

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 4, 2010 / 8

Zum Einsatz von Musik, Klängen, Tönen und Geräuschen in DIE EHE DER MARIA BRAUN von Rainer Werner Fassbinder und Peer Raben

Ornella Calvano (Würzburg)

DIE EHE DER MARIA BRAUN im Jahr 1978 - mit diesem Film erreichte Fassbinder als Regisseur das Ziel seines Lebens: ein deutsches Melodram zu drehen, mit dem er ein großes Publikum begeisterte. In einem Interview mit Wilfried Wiegand hatte sich der Regisseur im Jahr 1974 wie folgt geäußert:

Das Beste, was ich mir vorstellen könnte, wäre es, so eine Verbindung zu schaffen zwischen einer Art, Filme zu machen, die so schön und so kraftvoll und so wunderbar sind wie Hollywoodfilme und die trotzdem nicht unbedingt Bestätigungen sind. Das wäre schon mein Traum, so einen deutschen Film zu machen, der so schön und so toll und so wunderbar ist und der trotzdem systemkritisch sein könnte, zumal es eine ganze Masse Filme aus Hollywood gibt, die keineswegs so simpel bestätigend sind, wie es immer oberflächlich behauptet wird (Jansen/Schütte 1974, 93-94).

Mit MARIA BRAUN verwirklichte Fassbinder tatsächlich seine Wünsche und realisierte einen Film, der die Erwartungen eines sehr breit gefächerten Publikums erfüllte. „Wie alle klassischen Filme erlaubt seine Erzählung eine Vielzahl von Interpretationen und Reaktionen“ (Elsaesser, 2001, 159): Intellektuelle wie auch das große Publikum wurden gleichermaßen angesprochen.

Der Film erzählt die Geschichte von Maria, einer Frau, die in der Zeit nach dem 2. Weltkrieg erfolgreich Karriere in einer Textilfirma macht. Ihre Geschichte fängt am Ende des Zweiten Weltkriegs an und endet genau im Jahr 1954. Das Schicksal der Heldin wird sehr bewusst mit bestimmten Momenten der deutschen Geschichte in Verbindung gesetzt, weil Fassbinder nicht nur die Lebensgeschichte einer Frau erzählen, sondern auch die Entwicklung Deutschlands nach dem Jahr 1945 aus seiner Sicht darstellen wollte.

In einem Interview mit Peter W. Jansen im Jahr 1978 sagte er:

Ich glaube, dass speziell Deutschland sich in einer Situation befindet, wo sehr vieles sehr rückläufig ist. Das heißt, ich würde sagen, dass 1945, als der Krieg zu Ende war, als das Dritte Reich zu Ende gewesen ist, dass da die Chancen, die Deutschland gehabt hätte, nicht wahrgenommen worden sind, sondern ich würde sagen, was

ich auch in der *Zeit* damals geschrieben habe, dass die Strukturen letztlich und die Werte, auf denen dieser Staat, jetzt als Demokratie, beruht, im Grunde die gleichen geblieben sind. Das heißt, dass das zusammen mit einer Entwicklung nach rückwärts zu etwas führen wird, was eine Art von Staat ist, in dem ich nicht so gerne leben möchte (1992, 100-101).

Diese Einstellung zur deutschen Vergangenheit wird im Film durch eine zyklische Struktur vermittelt. Sowohl die Gesellschaft, die nach seiner Auffassung stehen geblieben ist, als auch die Personen in *DIE EHE DER MARIA BRAUN* bewegen sich im Kreis, sie entwickeln sich nicht eigentlich weiter. Seine kritische Einstellung zu der Unfähigkeit der Deutschen sich weiterzuentwickeln, vermittelt Fassbinder nicht nur mit Bildern, sondern auch mittels einer Ton-Partitur: Im Film findet man neben der Filmmusik auch Ausschnitte populärer Musik, Radiodokumente und Geräusche, die in vielen Fällen Kontrapunkte zu den Bildern schaffen.

Schon zu Beginn seiner Karriere als Regisseur arbeitete Fassbinder mit dem Komponisten Peer Raben zusammen. In zahlreichen Interviews hat Raben beschrieben, wie Fassbinder ihm bei der Auswahl von Musikstücken und bei der Komposition große Freiräume ließ. Zu Rabens Einsatz der Musik sagte Fassbinder einst: „Musik, davon verstehe ich nichts, das ist schon richtig, was du machst. Wenn es mir nicht gefällt, dann sag ich es“ (Schmid/Gehr/Lorenz 1995, 77).

Aufgrund dieser außergewöhnlichen Beziehung zu Fassbinder war Raben nicht nur Komponist verschiedener Stücke, sondern auch Berater und Koautor bei Fragen der Musikdramaturgie im Film. In *DIE EHE DER MARIA BRAUN* steht die von Raben komponierte Musik vor allem für die Gefühle der Darsteller. Sie schafft außerdem Verbindungen zwischen einzelnen Szenen und erzeugt damit eine Kontinuität in der gesamten Struktur der Erzählung. Für die politischen Ideen Fassbinders hingegen sind andere Elemente der Tonspur bedeutsam: Kriegsgeräusche, Schreie, die Kommentare des Radiosprechers und Zitate klassischer Musikstücke. Dies soll im Folgenden anhand einiger Szenen und Sequenzen aus *DIE EHE DER MARIA BRAUN* analysiert werden.

Anfang des Films: Vorspann, Titel, Szene in der Küche und Szene am Bahnhof

Am Anfang des Films verbindet eine zusammenhängende Tonspur verschiedene Szenen an verschiedenen Orten zu einem einzigen Erzählstrang. In der ersten Szene (0:00:00/0:01:46) wird in grotesk anmutenden, chaotischen Bildern gezeigt, wie Hermann und Maria Braun im Jahr 1943 während eines Luftangriffs heiraten.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 4, 2010 / 10

Zu Beginn sieht man ein Porträt des „Führers“ nach einem Treffer zu Boden fallen, dann folgen Szenen der Trauung, die vor dem Standesamt ein abruptes Ende findet, weil die Darsteller vor den Bomben fliehen müssen. Sie schaffen es gerade noch die Unterschrift des Beamten unter ihre Heiratsurkunde zu setzen, bevor alles zerstört wird.

Hinzu kommt, dass die Aufmerksamkeit des Zuschauers sofort von den pfeifenden Geräuschen der Bomben und der Explosionen gefangen genommen wird. Diese erzeugen einen Klanghintergrund, vor dem sich drei einzelne Explosionen abheben, die mit bestimmten Bildern synchronisiert werden. Bei der ersten Detonation fällt das Hitlerporträt zu Boden (0:00:16), als hätte man es gezielt bombardiert, bei der zweiten das Schild des Standesamts (0:01:01) und bei der dritten erscheinen in roter Farbe die Vorspanntitel auf der Leinwand (0:01:48).

Zusammen mit den Geräuschen hört man nach einigen Sekunden (0:01:01), beginnend mit Takt 6, den 3. Satz (Adagio) aus der *IX. Sinfonie* von Beethoven. Die Sinfonie ist in den ersten Szenen das verbindende Element. Sie wird weder durch die Handlung noch das Erscheinen der Vorspanntitel unterbrochen. Im Hintergrund hört man das Schreien eines Kleinkindes.

Gleich nach dem Vorspann springt die Erzählung in der Zeit nach vorn (0:04:36): Der Krieg ist zu Ende und man sieht Maria und ihre Mutter bei einem Gespräch in der Küche ihrer gemeinsamen Wohnung. Im Hintergrund hört man Beethovens Sinfonie, für den Zuschauer zwar kaum hörbar, aber dennoch immer präsent, bis zu dem Moment, wo ein Radiosprecher die Übertragung unterbricht um die aktuellen Suchmeldungen für vermisste Soldaten durchzugeben. Genau in diesem Moment stellt Maria das Radio lauter, in der Hoffnung von ihrem Gatten zu hören, der bislang noch nicht von der Front zurückgekehrt ist. Die Suchmeldungen aus dem Radio hört man auch noch in der folgenden Szene am Bahnhof (0:06:03), wo sie sich mit den Geräuschen der ankommenden Züge und den Stimmen der Passanten vermischen.

In diesen ersten Einstellungen zielt die Verwendung der Musik auf das Setzen von Kontrapunkten auf zwei verschiedenen Ebenen. Den ersten Gegensatz findet man zwischen Bildern und Musik. Man sieht Menschen, die den Schrecken der Bombardierung zu entfliehen versuchen und dabei von der ruhigen und fließenden Musik Beethovens begleitet werden. Der zweite Kontrast befindet sich in der Tonspur selbst, wo die Geräusche des Luftangriffs und die Schreie des Babys mit den ruhigen Klängen der *IX. Sinfonie* unterlegt sind.

Die *IX. Sinfonie* wird in diesen ersten Bildern ausschließlich nicht-diegetisch eingesetzt, und zwar bis zur Szene in der Küche, wo der Zuschauer endlich erfährt, dass die Musik Beethovens Teil einer Radiosendung ist. Im Gegensatz dazu werden die Geräusche der Bombardierung zu Beginn diegetisch eingesetzt und wandeln sich erst beim Erscheinen der Vorspanntitel zu nicht-diegetischen Tonelementen. Auch in anderen

Szenen werden dieselben Geräusche zuerst diegetisch und dann nicht-diegetisch eingesetzt. Am Ende der ersten Szene werden z.B. die Suchmeldungen von einem Radioempfänger in die Küche übertragen. In der Folgeszene am Bahnhof sind sie noch im Hintergrund als nicht-diegetischer Sound zu hören.

Der Wechsel zwischen diegetischem und nicht-diegetischem Klang verlangt vom Zuschauer eine besondere Aufmerksamkeit und die Fähigkeit der Interpretation. Peer Raben äußerte sich dazu folgendermaßen:

Das Filmerlebnis besteht hauptsächlich darin, dass unser Bewusstsein verschiedene Ebenen, das Akustische und das Optische, zusammenmischt zu einem neuen Gesamterlebnis in dem Sinn, dass wir eine veränderte Wirklichkeit sehen und hören. (Schlagintweit/Gottfried, 2001, 5)

Die Autoren des Films haben demnach diese Effekte nicht dem Zufall überlassen. Es handelt sich um bewusste Entscheidungen, um in der Erzählung bestimmte Positionen zu beziehen.

Raben zufolge sah Fassbinder in der Musik von Beethoven eine „populäre“ Musik (Schmid/Gehr/Lorenz 1995,74), eine Musik also, die in der Lage war, die Wünsche und Erwartungen eines großen Teils des Publikums auszudrücken. Auch in anderen Filmen hatte der Regisseur schon Beethoven verwendet, so z.B. in WILDWECHSEL (1972).

Sicherlich hatte Fassbinder bei der Produktion von DIE EHE DER MARIA BRAUN den Film SCHLUSSAKKORD (Deutschland 1936) im Sinn, ein Film des von ihm hochgeschätzten und mit ihm befreundeten Regisseurs Douglas Sirk (bzw. Detlef Sierck), in dem ebenfalls die *IX. Sinfonie* von Beethoven eine zentrale Rolle spielt. Sirk lässt darin seine Protagonistin erklären, wie das Adagio der *Neunten Sinfonie* ihr das Leben gerettet habe, und zwar tut sie dies in dem Moment, in dem beide Hauptdarsteller herausfinden, dass sie einander lieben.

So könnte die Wahl auf das Adagio gefallen sein, um einerseits einen größtmöglichen Kontrast zu den Bildern zu erzeugen und andererseits um Sirk zu zitieren. SCHLUSSAKKORD ist auch ein gutes Beispiel für einen UFA-Film der dreißiger Jahre, in dem sich Unterhaltung und Nazi-Propaganda mischen. Nach Meinung von David Dennis waren Hitler und Goebbels am Anfang gegen den Einsatz der *IX. Sinfonie* Beethovens: „the idea of all men becoming brothers did not sit well with party ideology“ (1996, 151). Im Laufe der Zeit gewann aber die Neunte an Ansehen und wurde schließlich auch zum Geburtstag Hitlers im Jahr 1942 gespielt. Beethovens Musik wurde von den Nazis als Sinnbild für deutsche Werte und deutsche Identität zur Propaganda verwendet. Im Film könnte die Sinfonie demnach auch als Symbol für den Nationalsozialismus gelten.

Es gibt aber auch andere Interpretationen zum Einsatz der Neunten am Anfang des Films: Nach Norbert Jürgen Schneider steht Beethovens Musik als Stellvertreter für Deutschland (1986, 268). Caryl Flinn ist der Ansicht, dass Fassbinder die Musik als „Testament der deutschen Hochkultur“ (2001, 49) eingesetzt hat, um sie auf der akustischen und visuellen Ebene zu zerstören. In dem Buch *The New German Cinema* führt sie ihre These weiter aus und setzt die *IX. Sinfonie* in Verbindung zum Prinzip „Gewalt“ (2004, 86). Nach Flinn:

[...] it is worth noting how critics have associated violence with Beethoven's famous symphony, formally (see McClary), historically (Beethoven's work was the first that the Nazis officially placed off limits for Jewish performers), or both (the still-fetishized „Ludwig van“ that accompanies Alex's violent sprees in Kubrick's *CLOCKWORK ORANGE* [1971]). Brecht, who disliked Beethoven, quipped that „his music always reminds one of paintings of battles“.

Das Adagio wäre somit ein negativ besetztes Symbol für die deutsche Hochkultur, die ihrer Meinung nach auch Phänomene wie den Nationalsozialismus hervorgebracht hat. Gegen dieses Symbol der Gewalt kämpft Fassbinder in den ersten Bildern von *DIE EHE DER MARIA BRAUN*. Er bombardiert auf einer metaphorischen Ebene nicht nur die Gebäude, sondern auch „the acoustic icon of official German culture“ (Flinn 2004, 13).

In der Küchenszene schafft der folgende Satz des Radiosprechers eine Verbindung zwischen der *IX. Sinfonie* und den anschließenden Suchmeldungen: „Wir unterbrechen die Ausstrahlung der Neunten Sinfonie von Ludwig van Beethoven und senden die Suchmeldungen“. Diese verkörpern die Konsequenz des Krieges und die Gewalt des Nazi-Regimes. Die Sinfonie wird hier nochmals negativ konnotiert, was wiederum Flinns These stützt.

Aber Fassbinder war der Überzeugung, der Krieg sei auch eine Chance für die Deutschen gewesen. Die Schreie des Babys können auch als Zeichen für die Geburt einer neuen Gesellschaft interpretiert werden. Nach der Interpretation Roger Hillmans (1995, 188-189) stellt das Adagio Beethovens eine Trauermusik für das verletzte Land dar. Dies würde die Sinfonie viel mehr mit der intellektuellen Tradition Deutschlands als mit dem Konzept von Gewalt in Verbindung bringen.

Die *IX. Sinfonie* gewinnt durch diese Betrachtung eine eher positive Konnotation und verkörpert die Ideale des deutschen Volkes, die mit dem Krieg verloren gegangen sind und nun wieder etabliert werden müssen. Beide Hauptdarsteller stehen so symbolisch für die Deutschen nach dem Krieg. Im Laufe des Films werden die positiven Werte, die für einen Neuanfang stehen können, jedoch nicht in dieser Weise weiterentwickelt. Die Geburt eines Kindes am Anfang des Films wird in späteren Szenen wieder aufgegriffen. Allerdings entscheidet sich Maria, ihr eigenes Baby eben nicht auf die Welt zu bringen. Im krassen Gegensatz zu einem Neubeginn, kann diese Abtreibung sogar als gegenständliches Symbol für den Tod verstanden werden, als verzweifelter Akt, der jeden Ansatz zur Veränderung schon im Keim erstickt und die Akteure in einem Kreis ständiger Wiederholung erstarren lässt.

Alle Tonelemente der ersten Szene deuten auf das bevorstehende Drama hin und sind damit als eine Art Ouvertüre des Filmes zu verstehen. Hillman schreibt dazu: „the opening sound effects function as something of a leitmotiv“ (1995, 188). Die lauten Geräusche der fallenden Bomben spielen zum Beispiel auch später in der Erzählung wieder eine Rolle. Wir begegnen ihnen an verschiedenen Orten, in unterschiedlichen Situationen und in wechselnder Form: So verwendet Raben beispielsweise einen Presslufthammer als Hintergrundgeräusch für etliche Szenen im Büro der Protagonistin. Das Geräusch stellt eine Beziehung zu den Explosionen am Anfang des Films her.

Schwarzmarkt

Maria entschließt sich in einer „American Bar“ als Animiermädchen zu arbeiten. Sie braucht ein passendes Kleid für diesen Zweck und geht auf den Schwarzmarkt, um sich dort eines zu besorgen. Dies ist ein wichtiger Moment in der Erzählung, denn der Regisseur, der selber die Rolle des Verkäufers übernimmt, äußert hier seine Meinung über die Situation Deutschlands. Was die Tonspur betrifft, können zwei Segmente unterschieden werden, in denen das *Deutschlandlied* unterschiedlich gespielt wird. Im ersten Teil (0:17:18/0:18:10) sieht man Maria am Markt und im Hintergrund hört man das *Deutschlandlied*. Es wird von einem Akkordeonspieler ungenau und fehlerhaft gespielt. Der Musiker wirkt unsicher, gerade so, als ob er das Stück niemals zuvor gehört hätte. Im zweiten Teil (0:18:37/0:19:50) spricht Maria mit dem Verkäufer auf dem Schwarzmarkt und man hört im Hintergrund wieder das *Deutschlandlied*, nur wird es diesmal richtig und ohne Fehler gespielt.

Hier geht es um die Bearbeitung eines für Deutschland bedeutungsvollen Stücks. Fassbinder lässt den Zuschauer eine musikalische Karikatur hören. Auch die Mischung der Bombengeräusche mit Beethovens *Neunter Sinfonie* am Anfang des Films ist in diesem Sinne als Bearbeitung eines berühmten Stücks zu verstehen. Durch die Bomben- und Kriegsgeräusche wirkt die Sinfonie Beethovens unverständlich und verzerrt, genauso wie die Versuche des Akkordeonspielers in der Schwarzmarktszene, das *Deutschlandlied* zu spielen. Im Unterschied zu Beethoven wird das *Deutschlandlied* jedoch sofort vom Zuschauer erkannt. Keine Interpretation ist nötig um zu verstehen, dass das *Deutschlandlied* für Deutschland steht.

In der Schwarzmarktszene hört man das *Deutschlandlied* in einem ganz anderen Kontext. Es fällt dem Spieler offensichtlich schwer sich an das Stück zu erinnern, vielleicht weil es für die Gesellschaft einfach nicht mehr wichtig ist. Außerdem wird das Lied auf einem Akkordeon gespielt, ein Instrument, das oft in der populären Musik Verwendung findet und kaum bei offiziellen Zeremonien, zu denen die Nationalhymne erklingt. Peer Raben sagt über die Verwendung des Instruments in dieser Szene:

Das Akkordeon ist, wenn man es immer in einer bestimmten Weise benutzt, ein klägliches Versuchen, zu klingen. Ich habe es auch zusätzlich ein bisschen elektro-akustisch verfremdet, damit diese Ärmlichkeit des Klanges noch stärker zum Tragen kommt (Peer Raben, Booklet zur CD *The Music from Rainer Werner Fassbinder Films*).

Solche Bearbeitungen gehören zu der Tradition der Komponisten des Neuen Deutschen Films. Die Regisseure und die Komponisten dieser Gruppe haben sich immer wieder sehr kritisch gegen die „Tradition der Väter“ gestellt. Caryl Flinn (2004, 85) meint, „he [Peer Raben] wages violence against Europe’s canonic repertoire“ und erfülle mit der Musik einen Teil der üblichen Trauerarbeit der Nachkriegszeit. Flinn interpretiert die Rolle der Filmmusik im Neuen Deutschen Film als zentral für die Bewältigung der Schuldgefühle in der deutschen Nachkriegsgesellschaft.

Bemerkenswert ist in diesem ersten Segment die Tatsache, dass der Klang des Akkordeons Maria solange begleitet, wie sie im Bild steht. Sobald sie für den Zuschauer aus dem Bild verschwindet, endet auch die Musik. Im Hintergrund hört man sogar eine männliche Stimme, die sagt: „Aufhören! Aufhören!“. Auf diese Weise schafft Fassbinder eine direkte Verbindung zwischen seiner Protagonistin und Deutschland: So wie die deutsche Nation ihre eigene Identität aus Trümmern wieder aufgebaut hat, hat auch Maria Braun ihr Leben gemeistert und wird es zu Ansehen und Reichtum bringen. „Maria Braun“ ist außerdem ein Name, in dem verschiedene Bedeutungen mitschwingen. Braun ist die Farbe des Nationalsozialismus sowie auch der Name von Hitlers Frau Eva Braun.

Wenn Fassbinder in *DIE EHE DER MARIA BRAUN* als Verkäufer auftritt, pfeift er die ersten vier Töne der *V. Sinfonie* Beethovens. Im Zweiten Weltkrieg wurde das gleiche Fragment als Jingle für BBC-Sendungen verwendet. Diese hatte ursprünglich das Kopfmotiv „tam-tam-tam-ta“ wegen seiner Bedeutung als Buchstabe „V“ (Victory) im Morse-Alphabet (...-) ausgewählt, aber die Hörer verstanden es sofort als den Anfang der *V. Sinfonie* Beethovens. Hier pfeift Fassbinder also eine Tonfolge, die für die Menschen ein starkes Symbol für den Freiheitskampf darstellt. Im zweiten Teil der Szene, während des Dialogs zwischen Maria und dem Verkäufer (i.e. Fassbinder), hört man das *Deutschlandlied* korrekt erklingen. Maria bekommt ein Kleid und eine Flasche Korn für die Mutter. Die Stimmung während des Dialogs bleibt kühl. Der Verkäufer bietet ihr die gesammelten Werke von Heinrich von Kleist an, aber Maria lehnt ab, denn Bücher, meint sie, brennen zu schnell und erzeugen keine Wärme. In der Tonspur hört man das *Deutschlandlied* bis sich Fassbinder - in der Rolle des Verkäufers – abschließend bedankt.

Im ersten Teil der Szene wird das *Deutschlandlied* eher als diegetischer Sound verwendet. Das heißt, man sieht zwar den Akkordeonspieler nicht, aber man kann vermuten, dass er sich auf dem Markt befindet. Im zweiten Teil findet der Dialog in einem geschlossenen Raum in der Nähe des Marktplatzes statt. Die

Lautstärke der Musik sollte deshalb zwar deutlich leiser werden, aber sie bleibt sehr gut hörbar im Hintergrund, während Maria und der Verkäufer miteinander sprechen.

In diesem zweiten Teil wird das Lied also nicht-diegetisch verwendet. Die Musik sowie die Sammlung von Heinrich von Kleist-Bänden können als zwei Symbole für die deutsche Tradition verstanden werden. Nur die Tradition ist nutzlos geworden: Maria muss sich prostituieren, um zu überleben, und die Amerikaner können ihr eher helfen als die alten Ideale. Die Szene endet damit, dass Fassbinder seiner Heldin „Viel Glück!“ wünscht. Der Satz ist sehr gut hörbar, weil er in diesem Moment das einzige Element in der Tonspur ist. Ihre Ablehnung der deutschen Tradition zeigt auch, dass Maria zwar bereit zur Veränderung ist, diese Veränderung aber nicht unbedingt positiv gewertet werden kann. Fassbinder wünscht ihr viel Erfolg in ihrem neuen Leben.

Adenauers Rede

Zwei Radiodokumente mit der Stimme von Bundeskanzler Konrad Adenauer im Film geben den Bildern einen exakt definierbaren historischen Kontext. Darüber hinaus erfüllen sie aber auch eine andere Funktion: Sie weisen deutlich auf bestimmte politische Ideen des Regisseurs hin. Das erste Rundfunkdokument (0:53:43) hört man, als Maria sich entscheidet, aus der Wohnung ihrer Mutter auszuziehen. Die Szene spielt in der Küche, wo die ganze Familie mit der Freundin Betti und ihrem Mann zum Abendessen zusammenkommt. Alle Teilnehmenden kommentieren die neue Situation Marias: Maria wird für Herrn Oswald arbeiten, den sie überhaupt nicht kennt. Die Familie und die Freunde haben unterschiedliche Meinungen und die Darsteller sind während der gesamten Szene ständig in Bewegung.

Dem Zuschauer fällt es schwer, die Stimmen der einzelnen Darsteller deutlich zu hören. Das wichtigste Element in der Tonspur ist das Rundfunkdokument mit der Rede Adenauers, in der er sich gegen die Remilitarisierung der Bundesrepublik ausspricht. Die Stimme des Bundeskanzlers wird diegetisch verwendet, aber ihre Lautstärke weist auf ihre Bedeutung in der Tonspur hin. In Bezug auf die Verwendung von Radiodokumenten in diesem Film spricht Elsaesser (2001, 166) von zwei verschiedenen Funktionen: Auf der einen Seite schaffen solche Ausschnitte eine Verbindung zwischen der Geschichte Marias und der Geschichte der Bundesrepublik. Das Schicksal der Protagonistin gewinnt dadurch an Realismus. Elsaesser nennt diese Funktion „interpretative Folie“. Aber die Rundfunkdokumentationen sind auch in einer anderen Hinsicht wichtig: Sie erzeugen eine ironische Sichtweise und ermöglichen damit dem Regisseur, Stellung zu beziehen.

In dieser Szene beginnt die Karriere der Protagonistin. Der Dialog entfaltet sich zwischen den Frauen, die von einem Raum zu dem anderen wandern. Die Männer bleiben im Vergleich zu den Frauen eher statisch, sie haben scheinbar in der neuen Gesellschaft keinen Platz mehr. Ein zentrales Motiv für Maria ist es nun Geld zu verdienen. Sie sagt selber: „Ich habe mich verändert“. Und diese Veränderung hat sie in die „Mata-Hari des Wirtschaftsbooms“ - wie Maria sich selber an einer Stelle des Films nennt - transformiert. Das Geld ist die Grundlage der neuen Ideale, der Zukunft der Nation. Und Deutschland entwickelt sich auf der Grundlage positiver und pazifistischer Werte, die Adenauer in seiner Rede erwähnt.

Das zweite Rundfunkdokument mit der Stimme des Bundeskanzlers ist erst gegen Ende des Films zu hören (1:40:42). Maria ist inzwischen reich geworden und die Szene spielt nun nicht mehr in einer kleinen Küche, in der es nur Kartoffeln zu Essen gibt, sondern in einem teuren Restaurant. Das einzige Element in der Tonspur ist der Rundfunkbeitrag. Dabei ist das Gerät selbst nicht im Bild zu sehen. Man hört Adenauer sagen: „Wir haben das Recht aufzurüsten, soviel wir können, soviel wir wollen“. Der Bundeskanzler widerspricht hier dem Inhalt seiner ersten Rede. Dies könnte zum ersten Mal ein positives Zeichen sein: Die Nation hat jetzt genug Geld und Macht, um mit anderen Ländern gleichzuziehen. Die harten Zeiten des Aufbaus sind endlich vorüber. Nur Fassbinder ist anderer Meinung und sein Kommentar zu der neuen politischen Richtung findet sich in den Bildern: Man sieht, wie sich Maria übergibt. Zu dieser Szene hat sich Peer Raben folgendermaßen geäußert:

Eine Szene beispielsweise, die schon fast kabarettistisch anmutet, ist die, wenn Maria Braun in einem vornehmen Restaurant speist, das ist eine ungemein pointierte Szene. Da sind ein paar solche Sachen in dem Film, die ich sehr gut finde. (Peer Raben, Booklet zur CD *The Music from Rainer Werner Fassbinder Films*).

Fassbinder möchte darauf hinweisen, dass eine Gesellschaft, die ihre Entwicklung nur auf Geld gründet, sich notwendigerweise wieder bewaffnen muss: Deutschland könnte nun wieder in der Lage sein als Aggressor aufzutreten. In der Nachkriegszeit gab es seiner Meinung nach die Chance für etwas Neues, die Filmerzählung zeigt aber, wie alles stehen bleibt bzw. sich im Kreis dreht, und dass die Remilitarisierung des Landes den ersten Schritt zu einem neuen Krieg darstellen könnte.

Letzte Sequenz: Fussballspiel

Die letzte Sequenz (1:41:16/1:55:10) handelt von der Rückkehr von Hermann, dem Ehemann Marias, und den Konsequenzen, die sich daraus ergeben. In der Tonspur finden sich verschiedene Geräusche, vor allem aber die Reportage von Herbert Zimmermann zu dem Endspiel der Fußballweltmeisterschaft am 4. Juli 1954 zwischen Deutschland und Ungarn. Es handelt sich um die letzten Minuten des Spiels, dessen Ende auch das Ende der Geschichte Marias ist. Dieses Spiel ist als „Wunder von Bern“ in die Geschichte eingegangen (die Reportage machte Herbert Zimmermann). Fassbinder verwendet die Stimme Zimmermanns nicht nur als

Hintergrund und damit als bloßen Kommentar zum Fußballspiel, sondern auch als Kommentar zu den letzten Minuten des Lebens der zwei Hauptdarsteller: Die Brauns haben es endlich geschafft wieder zusammen zu kommen. Sie sind noch jung, außerdem reich und könnten jetzt beginnen ihre Ehe miteinander zu leben. Ihre Beziehung hat sich jedoch verändert, ist distanzierter geworden: Sie schaffen es nicht, einander nahe zu kommen. Die veränderte Situation zwischen Maria und Hermann wird im Bild und auch durch den Kommentar des Sprechers deutlich. Auf der Leinwand sind beide Darsteller oft durch Gardinen oder andere szenische Elemente getrennt. Auch die Geschwindigkeit ihrer Bewegungen ist sehr unterschiedlich: Hermann bewegt sich in den ersten Bildern sehr langsam, Maria eher hektisch und aufgeregt.

Die Wahrheit über ihre Beziehung wird durch den Kommentar Zimmermanns sogar noch deutlicher aufgedeckt. Die Brauns schaffen es nicht mehr den Kontakt zueinander aufzubauen und werden vom Regisseur so gezeigt, als seien sie zwei Mannschaften, die gegeneinander spielen. Maria und Hermann sind sich der neuen Situation nicht bewusst und sprechen ausschließlich über nebensächliche Kleinigkeiten. In einem bestimmten Moment (1:43:00) beginnen Maria und Hermann im Wechsel Dinge durch den Raum zu werfen wie zwei gegeneinander spielende Fußballmannschaften. Immer, wenn Maria etwas tut, kommentiert Zimmermann im Hintergrund die Aktionen der deutschen Mannschaft, hingegen wird der ungarische Kapitän Ferenc Puskás genannt, wenn Hermann im Bild ist.

Am Anfang der Sequenz läuft Maria durch den Raum, als ob sie Fußball spielen würde. Kurze Zeit später (1:44:41) spricht Zimmermann über die noch verbleibende Spielzeit, gleichzeitig unterhalten sich Maria und Hermann über „ihre zukünftige Zeit“. Maria sagt etwa: „Lass’ uns Zeit ... unsere Tage sind lange Tage“, dadurch wird eine weitere Übereinstimmung zwischen Tonspur und filmischer Handlung hergestellt. An einer anderen Stelle (1:47:58) diskutieren Maria und Hermann über Geld, während Hermann seine Frau auf dem Bett zu küssen versucht. Statt Liebe und Gefühle verbindet sie nur noch das Gespräch über Geld. Es ist zur einzigen Sache geworden, die sie einander noch geben können.

Der Versuch Hermanns seine Frau zu küssen, wird von der Türklingel unterbrochen - Besuch wird angekündigt. Oswald ist inzwischen gestorben und der Notar kommt um das Testament zu verlesen: Maria wird viel Geld erben. Während wir diese Bilder sehen, spricht Zimmermann abermals über Puskás. Der ungarische Fußballspieler versucht ein Tor zu schießen, doch es gelingt ihm genauso wenig wie es Hermann Braun gelingt, seine Liebe durch einen Kuss auszudrücken. Der Kommentar in der Reportage verleiht der ganzen Szene einen grotesken Effekt. Eine weitere Übereinstimmung zwischen Maria und Deutschland wird kurz darauf (1:49:50) sichtbar. Der Radiosprecher sagt, dass die deutsche Mannschaft weiß gekleidet ist, während einige Sekunden später Maria ein weißes Kleid anzieht. Weiß ist auch die Farbe des Hochzeitskleides, das Maria am Anfang des Films getragen hat.

In der letzten Sequenz spiegeln sich die ersten Bilder des Films sowohl auf der visuellen wie auf der akustischen Ebene. Die *IX. Sinfonie* am Anfang des Films ist – wie die Reportage Zimmermanns – ein Radiodokument. Die Explosionen beim Fall des Hitlerporträts, dann des Schilds am Standesamt und schließlich während der Vorspanntitel spiegeln sich in den beiden Detonationen am Filmende wider. Die Bilder des zerstörten Hauses kommentiert Zimmermann am Spielende mit dem Ausruf: „Aus! Aus! Aus!“, auch wenn seine Worte nun eine andere Bedeutung bekommen: Nun ist damit auch der Tod der Brauns gemeint.

Auf der visuellen Ebene wirkt die zyklische Struktur des Films noch stärker. Sowohl am Anfang als auch am Ende zeigt Fassbinder Trümmerhaufen. Das Hitlerporträt vom Anfang wiederholt sich sozusagen am Ende in den aufeinander folgenden Fotonegativen der deutschen Bundeskanzler.

Der letzte Satz Zimmermanns - „Sie wissen nicht, was hier los war“ - kann unterschiedlich interpretiert werden. Entweder bezieht man ihn auf den Tod der Brauns, durch die Verbindung mit den Porträts der Bundeskanzler bekommen die Worte jedoch auch eine symbolisch-metaphorische Bedeutung. Die letzten Bilder bauen eine Brücke zwischen der Nachkriegszeit, in der die Geschichte spielt und den Siebziger Jahren.

In der Serie der Porträts fehlt Willy Brandt, weil Fassbinder überzeugt war, dass „die Zeit von Willy Brandt eine Unterbrechung war, dass Brandt das Selbstinfragestellen eher herausgefordert hat“ (Fassbinder 1986, 138). Das Konzept „Demokratie“ hat für Fassbinder viel mit der Fähigkeit einer Gesellschaft zu tun, sich immer neue Fragen zu stellen. Seiner Meinung nach besteht darin die einzige Möglichkeit für das Individuum sich weiterzuentwickeln.

Zusammenfassung

In *DIE EHE DER MARIA BRAUN* spielt die Filmmusik quantitativ keine große, qualitativ aber eine wichtige Rolle. In der Tonspur finden sich viele Elemente, die für das Verstehen des Films bzw. von Fassbinders Intentionen von großer Bedeutung sind. Dabei hält die Ton-Partitur als Ganze verschiedene Bedeutungen bzw. Deutungsmöglichkeiten bereit. Sie bietet dem Zuschauer die Möglichkeit, sich eine eigene Meinung über das Geschehen im Film und in Deutschland zu bilden. Regisseur und Komponist wollten keine objektive Realität darstellen, sondern dem Publikum eine Reihe von Interpretationsmöglichkeiten offen lassen. Fassbinder äußerte sich darüber folgendermaßen:

Der Realismus, den ich meine und den ich will, das ist der, der im Kopf der Zuschauer passiert, und nicht der, der da auf der Leinwand ist, der interessiert mich überhaupt nicht, den haben die Leute ja jeden Tag (Jansen/Schütte, 1974, 85).

Die Tonelemente unterstützen die Struktur des Films in einer ausgeprägten Art und Weise. Am Anfang baut sich aus der Musik und aus unterschiedlichen Geräuschen eine Art Overtüre auf. Man findet diese Elemente dann später im Film in anderem Kontext und in anderer Form wieder; man denke etwa an die Explosionen.

Wichtig ist auch die Tatsache, dass die Ton-Partitur gleichzeitig als diegetischer und nicht-diegetischer Sound verstanden werden kann. Dies ist entscheidend für das dramaturgische Konzept von Fassbinder-Raben. Wenn man beispielsweise die Radiodokumente nur als diegetischen Ton betrachten würde, wären sie vom Regisseur eingesetzt worden, um der Szene einen präzisen zeitlichen Rahmen zu geben. Nimmt man sie aber als nicht-diegetischen Sound wahr, dann transportieren sie im Zusammenspiel mit den Bildern die politische Meinung des Regisseurs.

Auch die Interpretation, dass Maria für Deutschland steht, wird in der Tonspur nicht nur vom *Deutschlandlied*, sondern auch durch die Reportage Zimmermanns unterstützt. Um seine pessimistische Meinung über die Nachkriegszeit zu verdeutlichen, gab Fassbinder dem ganzen Film eine zyklische Struktur. Auch sie spiegelt sich deutlich auf der Tonebene wider.

Literatur

Dennis, David B. (1996) *Beethoven in German Politics, 1870-1989*, New Haven: Yale University Press.

Elsaesser, Thomas (2001) *Rainer Werner Fassbinder*, Berlin: Bertz.

Fassbinder, Rainer Werner, Michael Töteberg (ed.) (1986) *Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Flinn, Caryl (2001) Strategie der Erinnerung. Musik und Geschichte im Neuen Deutschen Film. In *Film und Musik*. Hrsg.v. Regina Schlagnitweit, Schlemmer Gottfried. Wien: Synema Publikationen, S. 39-60.

Flinn, Caryl (2004) *The New German Cinema: Music, History and the matter of Style*. Berkeley: University of California Press.

Hillman Roger (1995), Narrative, Sound, and Film. Fassbinder's The Marriage of Maria Braun. In *Fields of vision. Essays in film studies, visual anthropology and photography*. Hrsg. v. Deveraux Leslie, Hillman Roger. Berkeley: University of California Press, S. 181-195).

Jansen, Peter W. und Wolfram Schütte (ed.) (1974) *Rainer Werner Fassbinder. Reihe Film 2*, München: Carl Hanser Verlag.

Jansen, Peter W., Schütte, Wolfram (ed.) (1992) *Rainer Werner Fassbinder*; Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH.

Pott, Sabine (2001) *Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder*; Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.

Schmid Marion, Gehr Herbert, Lorenz Juliane (ed.) (1995) *Das ganz normale Chaos. Gespräche über Rainer Werner Fassbinder*. Berlin: Henschel Verlag.

Schneider, Norbert Jürgen (1986) *Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*. München: Ölschläger.

Tonträger

Raben, Peer (CD und Beilage 1997), *The Music from Rainer Werner Fassbinder Films*, Milan: Sony BMG.

Empfohlene Zitierweise:

Ornella Calvano: Zum Einsatz von Musik, Klängen, Tönen und Geräuschen in *DIE EHE DER MARIA BRAUN* von Rainer Werner Fassbinder und Peer Raben.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4, 2010.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 1.4.2010.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Ornella Calvano. All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung“.