelle selbst weiter. Dem Großvater fällt dies auf, er wirft einen Blick ins Zimmer und erkennt, was vor sich geht. Er setzt sich nachdenklich vor das Haus.	Diegetisch: eingelegte CD läuft (<i>Goldbergvariationen</i> von Bach: <i>Aria</i>). Musik wird durch Geräusch der Säge übertönt und somit abgebrochen. Als diese wieder leiser wird, erklingt (also weit fortgeschritten) die <i>Variation 29</i> . Vitus schaltet die CD aus und setzt an der Stelle selbst fort, er spielt daraufhin in der <i>Variation 30</i> weiter. Die Musik klingt aus, als der Großvater draußen gezeigt wird.	Schließen der Tür, als der Großvater den Raum verlässt; Einlegen der CD; Quietschen der sich schließenden Werkstatttür, lautes Geräusch der Säge, Wischen des Handfegers; Knarren der schließenden Zimmertür, nachdem der Großvater zugehört hat.	Musik ist auch beim Szenenwechsel nach draußen oder in die Werkstatt deutlich hörbar.
Subsequenz	1:03:57	Küche des Großvaters	Beide sitzen beim Essen und Vitus entschuldigt sich. Sie reden darüber, wie er alle um sich herum hereingelegt hat. Der Großvater versichert ihm, von ihm erfahre niemand, dass Vitus nach wie vor hochbegabt ist und den gesamten Verlauf geplant und vorgespielt hat.		Geschirrkloppern	
33. Sequenz	1:04:37	Wohnung der Familie	Helen sieht sich ein Video von Vitus' erstem Geburtstag an. Dabei raucht und weint sie. Vitus kommt nach Hause und ist überrascht, sie so vorzufinden. Er setzt sich zu ihr und versucht sie zu trösten. Sie schauen zusammen das Video weiter, in dem Vitus' Patentante von dem Horoskop spricht, das sie für ihn gemacht hat. Sie prophezeit, Vitus werde nach dem Höchsten und Schönsten streben, und vergleicht ihn mit einem Mahatma.			Wieder ist das Videobild zuerst nicht als solches erkennbar, mit Blick auf die Mutter wird dann auch das Fernsehgerät gezeigt.
Subsequenz	1:06:02	Büro der Patentante	Vitus wartet auf seine Patentante in deren Büro. Sie kommt herein und ist überrascht ihn zu sehen. Er möchte das Horoskop, das sie für ihn gemacht hatte. Sie gibt es ihm heraus und er zerreisst es vor ihren Augen. Er findet, sie erzähle damit über ihn großen Mist.		Geräuschkulisse (Gespräche, Telefonklingeln) aus dem Büro nebenan im Hintergrund, Zerreißen des Papiers	

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
34. Sequenz	1:06:48	Klassen- zimmer	Im Schulunterricht steht Vitus vorne an der Tafel und wird abgefragt, weiß aber die Lösung nicht. Er stellt eine scharfsinnige Gegenfrage und bringt damit seine Lehrerin und die anderen Kinder zum Lachen.			
35. Sequenz	1:07:31	Küche des Großvaters	Vitus sitzt am Tisch und isst, während der Großvater besorgt die durchnässte Zimmerdecke prüft. Das Dach ist beschädigt. Er spricht davon, dass er einen weiteren Kredit aufnehmen musste und ihm langsam das Geld ausgeht. Vitus meint, sein Vater könne ihm doch Geld geben, worauf der Großvater erklärt, dass jener selbst auf Kredit lebt.		Regengeräusch, Klopfen an die Zimmerdecke	
36. Sequenz	1:08:20	Grundstück des Großvaters/ Werkstatt des Großvaters	Leo kommt mit seinem Sportwagen beim Großvater an und möchte ihm einen Besuch abstatten. Sie reden darüber, dass es bei Phonaxis schlecht läuft. Dann kommt Leo auf Helens Probleme mit Vitus zu sprechen und fragt, ob Vitus nicht vielleicht beim Großvater irgendein Zeichen gegeben hätte, wieder "normal", wie früher, zu werden. Der Großvater muss ihn in dieser Frage enttäuschen.		Heranfahrendes Auto des Vaters, Vogelgezwitscher, Quietschen und Schließen der Stalltür	
Subsequenz	1:11:18	Wohnung der Familie (Abend des gleichen Tages)	Vitus liegt schon im Bett. Er hört, wie Leo nach Hause kommt und Helen berichtet, wie schlecht es um die Firma steht.		Schritte des ankommenden Vaters. Dialog und Geräusche sind gedämpft, so lange die Zimmertür noch geschlossen ist, aber dennoch relativ laut zu hören.	Subjektiv auf der Tonebene, aber keine subjektive Kamera
37. Sequenz	1:11:51	Computer- raum der Schule	Vitus sitzt vor dem Computer und sieht sich den Börsenkurs von Phonaxis an. Jens kommt dazu und denkt, es handle sich um ein Spiel. Vitus erklärt ihm, das sei real und erläutert die Vorteile der Börse.	Extradiegetisch: rhythmisches Klaviermotiv. Musik setzt ein, als Vitus mit der PC-Maus klickt, und klingt leiser werdend aus während des Dialogs mit Jens.	Klacken der Tastatur auch während der Musik deutlich.	

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	1:12:32	Im Zug	Vitus ist auf dem Weg zum Großvater und studiert in der Zeitung die Börsenmärkte.	Extradiegetisch: wiederholter Einsatz des rhythmischen Klaviermotivs mit Sequenzbeginn. Musik klingt kurz vor Ende der Sequenz aus.	Geräusch des fahrenden Zugs während der Hintergrundmusik hörbar.	
Subsequenz	1:12:43	Wohnung des Großvaters (Abend)	Vitus will den Großvater überzeugen, dass dieser sein Geld zum Spekulieren an der Börse einsetzt. Er ist sich sicher, mit seinem Insiderwissen über Phonaxis schnell ein großes Vermögen einzufahren und hat schon alle Unterlagen dazu vorbereitet. Unter dem Decknamen "Dr. Wolf" will er im Namen des Großvaters online an die Börse und braucht nur noch dessen Unterschrift. Der Großvaters macht ihm klar, dass er genauso schnell auf der Straße landen kann, vertraut Vitus aber und unterschreibt kurzerhand.		Rascheln der Unterlagen, Schreibgeräusch bei der Unterschrift	
38. Sequenz	1:14:36	Wohnung des Großvaters (Tag)	Vitus macht sich an die Arbeit und spekuliert online. Nun warten beide ungeduldig auf die Bekanntgabe der neuen Kursentwicklung der Firma Phonaxis. Als der steil fallende Kurs im Internet veröffentlicht wird, ist der Großvater zuerst entsetzt. Vitus erklärt ihm, dass sie mit ihrer Spekulation genau das wollten und er nun Millionär sei, was dieser noch nicht ganz glauben kann.	Extradiegetisch: wiederholter Einsatz des rhythmischen Klaviermotivs. Musik beginnt bereits zum Ende der vorherigen Sequenz und klingt mit Blick auf den noch nicht veränderten Börsenkurs der Firma leiser werdend aus. Das Klaviermotiv wird noch einmal aufgenommen, als Vitus erkennt, dass der Kurs veröffentlicht ist. Es klingt leiser werdend aus, sobald er dem Großvater zu verstehen gibt, dass der fallende Kurs für sie Gutes bedeutet.		

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	1:15:54	Wohnung der Familie (Abend des gleichen Tages)	Vitus kommt spät nach Hause. Leo sitzt am Tisch und erzählt, dass Phonaxis in einer tiefen Krise steckt. Er denkt, die genaueren Umstände seien für Vitus zu kompliziert, und er weiß selber nicht, wie er Schlimmeres verhindern kann.		Zuschlagen der Wohnungstür bei Vitus' Ankunft	
39. Sequenz	1:16:37	Musikgeschäft	Vitus sucht nach Klassik-CDs und erkennt dabei Isabel, seine frühere Babysitterin, die nun in dem Geschäft arbeitet. Dies behält er für sich, fragt sie aber nach CD-Empfehlungen. Er gibt vor, an der Musik der Spice Girls interessiert zu sein.	Extradiegetisch: verträumt-leichtes Klaviermotiv mit Streicherbegleitung. Musik setzt ein, als Vitus Isabel erkennt.	Während des Musikhintergrundes ist die Geräuschkulisse zuerst noch sehr deutlich, wird aber immer mehr von der Musik übertönt.	
40. Sequenz	1:17:44	Grundstück des Großvaters	Vitus kommt beim Großvater an, kann ihn aber zuerst nicht finden. Schließlich geht er zur Scheune und sieht, dass darin ein richtiger Flugsimulator aufgebaut ist. Der Großvater übt dort das Fliegen und Vitus setzt sich zu ihm. Der Großvater erzählt Vitus von seinem neuen Kontostand und dass er sich durch Vitus' Finanzkünste den Flugsimulator leisten konnte.	Musik wird leiser werdend in die Sequenz übergeführt und klingt dann aus.	Quietschen und Schließen der Werkstatttür, Flugsimulator (Geräusch der Maschine, Kontrolltöne der Instrumente im Cockpit).	
41. Sequenz	1:19:37	Vitus' Zimmer	Vitus nimmt die Stofffledermaus, die Isabel ihm früher geschenkt hat, und packt sie in Geschenkpapier ein.	Extradiegetisch: wiederholter Einsatz des verträumt-leichten Klaviermotivs mit Streicherbegleitung. Musik beginnt, als Vitus die Fledermaus von der Wand nimmt.		
Subsequenz	1:19:50	Vor dem Musikgeschäft	Er wartet vor dem Musikgeschäft auf sie, um ihr das Geschenk zu überreichen. Sie sieht ihn jedoch nicht und steigt zu ihrem Freund ins Auto.	Musik wird fortgeführt und klingt leiser werdend aus, nachdem Isabel und ihr Freund losfahren.	Isabels Schritte und anfahrendes Auto auch während der Musik deutlich.	

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
42. Sequenz	1:20:19	Wohnzimmer der Familie	Leo erzählt Helen enttäuscht von der Sitzung in seiner Firma. Er verkündet, dass sein Chef die Leitung nicht wie erwartet an ihn abgegeben hat, sondern an seinen Sohn. Vitus kommt mit dem noch verpackten Geschenk wieder nach Hause und setzt sich dazu. Leo sagt, er hätte sich selbst auch für seinen eigenen Sohn entschieden. Vitus setzt sich bedächtig ans Klavier und spielt dann aber nur einen wahllosen Akkord, steht auf und geht aus dem Raum.	Anspielen des "Klavierakkords". Vitus zelebriert den Moment, bevor er spielt, als würde er wirklich gleich ein richtiges Stück vortragen.		
Subsequenz	1:22:14	Vitus' Zimmer	Vitus packt die Fledermaus wieder aus dem Papier aus, wirft sie dann in eine Ecke. Er sieht sich online das Konto von "Dr. Wolf" an.	Extradiegetisch: rhythmisches Klaviermotiv. Musik setzt ein, als Vitus sich am PC in das Konto einloggt, und klingt leiser werdend zum Ende der Sequenz aus.	Klacken der Tastatur auch während der Musik deutlich.	
43. Sequenz	1:22:41	Konferenzraum in der Firma des Vaters	Es findet eine Besprechung zur Zukunft der Firma statt. Der neue Geschäftsleiter kündigt an, dass die Firma durch amerikanische Investoren aufgekauft wird. Leo sieht darin eine Kapitulationserklärung der Firma. Der neue Chef ist gekränkt, meint, dass Leos Vorstellungen schon lange nicht mehr zur Firma passen, und entlässt ihn fristlos.			
44. Sequenz	1:24:04	Im Flugsimulator des Großvaters	Vitus und sein Großvater sprechen über die wundersame Vermehrung des Geldes auf seinem Konto. Er möchte von Vitus wissen, wie man so viel Geld verdienen kann, ohne etwas zu tun. Vitus entgegnet, man müsse nur das Geld arbeiten lassen.		Flugsimulator (Geräusch der Maschine, Kontrolltöne der Instrumente im Cockpit)	
45: Sequenz	1:24:50	Hangar auf dem Flugplatz	Der Großvater ist mit Vitus im Hangar und stellt ihm seine neueste Anschaffung vor, sein eigenes Flugzeug. Da er jedoch keinen Flugschein hat, darf er sich nur in das Flugzeug setzen, aber nicht damit fliegen.		Arbeitsmaschinen im Hintergrund, Anlassen des Flugzeugmotors	

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
46. Sequenz	1:25:47	Angemietetes Appartement	Vitus und ein Immobilienmakler sind in einer unausgebauten Etage eines Neubaus. Er gibt vor, im Namen seines Vaters die Übernahme des Appartements zu regeln, und zerstreut die Skepsis des Maklers mit der Aussage, dass die Miete bereits für ein Jahr im Voraus bezahlt wurde. Der Makler übergibt ihm die Schlüssel.		Straßengeräusche leise aus der Entfernung, Rasseln der Schlüssel. Beim Dialog wird der Hall im unausgebauten Büroraum sehr deutlich.	
Subsequenz	1:26:27	Angemietetes Appartement	Das Appartement ist nach wie vor unausgebaut, es steht lediglich ein Kleiderständer neben der Tür. Zudem hat Vitus sich einen Flügel liefern lassen, der nun in der Mitte des großen Raumes steht. Er übt eine schwierige Etüde.	Diegetisch: Klavierspiel von Vitus (Schlussteil <i>Allegro barbaro</i> von Alkan). Musik beginnt bereits zum Ende der vorherigen Sequenz (dort für kurze Zeit also extradiegetisch wirkend). Klavierspiel wird mit dem Ende der Sequenz abgebrochen.		
47. Sequenz	1:26:52	Musikgeschäft	Vitus steht mit Kopfhörern im Musikgeschäft und beobachtet Musik hörend Isabel. Er kauft einen Stapel Klassik-CDs, Isabel steht an der Kasse und bemerkt, dass er wohl schnell genug von Hip-Hop hat.	Diegetisch: Hören einer CD über Kopfhörer (Ausschnitt aus <i>La Campanella</i> von Liszt). Musik wird von der folgenden Einstellung an der Kasse abgebrochen.	Gespräche im Geschäft sind durch die Kopfhörer von Vitus nur sehr gedämpft wahrnehmbar, Piepen des Scanners an der Kasse.	Tonebene subjektiv, teilweise subjektive Kamera, als Vitus Isabel beobachtet.
Subsequenz	1:27:28	Angemietetes Appartement	Im Appartement stehen nun auch ein Schreibtisch und eine Musikanlage. Vitus legt eine der gekauften CDs ein, hört nebenbei den Anrufbeantworter der Dr. Wolf-Holding ab und sieht sich dann am Computer die Rockaufnahme an, die der Vater vor Jahren heimlich von Isabel und ihm gemacht hat.	Diegetisch: Hören einer CD im Hintergrund (Beginn <i>Rondo a-Moll</i> von Mozart), später kommt im Vordergrund ein kurzer Ausschnitt aus der Aufnahme der Rockshow dazu.	Geräusche des Anrufbeantworters	Zuerst überlagern sich die Hintergrundmusik der CD und der Anrufbeantworter, danach ist die Musik der CD parallel zu Isabels Rocksong zu hören.

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	1:28:12	Musikgeschäft	Vitus packt eine selbst gebrannte CD mit der Aufnahme aus und legt sie im Geschäft ein. Isabel redet weinend mit einer Kollegin, da sie von ihrem Freund verlassen wurde. Vitus möchte, dass sie sich anhört, was auf seinen Kopfhörern für Musik läuft. Daraufhin erkennt sie ihn wieder.	Diegetisch: Ausschnitt aus der Aufnahme über Kopfhörer.		Tonebene zuerst subjektiv aus Isabels Perspektive (zuerst Geschehen im Laden, Musik außerhalb der Kopfhörer leise wahrnehmbar; beim Aufsetzen der Kopfhörer ist die Musik zu hören, als hätte der Zuschauer selbst die Kopfhörer auf). Beim Absetzen der Kopfhörer läuft die Musik allerdings auf gleicher Lautstärke weiter.
48. Sequenz	1:29:08	Wohnung des Großvaters	Beim Großvater tropft es an mehreren Stellen von der Decke, da das Dach immer noch nicht repariert ist. Er schöpft das Wasser ab, während Vitus Klavier spielt.	Diegetisch: Klavierspiel von Vitus (zwei verschiedene Ausschnitte aus der <i>Ungarischen Rhapsodie Nr. 6</i> von Liszt).	Umgießen des Wassers	
Subsequenz	1:30:04	Wohnung der Familie (Abend)	Vitus kommt nach Hause und ruft nach den Eltern, aber keiner ist da.		Klopfen an die Zimmertür der Eltern	
49. Sequenz	1:30:22	Asiatisches Restaurant (Abend)	Vitus und Isabel gehen essen. Er besteht darauf sie einzuladen und schenkt ihr einen Ring. Sie ist irritiert, aber er macht ihr eine Liebeserklärung. Sie versucht ihm zu erklären, dass er wie ein kleiner Bruder für sie ist. Er bringt viele Argumente, wieso sie trotz Altersunterschieds optimal zusammen passen. Er fügt hinzu, dass er ohne sie nicht leben könne. Sie entgegnet ihm, dass sie ihm dann wohl beweisen müsse, dass er das kann, steht auf und geht. Vitus bleibt enttäuscht alleine zurück und bekommt einen Anruf von seiner Mutter, woraufhin er sehr bestürzt ist.	Diegetisch: Während des Restaurant-aufenthalts läuft die ganze Szene über leise traditionelle Khmer-Musik als Hintergrundbeschallung. Extradiegetisch: ausgedehnte Streicherakkorde, dazu ein kurzes, klagendes Klaviermotiv. Musik setzt leise ein, als Isabel den Ring zurückgibt, und blendet den diegetischen Musikhintergrund des Restaurants aus. Ausklingen der Musik beim Klingeln des Mobiltelefons, wobei dann auch wieder die diegetische Musik wie vorher wahrzunehmen ist.	Straßengeräusche, bevor die beiden ins Restaurant gehen, im Restaurant leise Gespräche im Hintergrund, Geschirrklopfen, Isabels Klopfen an die Fensterscheibe, Klingeln des Mobiltelefons.	

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
50. Sequenz	1:34:13	Krankenzimmer (am gleichen Abend)	Vitus kommt direkt von seiner Verabredung, noch im Anzug, im Krankenhaus an. Sein Großvater liegt bewusstlos mit Halskrause im Bett und die Eltern sitzen bei ihm. Leo erklärt ihm, dass er beim Reparieren des Dachs heruntergestürzt sei. Vitus hält fassungslos den Kopf des Großvaters, während die Eltern sich über seine Kleidung wundern.			
Subsequenz	1:35:04	Vor dem Krankenhaus (Nacht)	Die Ansicht des Krankenhauses wird gezeigt. Es ist spät geworden.		Straßengeräusche, Martinshorn des Krankenwagens	
Subsequenz	1:35:26	Krankenzimmer/ Werkstatt des Großvaters/ Flugplatz	Vitus ist am Bett des Großvaters eingeschlafen. Der wacht auf, daraufhin Vitus ebenso. Er verlangt nach seinem Schreibzeug und erzählt Vitus, er sei mit seinem Flugzeug heimlich geflogen. Dazu erklärt er ihm detailreich, wie er das genau gemacht hat. Danach beginnt er, einen Abschiedsbrief an die Familie zu schreiben.	Extradiegetisch: Die Erzählszenen des Großvaters sind jeweils mit verschiedenen Hornmotiven und Streicherbegleitung unterlegt (drei Einsätze).		Detailreiche Erklärungen des Großvaters werden in der Szene jeweils als Handlung eingeschoben; nur während dieser Erzählebene erklingt die Musik als Abgrenzung zur Handlung im Krankenhaus.
Subsequenz	1:39:23	Wohnung der Familie	Die Eltern sitzen im Wohnzimmer auf der Couch und trauern sprachlos um den Großvater. Draußen auf dem Balkon sitzt Vitus und steckt den Brief des Großvaters in einen Umschlag.	Extradiegetisch: <i>Lacrimosa</i> aus dem <i>Requiem</i> von Mozart. Musik beginnt bereits zum Ende der vorherigen Sequenz, als der Großvater zu schreiben anfängt. Die Musik ist erst leise neben der Stimme des Großvaters zu hören, mit Einsatz des Chors wird sie lauter und setzt sich in die folgende Sequenz fort.		Der Beginn des Abschiedsbriefs (bereits ab Ende der vorherigen Sequenz) begleitet die Szene, vorgetragen von der Stimme des Großvaters aus dem Off. Überblende zur folgenden Sequenz, passend zur fortsetzenden Musik.
51. Sequenz	1:39:50	Angemietetes Appartement	Vitus spielt am Klavier aus Mozarts <i>Requiem</i> , dann bleibt er noch kurz andächtig sitzen und geht zum Fenster.	Die Musik wird hier diegetisch: der (extradiegetische) Choresatz wird anteilig leiser, das Klavier rückt in den Vordergrund, bis man nur noch Vitus spielen hört (und sieht).		

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	1:40:53	Vor dem Haus/ Treppenhaus/ angemietetes Appartement	Vitus' Patentante läuft über den Platz vor dem Haus, fährt mit dem Aufzug nach oben und sucht nach Dr. Wolf. Aus Vitus' Wohnung ist schon aus der Entfernung Klavierspiel zu hören. Seine Patentante geht in die Wohnung und erst als sie beim Klavier ankommt, beendet Vitus sein Stück. Er entschuldigt sich bei ihr, da sie nicht wusste, dass Vitus sie erwarten würde. Vitus erklärt ihr, dass sie nach dem Tod des Großvaters CEO seiner Dr. Wolf-Holding werden soll, damit sie zusammen Leo und die Firma Phonaxis retten können.	Diegetisch: Klavierspiel von Vitus (<i>Lichtstück Nr. 4</i> von Beretta). Musik ist bereits entfernt zu hören, als Vitus' Patentante im Treppenhaus ankommt.		
52. Sequenz	1:42:42	Badezimmer in der Wohnung der Familie	Leo liegt in der Badewanne und Helen sitzt daneben. Er ist stur und wartet darauf, wieder in die Firma zurückgeholt zu werden. Helen bedenkt, dass sie wohl so lange die hohe Miete nicht bezahlen können.		Tropfen des Wasserhahns	
53. Sequenz	1:43:15	Angemietetes Appartement (Nacht)	Vitus und seine Patentante feiern mit Sekt. Sie hat das Angebot der amerikanischen Investoren überboten und die "wertlose" Firma Phonaxis gekauft. Natürlich war sie bei der Kaufabwicklung gefragt worden, wer hinter der Dr. Wolf-Holding stecke, worauf sie preisgab, dass Dr. Wolf kürzlich verstorben sei und sein Alleinerbe sich bald melden würde.		Öffnen der Sektflasche, Sektgläser beim Anstoßen	

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
54. Sequenz	1:45:09	Büro in der Firma des Vaters	Leo geht zu seinem Chef, der ihn zuvor aus der Firma geworfen hatte. Er bittet diesen, ihn zu alten Konditionen wieder einzustellen, um die Existenz seiner Familie zu retten. Sein Chef reagiert verbittert, für Leo vorerst unverständlich. Er übergibt Leo seine eigene Kündigung und verlässt den Raum. Leo beginnt zu lesen und erfährt auf diesem Weg, dass sich hinter der Dr. Wolf-Holding sein Vater verbarg und nach dem Kauf der Firma Phonaxis nun Leo selbst der Besitzer ist.		Zuschlagen der Bürotür, als der ehemalige Chef den Raum verlässt.	Leo liest die Kündigung seines ehemaligen Chefs, die für den Zuschauer mit dessen Stimme aus dem Off vorgetragen wird.
55. Sequenz	1:46:34	Werkstatt des Großvaters	Vitus sucht in der Werkstatt des Großvaters überall nach dem richtigen Schlüssel, bis er ihn findet und wieder geht.		Begleitende Geräusche bei Vitus' Suche nach dem Schlüssel, Glockenschlag einer Kirchtumruhr aus der Entfernung	
Subsequenz	1:46:57	Vor dem Haus der Familie	Helen geht zum Briefkasten und findet zwischen den Postsendungen den Brief des Großvaters, den Vitus eingeworfen hat.		Aufschließen des Briefkastens, Vogelgezwitscher. Die Mutter summt eine Melodie.	
Subsequenz	1:47:11	Flugplatz	Vitus geht zum Flugplatz und bleibt am Zaun davor stehen.		Rütteln am Schloss des Zauns, Naturgeräusche (Vögel, Grillen)	
Subsequenz	1:47:22	Grundstück vor dem Haus der Familie/ Flugplatz	Helen öffnet den Umschlag und beginnt, den Brief des Großvaters zu lesen. Leo kommt dazu. Sie erfahren durch den Brief, dass Vitus ihnen seit seinem Sturz etwas vorgespielt hat und der Großvater ihm versprach, dieses Geheimnis bis zu seinem Tod zu wahren. Währenddessen geht Vitus auf dem Flugplatz zum Flugzeug des Großvaters und schließt es auf.	Extradiegetisch: Beginn <i>Rondo a-Moll</i> von Mozart. Musik setzt ein, kurz nachdem die Stimme des Großvaters die Anrede des Briefes vorgetragen hat.	Vogelgezwitscher (bei Mutter und Vater)	Helen liest den Brief, der für den Zuschauer mit der Stimme des Großvaters aus dem Off vorgetragen wird. Parallel dazu (Wechsel der Szenen) erscheint die Handlung bei Vitus. Die durchgehende Musik und die Stimme des Großvaters verbinden beide Szenerien.

Anhang B: Sequenzprotokoll zum Film Vitus

Sequenz	Zeit	Ort und Zeit der Handlung	Handlungsgeschehen/ Inhalt	Musik	relevante Geräusche	Besonderheiten (Kamera/Bild) bzw. Gesamtwirkung (auditive und visuelle Ebene)
Subsequenz	1:48:42	Flugzeug/in der Luft	Vitus startet das Flugzeug genau so, wie der Großvater es ihm im Krankenhaus detailreich geschildert hatte, und fliegt los. Er landet auf dem Grundstück der Klavierlegende Madame Fois, steigt aus und geht zum Tor der Villa. Nachdem sie sich zuerst über den Anflug gewundert hatte, empfängt sie ihn erfreut.	Nach dem Abschiedsgruß des Briefes wird die Musik fortgesetzt und bricht ab, als sie vom Motorengeräusch des startenden Flugzeugs übertönt wird. Extradiegetisch: Ausschnitt des 1. Satzes aus dem <i>Klavierkonzert in a-Moll</i> von Schumann. Musik setzt ein, nachdem die Stimme des Großvaters den Nachtrag an Vitus vorgetragen hat, und bricht ab, als sie vom Motorengeräusch des landenden Flugzeugs übertönt wird.	Motorengeräusch des startenden/ fliegenden Flugzeugs	Noch einmal erklingt kurz die Stimme des Großvaters, als er sich mit "PS" in seinem Brief an Vitus richtet.
56. Sequenz	1:50:50	Tonhalle Zürich	Vitus gibt zusammen mit einem Orchester ein Konzert. Etwas zu spät kommt Isabel mit einem großen Blumenstrauß in den Konzertsaal und setzt sich in die erste Reihe auf ihren Platz. Der Vater filmt das Geschehen auf der Bühne. Während des Applauses übergibt Isabel Vitus den Strauß. Die Eltern sind begeistert von ihrem Sohn und können ihr Glück noch gar nicht fassen. Insert: "Ende", mit Ausklingen des Applauses und vor Ausblenden des Bildes.	Diegetisch: Konzertaufführung (Schlussteil des 3. Satzes aus dem <i>Klavierkonzert in a-Moll</i> von Schumann). Musik beginnt bereits leise in der vorherigen Sequenz, als Vitus Madame Fois entgegengeht. Sie wird aus der Entfernung fortgeführt, als die Handlung sich kurz vor den Konzertsaal zur ankommenden Isabel verlagert, und wird bis zum Schluss des Stückes gespielt.	Applaus nach Ende des Konzerts	
	1:55:09		Abspann.	Abspannmusik: <i>Lichtstück Nr. 1 von Beretta</i> .		Klassischer Abspann mit schwarzem Hintergrund
	1:57:38		Ende.			

Zusammenfassung

Innerhalb der bisherigen Filmmusikforschung liegt der Fokus allzu oft allein auf der Filmmusik selbst. Das Erfassen einer filmischen Aussage sowie von Bedeutungsgehalten und Wirkungen der eingesetzten Musik erfolgt dabei aber immer durch den Rezipienten, der das Wahrgenommene in Beziehung zu eigenen Erfahrungen und Erwartungen setzt.

Ziel der vorliegenden Untersuchung war es deshalb, tatsächliche Wahrnehmungsweisen der Zuschauer in einem möglichst natürlichen Rezeptionskontext zu erforschen. Anhand der Filmbeispiele *Der Pianist* (2002) von Roman Polański und *Vitus* (2006) von Fredi M. Murer wurde in einer qualitativen Studie ermittelt, inwiefern der Zuschauer insbesondere für den Handlungsverlauf besonders bedeutsame Filmmusik wahrnimmt sowie die darin zu verortenden Bedeutungszusammenhänge erkennt und mit dem Geschehen im Bild verknüpft. Dazu wurden zwei Stichproben von Zuschauern in verschiedenen Altersgruppen (jüngere und ältere Erwachsene) sowie eine kleine Expertengruppe herangezogen, um zudem zu untersuchen, in welchem Maße sich durch unterschiedliche spezifische Eigenschaften, Erfahrungen und Vorwissen Auswirkungen auf das Erkennen musikalischer Bedeutungen ergeben.

Die Expertenbefragungen dienen dabei einerseits dazu, die Ergebnisse einer filmischen und musikalischen Filmanalyse hinsichtlich der Frage zu validieren, was bzw. wie rezipiert werden könnte. Andererseits lieferten sie einen ergänzenden Vergleich mit den zwei Zuschauergruppen bei der Beantwortung der Frage, was bzw. wie tatsächlich rezipiert wird. Alle Probanden wurden direkt nach der jeweiligen Filmrezeption mittels Leitfadeninterviews zu ihrer filmmusikalischen Wahrnehmung befragt. Ihre Aussagen wurden sodann mittels qualitativer Inhaltsanalyse untersucht und verglichen.

Betrachtet man die Erkenntnisse, welche sich aus den Vergleichen der Rezeptionsanalysen ergeben, so wird deutlich, dass bei der Rezeption dieser beiden Filme die extradiegetische Musik im Allgemeinen von Personen ohne ausgeprägte filmische oder musikalische Vorbildung recht unbewusst wahrgenommen wird. Je mehr die musikalische Ebene aber ihre Entsprechung auch in der Handlung selbst wiederfindet, desto eher ist auch bei ihnen ein Bewusstsein über die mittels Musik transportierten Bedeutungsgehalte gegeben. Grundsätzlich sind alle Befragten dazu in der Lage, sich weitergehende Gedanken darüber zu machen, welche wesentlichen Botschaften durch die diegetisch eingesetzte Musik zum Ausdruck kommen oder auch, wie diese Musik im Film eingesetzt ist. Für ein tiefgreifenderes Verständnis ist es allerdings von entscheidender Bedeutung, ob ein

Zuschauer nachhaltige filmische oder musikalische Prägungen in den Rezeptionsprozess einbringt, um somit über eine Charakterisierung der Musik hinaus auch in der Musik liegende Symbolik und Bedeutungszusammenhänge aufzugreifen. Die mit steigendem Lebensalter gesammelten Kenntnisse und Erfahrungen führen dabei nicht durchgängig zu Unterschieden im Erkennen musikalischer Bedeutungen, dürften aber einen nicht zu unterschätzenden Einfluss besitzen.

Weiterhin zeigt sich unabhängig von den durch die Rezipienten eingebrachten Erfahrungen, dass auch die Struktur und Verwendung der musikalischen Ebene im Film selbst dafür verantwortlich ist, in welcher Weise die Bedeutungen wahrgenommen werden: Transportiert der Film seine Botschaften, wie es bei *Vitus* der Fall ist, eher im gesamtfilmischen Kontext und setzt die verwendete Musik in Beziehung zu einer über den gesamten Film verlaufenden Entwicklung, so haben die überaus Film- oder Musikerfahrenen nicht unbedingt einen Vorsprung, wenn es um die angemessene Interpretation der filmmusikalischen Bedeutung eines eingesetzten Musikstücks geht. *Der Pianist* stellt hingegen ein Beispiel für einen Film dar, in dem sich die Bedeutung der Filmmusik oftmals aus ihrer Verwendung in der jeweiligen Szene ergibt; gerade bei solcher filmmusikalischer Verwendung sind bestehende filmische oder musikalische Erfahrungen überaus nützlich, um tiefergehende Einsichten zu erlangen. Je eher die Bedeutsamkeit eines eingesetzten Musikstücks durch ihre Verbindung zum gesamten Handlungsverlauf geprägt ist, desto eher ist auch die entsprechende Interpretation ohne direktes Erkennen des Werks, d. h. rein über dessen Charakter und somit im Sinne eines Anklangs, möglich.

Abstract

Within previous film music research the focus all too often lies on the film music itself. However, it is the recipients who comprehend the statement of a film as well as connotations and effects of the music used. Their perception is always set into the context of their own experience and expectations.

The aim of the present study was to investigate the way the audience perceives a film and its music in a context which is as natural as possible for them. The films *The Pianist* (2002) by Roman Polański and *Vitus* (2006) by Fredi M. Murer were chosen as an example in this qualitative study. It was investigated, how the audience perceives that film music being of special importance for the plot, how they identify the associated musical meaning and how they link it to the images seen. Two sample groups consisting of persons of varying age (younger and older adults) were chosen as well as a small group of experts, to analyse the extent to which different specific characteristics, experiences and knowledge have an influence on the comprehension of musical meaning.

On the one hand the interviews with the experts had the purpose to validate the results of a musical analysis of the films with focus on what could be perceived in principle. On the other hand the experts also provided an additional comparison to the other two groups with regard to the questions what is perceived indeed and how perception is done. All test persons were interviewed about their perception of film music directly after seeing the respective films using semi-structured interviews. Their answers were analysed and compared using qualitative content analysis.

The findings from comparing the different perceptions are the following: In both films individuals without distinctive filmic or musical knowledge perceive the non-diegetic music rather unconsciously. The more the music is an active part of the film's plot, the more even these individuals perceive it and its specific meaning in the film knowingly. In principle all viewers are able to establish a basic understanding of the fundamental messages being transported by the diegetic music and of the way music is included in the film. However, for a more profound understanding it is essential that a viewer brings extensive filmic and musical experience into the perception process. That way it is also possible to comprehend the character of the music but even more the symbolism and its associated musical meaning. The knowledge and experience gained with increasing age do not consistently result in differences in the perception of musical meaning, but nevertheless they seem to have a non-negligible influence.

Furthermore, independent of the viewers' experience the structure and use of the music level in the film is important for the way in which the meaning is perceived: If the film transports its messages more through the context of the whole film and sets the music in relation to a development of the plot as is the case in the film *Vitus*, filmic and musical experience is not necessarily an advantage for interpreting the meaning of a piece of music within the film. Conversely *The Pianist* is an example for a film in which the meaning of the music often results from its use in a particular scene. Especially when film music is used in such a way previous filmic or musical knowledge is very beneficial to gain a profound understanding. The more the meaning of a piece of music is connected to the whole plot of the film, the more the appropriate interpretation becomes possible without directly recognising the piece, i.e. merely through its character.

Erklärung

Ich versichere an Eides statt, die vorliegende Dissertation selbst verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt zu haben.

Alle Hilfsmittel und Hilfen habe ich angegeben. Stellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, habe ich als solche kenntlich gemacht. Außerdem habe ich mich keiner anderen als der angegebenen Literatur bedient. Diese Versicherung bezieht sich auch auf zur Arbeit gehörige Zeichnungen, Skizzen und bildliche Darstellungen.

Die Arbeit wurde nicht schon einmal in einem früheren Promotionsverfahren angenommen oder als ungenügend beurteilt.

Hamburg, den 22.10.2015

Janine Abend