

FILM
MUSIK
SOUND ⁰¹

Georg Maas
Wolfgang Thiel
Hans Jürgen Wulff Hg.

Walzerfilme und Filmwalzer

Die Rezeption und Analyse
des Walzers und des
Walzertanzens im Film

Georg Maas / Wolfgang Thiel / Hans J. Wulff
Walzerfilme und Filmwalzer
Geschichte und Rezeption des Walzers und des Walzertanzens im Film

FILM – MUSIK – SOUND

Schriftenreihe der

International Academy of Media & Arts Halle (Saale)

Herausgegeben von Alexander Thies

Georg Maas / Wolfgang Thiel / Hans J. Wulff

Walzerfilme und Filmwalzer

Geschichte und Rezeption des
Walzers und des Walzertanzens im Film

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnd.ddb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH

Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg

www.schueren-verlag.de

© Schüren Verlag 2021

Alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Frechen

Gestaltung: Erik Schüßler

ISBN Print 978-3-7410-0402-5

ISBN ebook 978-3-7410-0163-5

Inhalt

Georg Maas

Walzerfilme und Filmwalzer

Szenen einer cineastischen Beziehungsgeschichte 9

Georg Maas

It Takes Two to Waltz

Filmisches Erzählen und Komponieren im Walzertakt 19

Albrecht Riethmüller

Dreierlei Tanz-Walzer im frühen Filmmusical

Cole Porter – Harry Warren – George Gershwin 47

Peter Wegele

JEZEBEL (1938) und CITIZEN KANE (1941):

Komposition – Variation – Dekonstruktion

Der Vergleich zweier filmmusikalischer Philosophien 59

Jean Martin

Der Walzer als filmische Metapher 75

Saskia Jaszoltowski

Tanzende und trällernde Tiere im Dreiviertelтакт

Walzer in *Animated Cartoons* aus Hollywoods Goldenem Zeitalter 91

Wolfgang Thiel	
Valses Russes caractéristiques et mélancholiques ...	
Zur Gestalt und Funktion der Walzer im sowjetischen Kino	103
Hans J. Wulff	
«Wer niemals an der Donau hat geträumt ...»	
Die filmischen Aneignungen des Konzertwalzers «An der schönen blauen Donau»	127
Stephanie Großmann	
Im Zeichen bittersüßer Nostalgie	
Chopins, Sibelius' und Schostakowitschs Walzer in Moll im Film	151
Franziska Kollinger	
Ein französischer Spezialfall?	
Die <i>Valse musette</i> in SOUS LE CIEL DE PARIS (1951)	165
Selina Hangartner	
«Selig im Dreivierteltakt»	
Walzer- und Operettenfilme in der Kritik um 1930	175
Sabine Sonntag	
Tu felix Austria, salta!	
Zur Funktion des Walzers im österreichischen Spielfilm der 1950er-Jahre	185
Albrecht Riethmüller	
Der alten Welt den Marsch blasen	
Zu Billy Wilders THE EMPEROR WALTZ (1948)	213
Manfred Heidler	
«Querschläger»	
Eine persönliche Annäherung an einen Walzer im Film	227
Dieter Merlin	
Fragile Momente der Fraternalisierung	
Zur kommentierenden Funktion der Walzermusiken in LA TRANCHÉE DES ESPOIRS (2003)	241

Pascal Rudolph	
Der Klang der Erinnerung: WALTZ WITH BASHIR (2008)	253
Gerrit Bogdahn	
Ludwig Bergers WALZERKRIEG (1933)	261
Janine Schulze-Fellmann	
Der Walzer im Film	
Spiegel der Emanzipationsgeschichte im Tanz und Sinnbild für (weibliche) Emanzipation, Anarchie und Rausch	271
Lars Nowak	
Abschied ohne Ende	
Zur Rolle des Walzers in Max Ophüls' LOLA MONTEZ (1955)	285
Stephan Siegbert Wolff	
To waltz or not to waltz	
Die hybride Gestalt von John Barrys Einleitungsthema zur TV-Serie THE PERSUADERS! (1971-72)	301
Autorinnen und Autoren	307
Abbildungsverzeichnis	312

Georg Maas

Walzerfilme und Filmwalzer

Szenen einer cineastischen Beziehungsgeschichte

«Just give me your oom-pa-pah –
by Strauss»¹

Der charakteristische Dreivierteltakt, der lautmalerisch in dem Songtext Ira Gershwins anklingt mit seiner schweren ersten Zählzeit, der zwei leichte Zählzeiten folgen, macht den Walzer selbst für musikalische Laien oder tänzerische Abstinenzler leicht erkennbar. Auch der Name des Tanzes ist so im Alltagswortschatz verankert, dass er unschwer der Musik zugeordnet werden kann und sich metaphorisch aufgeladen beispielsweise in dem Wort «Walzersedigkeit» oder dem Titel des *Rockumentaries* *THE LAST WALTZ* (USA 1978) wiederfindet. Der Assoziationsraum, der sich um den Walzer gebildet hat, ist weit. Er umfasst sicherlich die Stadt Wien, womöglich auch Paris, prominente Protagonisten wie die Strauß-Familie, evoziert die glanzvolle bürgerliche Welt musikalischer Geselligkeit im 19. Jahrhundert, Kulisse der medial und technisch perfektionierten Walzer-Renaissance eines André Rieu Ende des 20. Jahrhunderts. Gesellschaftlich legitimierte Körper-

1 «By Strauss», Text: Ira Gershwin, Musik: George Gershwin.

berührungen, romantische oder erotisch aufgeladene Harmonie zweier Körper in Bewegung, berauschte Rotationen, aber auch Melancholie – all dies lässt sich mit dem Walzer assoziieren, der im Ballsaal ebenso zuhause ist wie im Konzerthaus oder im Kurpark. Nur die Disco blieb ihm fremd, obwohl der Superhit «You Light Up My Life» (1977) unter Beweis stellte, dass er auch über popmusikalisches Hitparadenpotenzial verfügt.

Seine Popularität, seine musikalische Wiedererkennbarkeit wie auch der Reichtum ihn umgebender Bilder und Assoziationen machten den Walzer schon frühzeitig zum vielfältig einsetzbaren Versatzstück der Filmmusik – zu Stummfilm- wie zu Tonfilmzeiten. Das Publikum konnte sich unmittelbar der Musik anschließen, eine wesentliche Voraussetzung, damit Filmmusik die einkalkulierten Wirkungen beim Publikum entfalten kann.

Es ist schon erstaunlich, dass der Walzer, dieser tief in der jüngeren europäischen Kulturgeschichte wurzelnde Gesellschaftstanz, seine Erfolgsgeschichte auch in Nordamerika fortschrieb. Er schuf sich seinen eigenen Mythos, brachte auf den Spuren der Einwanderer die Erinnerung an die Alte Welt mit, an ein glanzvolles bürgerliches Universum musikalischer Geselligkeit. Die Gershwin-Brüder konnten sicher sein, dass das amerikanische Publikum die vielen Anspielungen im wortwitzelnden Text ihres walzerseligen Songs «By Strauss» verstand und sympathisches Kopfnicken zumindest innerlich den Worten folgte: «Oh give me the free and easy / waltz that is Viennese-y / And / Go tell the band / If they want a hand / The waltz must be Strauss's.»²

So waren es nicht nur die europäischen Väter der Hollywood-Sinfonik, die als Migranten den Walzer im musikalischen Reisegepäck in die Neue Welt mitbrachten: Der Walzer war schon da. Die Wiener Max Steiner und Erich Wolfgang Korngold, der in Leipzig ausgebildete Ungar Miklós Rózsa und andere europäische Protagonisten der Hollywood-Sinfonik hatten den Walzer sozusagen mit der musikalischen Muttermilch aufgesogen. Sie konnten sich aber darauf verlassen, dass das amerikanische Kinopublikum im Walzer an eigene musikalische Erfahrungen anknüpfen konnte. So war der Boden bereitet in Europa wie in Nordamerika, dass der Walzer sowohl in der Filmmusik als auch in der Handlung als eingebetteter Tanz – im Sinne diegetischer Musik³ – in Filmen ein reges Leben führen konnte bis in die von Globalisierung geprägte Gegenwart.

2 Der Song wurde von Vincente Minnelli in seiner Revue *The Show Is On* (1936) und seinem Film *Ein Amerikaner in Paris* (*An American in Paris*, USA 1951) verwendet (vgl. den Beitrag von A. Riethmüller S. 47–57).

3 Zur nicht unproblematischen Terminologie vgl. Robert Rabenalt: *Musikdramaturgie im Film*. München 2020.

Die Beständigkeit, mit der der Walzer die Filmgeschichte begleitete, aber auch die vielfältigen Kontexte, in denen er anzutreffen ist, gaben den Impuls zu dem vorliegenden Sammelband. Er vereint sehr unterschiedliche thematische Entdeckungsreisen zu Walzerfilmen und Filmwalzern. So unterschiedlich die Beiträge, so sind sie jedoch alle von Neugier und der Freude an unerwarteten Entdeckungen geprägt. Je nachdem, aus welcher Richtung das Licht wissenschaftlicher Betrachtung auf ihn gerichtet wird, lässt der Walzer im Film unterschiedliche Facetten aufblitzen.

So, wie Johann Strauß seinen Walzerkompositionen Titel gab, die die Assoziationen des Publikums lenkten, sollen seine Walzer einen kleinen Gang durch die Aufsätze des vorliegenden Bandes begleiten und die thematischen Schwerpunkte der gruppierten Aufsätze sichtbar machen.

*Zeitgeister*⁴

Ein Blick in die Filmgeschichte

Walzer im Film zum Thema zu machen verlangt mehr, als den Bauplan der Musik offenzulegen und deren filmischen Rahmen zu beschreiben. Ansonsten wäre es wohl kaum von Interesse, einen vielseitigen Sammelband wie den vorliegenden zusammenzustellen. Vielmehr gilt es, das Zusammenspiel von Musik innerhalb des vielschichtigen «Gesamtkunstwerks» Film in den Fokus zu stellen und dabei aufschlussreiche Kontexte aufzusuchen. Dabei ist jeder Film in seiner Individualität zu respektieren, in seiner Besonderheit zu würdigen, auch wenn thematisch bedingt ein Korpus mehrerer Filme gemeinsam in den Blick genommen wird.

Wie unterschiedlich das gestalterische Zusammenwirken von Regisseur (samt anderen Akteuren der Produktion) und Komponist, von filmischer Inszenierung und musikalischer Wirkung beschaffen sein kann, beschreibt Georg **Maas** anhand der Filmklassiker *MADAME BOVARY* (USA 1949), *CITIZEN KANE* (USA 1941) und *MORD IM ORIENT-EXPRESS* (GB/USA 1974). Alle drei Filme enthalten in selbstbewusster Platzierung einen Walzer, alle bedienen sich eines sinfonischen Klangapparates, alle fußen unüberhörbar in der mitteleuropäischen Walzertradition. Und doch zeigt gerade der kontrastierende Vergleich, zu welcher unterschiedlichen «poetischen» Walzerszenen die Kooperationen zwischen Regisseur und Komponist geführt haben. Hinter der «filmischen Erzählung» erscheint der «Prozess des Erzählens»

.....
4 Johann Strauß: «Zeitgeister» op. 25.

(Hans J. Wulff), in dem der Walzer sowohl seinen kulturgeschichtlichen Hintergrund als auch seine affektiven und motorischen Qualitäten ausspielen durfte.

In der frühen Tonfilmzeit entwickelte sich das Filmmusical, das in wohlkalkulierten *Song and dance routines* seine technischen Trümpfe effektiv in Szene setzte: Dem Broadway-Musical wurde das Hollywood-Musical zur Seite gestellt. Das Musicalgenre gilt gemeinhin als Inbegriff US-amerikanischer Bühnenunterhaltung. Dem jeweiligen musikalischen Zeitgeist huldigend wird es im Rückblick oft als Gegenentwurf zur traditionsverhafteten europäischen Operette gesehen. Bewies die Operette eine regelrecht genetische Nähe zum Walzer, so schien doch das Musical eher Affinitäten zur zeitgenössischen amerikanischen Unterhaltungsmusik aufzuweisen, namentlich zum Jazz. Albrecht **Riethmüller** zeigt, wie auch das Filmmusical sehr wohl auf den Walzer setzte. Die musikalische Meisterschaft von Cole Porter, Harry Warren und George Gershwin war dabei nur ein Garant für den Erfolg, auch Songtexte, Inszenierung, Choreografie und das musikalische *Rendering* ermöglichten dem Walzer ein nahtloses Verschmelzen mit genretypischen Konventionen, ohne seine Herkunft zu leugnen. Im Gegenteil: Die Reminiszenz an die Alte Welt war eher willkommen.

Mit dem Wiener Max Steiner und dem über zwanzig Jahre jüngeren New Yorker Bernard Herrmann stellt Peter **Wegele** zwei biografisch wie musikalisch kontrastierende Komponistenpersönlichkeiten vor. In ihren Walzern zu den Klassikern JEZEBEL (USA 1938) – die versierte Arbeit des vielbeschäftigten Vertragskomponisten Steiner – und CITIZEN KANE (USA 1941) – Herrmanns Filmmusikdebüt – spiegeln sich regelrecht divergierende musikalisch-ästhetische Philosophien. Obwohl beide Filme in zeitlicher Nähe entstanden, zeichnet sich in den Filmmusiken doch bereits eine Neuorientierung ab, wie sie später in der Nachkriegskrise Hollywoods Wirkungen zeitigen sollte – nicht nur in der Filmmusik.

Auch im Fortgang der Filmgeschichte und im Blick auf Europa blieb der Walzer, obwohl gemessen am zeitgenössischen Musikschaffen ein Anachronismus, dem Film verbunden. Wie dabei die mit dem Walzer verkoppelten Assoziationen des Publikums eine wesentliche Rolle spielen, beschreibt Jean **Martin** an zwei historisch und stilistisch weit auseinander liegenden Filmen. Vereint unter dem Begriff der Metapher, die jenseits der musikalischen Oberfläche weitere Bedeutungsebenen vermittelt, werden Walzer in der Literaturverfilmung ANNA KARENINA (GB/F 2012) und in Jacques Tatis eigenwilliger Satire PLAYTIME (F/I 1967) einander gegenübergestellt. Die Walzer weisen jeweils über das im Bild Gezeigte hinaus als subtil wirkendes Gestaltungselement im Einklang mit Sound, Bild, Montage.

Der Bewegungsimpuls, der dem Walzer als Tanzmusik eingeschrieben ist und in Rotationen umgesetzt wird, verbindet die gehörte Musik mit visuellen Bewegungsvorstellungen. Dies machte den Walzer auch attraktiv für die Animationsfilme der *Golden era* des Hollywood-Cartoons, die sich von Anbeginn der Tonfilmzeit bis in die 1950er-Jahre erstreckte. Nicht nur der Pionier des musikalischen Zeichentrickfilms Walt Disney nutzte vielfach Walzer, wie Saskia **Jaszoltowski** anhand einer Vielzahl von Filmszenen aus der Welt anthropomorphisierter Tiere beschreibt. Die bildgenaue Abstimmung von Bild und Musik lieferten dabei die Grundlage für filigrane Synchronwirkungen mit komödiantischem Potenzial. Dieses entwickelt sich nicht zuletzt aus der Diskrepanz zwischen zitierten populären Walzerkompositionen aus der Sphäre festlicher Bälle und der Banalität oder Albernheit der gezeichneten Handlung.

*Reiseabenteuer*⁵

Nationale Filmografien und Filmgruppen

Von Wien aus begab sich der Walzer auf eine Reise in die Welt – nicht zuletzt befördert durch die Tournéen von Johann Strauß mit seinem Orchester. Besonders nachhaltig entwickelte sich die Begeisterung für Walzer in Osteuropa, insbesondere in Russland, wo sich eine regionale Walzertradition herausbildete geprägt von lokalem Musikidiom wie den sogenannten Estradenwalzern. Unter einer weiten kulturhistorischen Perspektive, die im 19. Jahrhundert ansetzt, geht Wolfgang **Thiel** diesen stilistischen Besonderheiten des russischen Walzers nach. Auch wenn die Walzerrezeption zunächst vornehmlich von Adel und Bürgertum getragen worden war, spielten Walzer auch in der Sowjetzeit zwischen 1930 und 1990 im Film eine große und bunt changierende Rolle. Sowohl Repertoirewalzer als auch Originalkompositionen finden sich in Filmen der Zeit, teilweise auch in ironischer Brechung. Dabei erfüllen Walzer unterschiedliche dramaturgische Funktionen, die der Verfasser einer differenzierten Analyse unterzieht.

Weltweit betrachtet dürfte der Konzertwalzer «An der schönen blauen Donau» vermutlich die Spitzenposition auf der Popularitätsskala beanspruchen – zumindest was seine Präsenz im Film angeht. Im Namen verweist er zwar auf die Heimatregion des Walzers, aber zugleich hat er global «Bedeutungshöfe» um sich gebildet jenseits des lokalen Bezugs. In einer an Abwechslungsreichtum kaum zu überbietenden Fülle an Filmbeispielen spürt

.....
5 Johann Strauß: «Reiseabenteuer» op. 227.

Hans J. **Wulff** in seinem Essay nach, in welchem unterschiedlichen Kontexten, Funktionen und Bedeutungen der «Donauwalzer» in Filmen Verwendung fand. Eine *Tour de Force* durch Jahrzehnte, Länder, Genres. Die Bekanntheit des Walzers erlaubt es auch, ihn sozusagen «gegen den Strich» zu bürsten, die mit ihm verbundenen Assoziationen zu durchbrechen bis hin zum Grotesken.

Neben den vitalen, Lebensfreude und Übermut versprühenden Tanz- und Konzertwalzern gibt es jedoch auch die melancholische Seite des Walzers. Stephanie **Großmann** wendet sich solchen «traurigen Walzern» zu und erörtert ihre semantischen Qualitäten in Bezug auf die Diegese. Je ein Filmbeispiel widmet sie Walzern von Frédéric Chopin, Jean Sibelius und Dimitri Schostakowitsch, wobei sie auch Dokumentarfilme einbezieht. Eher untypisch scheint für die traurigen Walzer zu sein, dass sie als ausdrückliche Tanzmusik in die Filmhandlung einbezogen werden. Vielmehr spielen sie mit ihrem ambivalenten Stimmungsgehalt zwischen Melancholie und Verführung.

Eine «typisch französische» *Couleur locale* erhielt der Walzer in der von Akkordeonklängen geprägten Musette als *Valse musette*. Wenig überraschend, dass auch Julien Duviviers Episodenfilm *SOUS LE CIEL DE PARIS* (F 1951) musikalisch auf die *Valse musette* setzte, wenngleich dies musikalisch subtiler geschah als der Filmtitel erwarten lässt. Franziska **Kollinger** beschreibt, wie die beiden in der Filmmusik enthaltenen Musettewalzer im Filmverlauf variiert und verfremdet werden im Einklang mit der Filmerzählung. Das Chanson «*Sous le ciel de Paris*» löste sich von dem Film, wurde bis in die Gegenwart immer wieder neu interpretiert und für viele Menschen weltweit regelrecht zum musikalischen Synonym französischer Lebensart. Paris und Romantik entlang der Seine, sanft begleitet vom Akkordeon ...

*Geschichten aus dem Wienerwald*⁶ Sozialgeschichtliche Rahmungen

So wie der Walzer in Wien geprägt wurde von den damaligen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen⁷, tragen auch Walzerfilme und Filmwalzer Spuren ihrer Entstehungszeit in sich. Diese freizulegen, gelingt Selina **Hangartner** für die Anfangsjahre des deutschen Tonfilms. Sie untersucht, wie sich um 1930 die gesellschaftliche Zerrissenheit in Deutschland in der Filmkritik zu

6 Johann Strauß: «Geschichten aus dem Wienerwald» op. 325.

7 Anschaulich illustriert bei Otto Biba: «Von der Vielfalt musikalischen Vergnügens». In: Wilfried Seipel (Hrsg.): *Die Botschaft der Musik. 1000 Jahre Musik in Österreich*. Wien 1996, S. 201–213.

Walzer- und Operettenfilmen widerspiegelte. In vielen der damaligen Produktionen lässt der Walzer im Filmtitel bereits einen «Motivkreis» anklingen, in dem das glanzvolle Wien früherer Zeiten, ungetrübte Nostalgie und herzerwärmende Romantik anzutreffen sind. Einerseits waren solche Musikfilme prädestiniert, die technische Neuheit des Tonfilms effektiv in Szene zu setzen, vergleichbar dem Hollywood-Musical, andererseits übertünchten sie die bedrückenden gesellschaftlichen Probleme der Gegenwart, boten eine Fluchtmöglichkeit und das Trugbild einer «besseren» Zeit, in der die Welt angeblich noch heil war – Grundlage für kontroverse Kritiken.

Anders die Situation in den 1950er-Jahren in Österreich. Pointiert beschreibt Sabine **Sonntag** anhand filmischer Publikumserfolge dieses restaurativen Jahrzehnts, an der Spitze die *Sissi*-Trilogie (A 1955–57), wie der Walzer im Film einerseits als musikalisches Symbol eine vergangene ruhmreichen Epoche der einstigen Habsburger Monarchie wiedererweckt: ein Markenzeichen Österreichs. Andererseits erlaubt er aber auch, überwundene gesellschaftliche Rituale oder Verhaltensnormen vorzuführen und zu kritisieren. Trotz dieser ambivalenten dramaturgischen Funktion ist der Walzer für das damalige Publikum als Gesellschaftstanz auch ein musikalisches Symbol der Beständigkeit gesellschaftlicher Werte. In der Sicht der Erwachsenengeneration bildet er damit ein – letztlich geschleiftes – Bollwerk gegen die musikalische Rebellion der Jugend, die sich Jazz und Rock 'n' Roll zuwandten.

Albrecht **Riethmüller** begibt sich mit Billy Wilders geistreicher Musikkomödie *THE EMPEROR WALTZ* (USA 1948) hinein in die österreichische Naturidylle, wie sie sich das amerikanische Publikum vorstellte und wie sie wohl nur ein Exil-Österreicher so selbstironisch in Szene setzen konnte. Mit den Musiknummern von Bing Crosby, dem vorgeblichen Alpenpanorama der kanadischen Rocky Mountains und in überwältigen Technicolor-Farben wird eine Handlung entworfen an der Wende zum 20. Jahrhundert. Ein kitschig überzeichnetes Bild Österreichs mit Hofball, Uniformen und Alpenfolklore als Insignien einer vergangenen Zeit trifft in einem *Clash of cultures* auf die Moderne in Gestalt des amerikanischen Handelsvertreters Virgil Smith, der Kaiser Franz Joseph werbewirksam ein Grammophon verkaufen will. Und hinter dem leichtfüßigen Witz und einer glücklich endenden Liebesgeschichte schimmert sogar noch ein bitterer Kommentar zur mörderischen «Rassenlehre» der Nazis hindurch.

Wundersame Walzerwirkungen

Es ist eine Szene aus dem Erfolgsroman *Die Blechtrommel* von Günter Grass, die die Fantasie zahlloser Leserinnen und Leser angeregt haben dürfte. Verborgener unter einer Tribüne bringt Oskar Matzerath, der aufmüpfige Held der Geschichte, mit seiner Trommel einen Naziaufmarsch im wahrsten Wortsinn aus dem Tritt. Die martialische Marschmusik transformiert er mit seinem unerschütterlichen Spiel zu einem Walzer, und aus den marschierenden Soldatenkolonnen formieren sich Walzer tanzende Paare. Das, was der Roman mit Worten beschreibt, musste die Verfilmung klingend beglaubigen. Manfred **Heidler** stellt diese Filmszene aus dem Oscar-prämierten Schlöndorff-Film (D/F 1979) ins Zentrum seiner Reflexionen. Der im Film erklingende Walzer «An der schönen blauen Donau» demontiert den «Badenweiler-Marsch», opponiert gegen Militarismus, reflektiert damit auch die gesellschaftliche Stimmungslage zur Entstehungszeit des Films.

Bei Dieter **Merlin** geht es ebenfalls um einen militärischen Kontext, in dem Walzer in der Filmmusik erklingen. Während des Ersten Weltkriegs kam es an den Weihnachtsfeiertagen 1914 in Nordfrankreich und Belgien zu Fraternalisierungen, von denen die Filme *LA TRANCHÉE DES ESPOIRS* (F 2003) und *JOYEUX NOËL* (F/D/GB 2005) berichten. Walzer bilden in den Filmen dabei einen musikalischen Kontrapunkt zur mörderischen Kriegshandlung und bringen die Utopie einer Versöhnung zum klanglichen Ausdruck. Sie spiegeln die private Sphäre der jungen Soldaten, ihre Verletzlichkeit, ihre Hoffnung auf eine Welt in Frieden.

Der autobiografisch geprägte Dokumentarfilm *WALTZ WITH BASHIR* (IL/F/D 2008) trägt den Walzer im Titel. Pascal **Rudolph** stellt den Film vor, der in der titelgebenden Sequenz eine surreale Szene mit einem Chopin-Walzer musikalisch unterlegt. Verfremdet als Zeichentrickfilm im Stil einer *Graphic Novel* geht der Film auf Spurensuche nach den Ereignissen von Vergeltungsmaßnahmen der israelischen Armee in Beirut 1982. Der auffällig platzierte Walzer schafft dabei im Verein mit den in Zeitlupe ablaufenden Bildern eine ganz eigentümliche Rezeptionssituation und entwickelt so eine besondere Wirkung auf das Publikum.

8 Johann Strauß: «Phänomene» op. 193.

*Schwungräder*⁹

Rausch der Bewegung

Titelgebender Hintergrund des Films *WALZERKRIEG* (D 1933) ist das angebliche Zerwürfnis zwischen den beiden unternehmerisch erfolgreichen Wiener Walzer-Komponisten Joseph Lanner und Johann Strauß. Der Konflikt kulminiert bei einer Englandreise während eines Auftritts bei Hof und endet schließlich mit einem Plagiatsfall vor Gericht. Gerrit **Bogdahn** beschreibt, wie der Walzer im Film zum Politikum wird, indem der schüchterne Prinz Albert seine Hemmungen beim Tanz verliert und sich traut, der englischen Königin Victoria einen Heiratsantrag zu machen. Und auch das zerstrittene Liebespaar Kathi und Gustl kann sich letztlich der Wirkung der wirbelnden Walzerbewegungen nicht entziehen. Im Zeichen der Musik – es muss nicht immer ein Walzer sein – finden die Protagonisten zum harmonischen Filmende. Darüber hinaus wirkt der Walzer in diesem Film im Verein mit anderen Tänzen auch strukturierend und formbildend.

Janine **Schulze-Fellmann** erinnert an die Frühgeschichte des Walzers und die schon damals aufkeimende Kritik an dem Tanz. Sie entzündete sich, wie auch schon bei anderen Tänzen, an der berausenden Wirkung der Drehbewegungen und dem damit verbundenen Kontrollverlust. Er erlaubt ein (kurzzeitiges) Ausbrechen aus Alltagszwängen und Geschlechterrollen, die wiederum bei einem Paartanz die Grundierung bilden. Am Beispiel der Walzerszene aus *ANNA KARENINA* (GB/F 2012) wird der Tanz von Anna und Wronski als dramaturgisch feinsinnig gestalteter «Freiheitsmoment jenseits aller gesellschaftlichen Konventionen» beschrieben, zugleich Utopie einer aufrichtigen, emanzipierten Liebesbeziehung.

Max Ophüls zeigte in seinen Filmen eine Vorliebe für Walzer. Dies gilt in besonderem Maße für seinen letzten Film *LOLA MONTEZ* (D/F 1955), den Lars **Nowak** einer Analyse unterzieht. Für das nach Skandalen dürstende Publikum lieferte die Tänzerin im 19. Jahrhundert mit zahllosen Affären Gesprächsstoff, bis sie im Film schließlich, auf ihren Schauwert hin reduziert, als Zirkusattraktion endet. Die Beziehung von Lola zu Franz Liszt bietet dem Film den Anlass, dessen Walzerkompositionen einzubeziehen. Aber auch darüber hinaus findet sich das Walzen in Form von Drehbewegungen als auffälliges visuelles Gestaltungsmittel im Film und in den Tänzen der Protagonistin, wodurch, so die Lesart, die gesellschaftliche Unfreiheit Lolas konnotiert werde.

9 Johann Strauß: «Schwungräder» op. 223.

Ausgehend von der Beobachtung, dass der Walzer Ende der 1960er-Jahre und Anfang der 1970er in weiten Teilen der kommerziell ausgerichteten Musikwelt ein Schattendasein fristete, stellt Stephan Siegbert **Wolff** mit einer gewissen Überraschung fest, dass die Titelmusik zur TV-Serie *DIE 2 (THE PERSUADERS!, USA 1971–72)* einem Dreivierteltakt folgt. Einerseits steht sie damit quer zum musikalischen Zeitgeist von Jazz und Pop, andererseits wirkt der Sound aber trotzdem modern. Dies ist für den Verfasser Anlass, nach den Begleitumständen in der Popularkultur der Zeit zu suchen und über Beziehungen der Musik zur Handlung der Serie nachzusinnen.

Unter unterschiedlichen Perspektiven betrachten die Beiträge Walzerfilme und Filmwalzer aus Vergangenheit und Gegenwart. Sicher scheint: Auch in der Zukunft wird der Walzer präsent bleiben im Film und in der Filmmusik. Er wird seine Stimmungs- und Schauwerte ausspielen, wie auch seine sozialgeschichtlichen Untertöne anklingen lassen. Und er birgt dabei das Potenzial für dramaturgische und musikalische Überraschungen, vielleicht indem er hier und da den Schalk aufblitzen lässt wie in Leonard Bernsteins *Divertimento for Orchestra*. Dort steht der Walzer im Siebenachteltakt...

Georg Maas

It Takes Two to Waltz

Filmisches Erzählen und Komponieren im Walzertakt

Als Wolfgang Thiel sich 1981 in seinem Standardwerk *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart* unter der Kapitelüberschrift «Ästhetische Hauptkategorien der Musik im Film» ausführlich dem Walzer als Beispiel für die Ausprägung von Gattungen in der Filmmusik zuwandte, kam er zu einem recht ernüchternden Fazit: «Die dramaturgischen Aufgaben des Filmwalzers sind aber nicht so vielfältig, wie es angesichts der Fülle des vorhandenen Materials zu vermuten wäre»¹. Die nach wie vor anregenden Ausführungen zum Walzer, deren Nachhall im vorliegenden Sammelband unschwer zu erspüren ist, werden einige Seiten später vom Autor zu der unter den zeitgeschichtlichen Rahmenbedingungen zugepitzten Aussage, dass «gesellschaftliche Nützlichkeit und Gebrauchswert der Filmmusik während jener Momente der Filmvorführung [entstehen], in denen die Musik die Fabel auf wirksame und spezifische Weise miterzählen hilft»².

1 Wolfgang Thiel: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin 1981, S. 246.

2 Thiel, S. 253.

Hiermit wird die Betrachtung der dramaturgischen Funktion von Walzern im Film implizit unter eine doppelte Perspektive gestellt. Da ist einerseits die Blickrichtung der (vorrangig visuellen) filmischen Gestaltung, die mit den ihr eigenen Möglichkeiten die Handlung erzählt und Sache der Regie ist. Hierzu gehört vor allem neben der Inszenierung, der *Mise en Scène*, die Montage, das Sound Design und die Mischung. Zusätzlich tritt aber auch die (auditive) musikalische Gestaltung in den Fokus, das, was konventionell als «Komposition» bezeichnet wird. Üblicherweise beansprucht auch diesbezüglich die Regie die Entscheidungshoheit, das letzte Wort, denn immerhin wird die Musik Teil der Tonspur, aber der Gestaltungsbereich ist die Domäne des Komponisten (seltener: der Komponistin) bzw. im Studiosystem Hollywoods des *Music Departments*, heute meist in enger Zusammenarbeit mit dem Sound Design. Neben der eigentlichen kompositorischen Idee und deren satzmäßiger Ausarbeitung kommen hier auch Instrumentierung oder Arrangement sowie die Interpretation durch Musiker – in den folgenden Einzelfällen ein Orchester unter Leitung eines Dirigenten – hinzu. Diese musikalischen Gestaltungsbereiche wurden in Hollywood traditionell arbeitsteilig erledigt; eine Praxis, die sich bis heute im Filmbetrieb meist erhalten hat.

Bei der Einbettung von Walzerszenen in einen Spielfilm sind von besonderem Interesse deren Verhältnis zur Gesamtdramaturgie und, quasi als Komplement der Bildgestaltung, die Erwartungen an die Wahrnehmung durch das Publikum. Hierbei folge ich einem kognitivistischen Rezeptionsansatz, der das «Lesen» eines Films als Anwendung einer filmischen und explizit auch musikalischen Kompetenz auf die filmspezifische Gestaltung mit all ihren audiovisuellen Möglichkeiten annimmt: Der Film wird so erzählt, dass es das Zielgruppenpublikum im Sinne der Macher «versteht». Dies bedeutet aber implizit, dass der Film von unterschiedlichen Zuschauern auf verschiedene Art und Weise «gelesen» und verstanden werden mag. Spürbar wird dies vor allem, wenn Filme zu ihrer Entstehungszeit ihr Publikum erreichten, spätere Generationen von Zuschauern aber dem Film nichts mehr (oder wenig) abgewinnen können – oder umgekehrt.

Die folgenden Einzelanalysen historischer Beispiele gehen davon aus, dass die gewählten Beispiele besonders gut veranschaulichen, wie musikalische Gestaltungspotenziale der Walzerkomposition in die Filme Eingang fanden, als gemeinsame «poetische Herausforderung» von Komponist und Regisseur angenommen wurden. «Poetisch» meint dabei eine sinnliche, ästhetische Qualität, die über das bloße «Funktionieren» der Szene im Sinne der Vermittlung ihrer dramaturgischen bzw. narrativen Funktion an das Publikum hinausgeht.

In allen Fällen handelt es sich bei der Musik um sinfonische Musik, deren Schöpfer durch ihre Ausbildung und professionelle Tätigkeit mit den europäischen Musiktraditionen des späten 19. Jahrhunderts bis zur Entstehungszeit des Films bestens vertraut waren. Dies betraf nicht nur musikalische Merkmale von Walzerkompositionen, sondern auch die gesellschaftliche und historische Rahmung dieser Gattung³.

In allen Fällen handelt es sich zudem um Originalkompositionen, also keine Repertoirewerke. Alle Beispiele zeichnet ferner aus, dass die Walzer für das Publikum deutlich wahrnehmbar sind und als selbstbewusste Musikgestalt mit klar erkennbarem Anfang und Ende Eigenständigkeit beanspruchen. Es handelt sich dabei, dies sei gerne eingeräumt, um «ältere Filme», deren Verhältnis zum Walzer noch ungebrochen der gesellschaftlichen und musikalischen Tradition dieser Gattung verhaftet zu sein scheint.

MADAME BOVARY (USA 1949) – Vom Zusammenwirken der Gestaltungsmittel

Madame Bovary, der berühmteste Roman von Gustave Flaubert, erschien erstmals 1856 in Fortsetzungen in der Zeitschrift *La Revue de Paris*⁴, die Buchveröffentlichung folgte ein Jahr später. Inspiriert durch einen realen Fall erzählt der Roman die Geschichte von Emma, die als Halbwaise von einem aufregenden Leben in höheren Gesellschaftskreisen träumt. Ihre unerfüllte Ehe mit dem verwitweten Landarzt Charles Bovary, der sie verehrt und mit dem sie eine Tochter hat, hält sie nicht davon ab, sich auf Liebschaften einzulassen. Ihr manische Züge entwickelnder Traum von einem leidenschaftlicheren Leben und Lieben verstrickt sie in ein schließlich unentrinnbares Netz von Lügen, Schulden und Enttäuschungen. Ihr bleibt nur noch der Selbstmord, ihr finanziell ruiniertes und gedemütigtes Ehemann stirbt kurz darauf, die Tochter bleibt verarmt zurück.

Die Romanverfilmung von 1949 durch Vincente Minelli (1903–1986), in der deutschen Fassung etwas ungerecht betitelt als **MADAME BOVARY UND IHRE LIEBHABER**, bettet die tragische Geschichte in eine kurze Rahmenhandlung ein, in der Gustave Flaubert (James Mason) sich vor Gericht mit dem

3 Vgl. Thiel, S. 244 ff.

4 Die zensierte Erstveröffentlichung zog einen Prozess nach sich, dessen öffentliche Beachtung der Buchveröffentlichung im Folgejahr sehr zugute kam. Die Erzählung trug den Untertitel *Mœurs de province (Ein Sittenbild aus der Provinz)*.

Vorwurf konfrontiert sieht, einer «monströsen» unmoralischen Frau ein literarisches Denkmal gesetzt zu haben. Damit greift der Film auf den tatsächlich stattgefundenen Prozess gegen den Autor (bzw. die Erstveröffentlichung) zurück, der sich des Vorwurfs des Verstoßes gegen die guten Sitten und der Verherrlichung des Ehebruchs erwehren musste. Für den Film war der erzählerische Rahmen ein Mittel, die eigentliche Handlung als einfühlsames Plädoyer eines moralisch integren Dichters zu kennzeichnen und damit den Zensurpraktiken des *Motion Picture Production Codes* («Hays Code») Hollywoods auszuweichen. In diesem Sinne wurde auch das Ende der Erzählung versöhnlicher gestaltet: Vater und Tochter bleiben zusammen und beginnen ein neues Leben.

In einer Schlüsselszene besucht Emma (Jennifer Jones) mit ihrem Mann Charles (Van Heflin) einen Ball im Haus des Marquis d'Andervilliers. In freudiger Erwartung auf das gesellschaftliche Ereignis, die ihr Mann nicht teilt, legt sich Emma eine viel zu teure Abendrobe zu. Ihre glamouröse Erscheinung macht sie zum Blickfang, Männer umschwärmen die attraktive junge Frau, was ihrem Mann nicht verborgen bleibt. Dieser flüchtet sich in Alkohol, denn, gesellschaftlich ein Außenseiter, findet er bei dem Ball keinen Anschluss. Emma genießt die Rolle der begehrten Schönheit und tanzt ohne Unterlass diverse Gesellschaftstänze. Als schließlich ein Walzer erklingt, lehnt sie aber alle Tanzaufforderungen ab: «Oh, sorry, it's a waltz. I can't waltz». Der Aristokrat Rodolphe Boulanger (Louis Jourdan), der sie schon mit dem sachkundigen Blick des Frauenverführers taxiert hatte, fragt gar nicht erst, sondern ergreift ihre Hand und beginnt mit ihr in perfekter Harmonie der Körperbewegungen den Tanz⁵.

Die Szene markiert einen wichtigen Punkt der Handlung⁶, weil sich Emma, die sich auf eine Liebschaft mit Rodolphe einlassen wird, in die Vorstellung steigert, von diesem in ein glamouröses Leben geführt zu werden, sich letztlich aber eingestehen muss, dass sie nur eine belanglose Liebschaft für den Aristokraten darstellt.

.....
5 Im Roman findet sich die Szene im 8. Kapitel. Der Film greift einige der dort geschilderten Details ausdrücklich auf, z. B. das Motiv der zerbrochenen Fensterscheiben, dass Emma nicht Walzer tanzen konnte, die Atemnot der Protagonistin.

6 DVD-Laufzeit ca. 37:06. Die philologisch wohl beste Edition der Musik auf CD findet sich im Rahmen der CD-Box *Miklós Rózsa Treasury (1949–1968)* vom Label Film Score Monthly aus dem Jahr 2009, stand aber leider für den Aufsatz nicht zur Verfügung.

Entstehung des Films

Vor *MADAME BOVARY*, seiner ersten Literaturverfilmung, hatte sich der Regisseur Minelli mit Musicals für MGM bereits einen Namen gemacht. Mit dieser Gattung ging er in die Filmgeschichte ein, erhielt für *EIN AMERIKANER IN PARIS* (USA 1951) eine Oscar-Nominierung, gewann mit *GIGI* (USA 1958) die Trophäe. Seine große Affinität für die filmische Dramatisierung von Musiknummern und die Musikalisierung der Dramaturgie spielt auch für die Walzerszene in *MADAME BOVARY* eine entscheidende Rolle. Sie wird oft als ein Höhepunkt seines Schaffens bezeichnet. In ihrer eleganten filmischen Anlage korrespondiert sie mit der aufwändigen und stilvollen Ausstattung des Films, die für den Oscar nominiert wurde («Best Art Direction – Set Decoration, Black-and-White»).

Mit der Musik für den Film wurde Miklós Rózsa (1907–1995) betraut, der seit 1948 bei MGM unter Vertrag stand und hier sein drittes Projekt für den neuen Arbeitgeber übernahm. Der gebürtige Ungar hatte an der Leipziger Musikhochschule studiert, stand damit von der Ausbildung her in der Tradition der mitteleuropäischen Spätromantik, auch wenn er seine musikalischen Wurzeln in der ungarischen Volksmusik sah. Nach frühen Werken für den Konzertsaal rückte Filmmusik zunehmend in das Blickfeld des Komponisten, der über Paris und London unter den Wirren des Zweiten Weltkriegs schließlich 1940 in Hollywood landete. Schnell galt er als Star unter den dortigen Komponisten, wozu seine ersten beiden Oscars (1945 für *SPELLBOUND*, 1948 für *A DOUBLE LIFE*) nicht unwesentlich beitrugen. Sein Engagement bei MGM trat er entsprechend mit künstlerischem Selbstbewusstsein und gestalterischen Freiheiten an.

Die Walzerszene⁷ entstand in enger Kooperation zwischen Regisseur und Komponist. Rózsa beschrieb dies später in seiner Autobiografie:

I had a collaboration with Vincente Minnelli of a kind I had enjoyed previously only with Lang, Wilder and the Kordas. Usually one is called in when the picture is finished and told, «There's the picture – compose!» I love to be in from the planning stage, to give and receive suggestions. This is the

7 Aktuell wird der Film in den USA, Großbritannien oder Deutschland nicht auf DVD angeboten (Stand: August 2021). Die Walzer-Szene wurde aber von Warner (Warner Archive) auf YouTube eingestellt unter dem Titel *Madame Bovary (1949) – Waltz Scene* (www.youtube.com/watch?v=iNS8yd5JkBU&t=14s, 20.08.2021). Damit die Analyse der Szene beim Lesen nachvollziehbar ist, wird dieser verfügbare Ausschnitt als Referenz bei den Laufzeiten herangezogen, was in der DVD-Version einer Startzeit von ca. 0:37:25 entspricht. Im Film beginnt die Szene allerdings schon rund 20 Sekunden früher mit dem Einleitungsteil der Walzerkomposition.

only way a work of art – assuming one thinks of a film as a potential work of art – can come into being.

Minnelli was a sensitive artist and director, and he made a masterpiece of *MADAME BOVARY*. The set piece of the film was the great waltz in the ballroom. During our discussions I would refer to Flaubert, he to his script. If he mentioned something that wasn't in the book, I would open Flaubert as a priest would his breviary. Flaubert describes the waltz in detail and Vincente wanted to recreate it accordingly.⁸

Über die dramaturgische und musikalische Einbettung der Szene schreibt Christopher Palmer:

Emma's life is transformed when, invited to a ball in a country *château*, she meets Rodolphe Boulanger, wealthy, handsome and aristocratic. The dance music in this scene (including such period pieces as Passepied, Quadrille, Polka and Galop) demonstrates Rózsa's talent for recreating the spirit of popular music both old and new. But the most spectacular set-piece is the Waltz, an elaborately choreographed sequence in which Emma is literally swept off her feet by Rodolphe as action, camera and music fuse and interpenetrate in masterly fashion.⁹

Diese kunstvolle Gestaltung war nur dadurch möglich, dass die Musik vorab komponiert wurde. In einer Fassung für zwei Klaviere wurde sie vorproduziert – wobei der eine Klavierpart von dem damals erst zwanzigjährigen André Previn gespielt wurde – und bildete die Grundlage der Dreharbeiten¹⁰. Wie die folgende Übersicht veranschaulicht, machte der Regisseur dabei dem Komponisten zwar schon wichtige Vorgaben, damit die Musik in ihrem Ablauf «funktionierte», aber Rózsa sah seinerseits die eigene Komposition als Grundlage für die folgenden Dreharbeiten:

He told me exactly how long each part, each incident should be, and I was able to write the music to match and in a spirit of dedication, knowing that in this instance the camera would be following my music, not my music the camera.¹¹

8 Miklós Rózsa: *Double Life*. New York 1989, S. 161 f.

9 Christopher Palmer: *The Composer in Hollywood*. London / New York 1990, S. 206.

10 Rózsa, S. 162.

11 Rózsa, S. 162.

Ablauf der Sequenz¹²



1–2 (0:00/0:20*) Die den Tanz vorbereitende Musik (8 Takte) ist kaum zu hören; Emma («Oh, sorry, it's a waltz. I don't waltz.») – die Walzermelodie beginnt (0:09) – sieht sich im reich verzierten Spiegel im Mittelpunkt der sie umschwärmenden potenziellen Tanzherren (0:12) (Im Filmverlauf werden Emmas Blicke in Spiegel regelrecht leitmotivisch eingesetzt.).

3 (0:18) eine behandschuhte Hand kommt von außerhalb des Bildes, greift Emma, die etwas verschüchtert aussieht, bei der Hand und zieht sie gegen ihren Willen elegant auf die Tanzfläche:
Es ist Rodolphe (0:24).



4 (0:27/0:43) Zur variierten Wiederholung der Walzermelodie beginnen sie zu tanzen. Die Kamera folgt dem Paar auch zwischen anderen Paaren, die alle derselben Choreografie folgen; die Tanzrichtung wechselt, die wenigen Schnitte sind fast unsichtbar; durch die kreisenden Raumwege des Pairs und die sie verfolgende Kamera, scheinen der Hintergrund und die gesamte Szenerie ständig in (Kreis)Bewegung.



12 Die Laufzeitangaben beziehen sich auf den YouTube-Clip von Warner (vgl. Fußnote 7). *Kursiv* ergänzt sind an wichtigen Stellen die Laufzeitangaben der Soundtrack-CD. Die Musik des Walzers beginnt in der CD-Fassung bereits 12 Takte vorher (DVD-Zeit 0:37:06), sodass die Startzeit des Videoclips etwa 20 Sekunden von der der Soundtrack-CD abweicht. Diese zusätzliche Walzer-Introduktion macht Sinn, denn ansonsten hätte Emma gar nicht erkennen können, dass es sich bei der erklingenden Musik um einen Walzer handelt. Im Film selbst beginnen allerdings die Gäste direkt mit der Musik zu tanzen, ehe mit dem Schnitt auf Emma und die sie umwerbenden Männer der Übergang zum eigentlichen Walzer gesetzt wird.



5 (1:37) Reprise, das Orchester mit stehendem Primarius ist zu sehen, Emma und Rodolphe nah, andere Paare kaum im Bild; (1:54) Rückung der Melodie (unvermittelter Wechsel der Tonart): schrille Einwüfe der Trompeten (mit Dämpfer), Temposteigerung zum nächsten Abschnitt.



6 (2:09/2:57) Als Point-of-View-Shot nimmt die Kamera Emmas Perspektive ein: Die schnelle Drehbewegung lässt den Hintergrund unscharf kreisen, wodurch sich regelrecht ein Schwindelgefühl auf das Publikum überträgt¹³ [14].



7 (2:16) zurück beim Tanzpaar.



8 (2:24/3:12) Reprise der Walzermelodie (Emma: «I can't breathe. I'm going to faint») und Rodolphe ruft dies dem Hausherrn zu. (2:34)

13 Diese Innenperspektive entspricht genau einer Passage im Roman: «Schließlich wirbelten sie dahin. Alles drehte sich rund um sie: die Lichter, die Möbel, die Wände, der Parkettboden, als ob sie in der Mitte eines Kreisels wären.» *Frau Bovary*, 8. Kapitel, zitiert n. www.projekt-gutenberg.org/flaubert/bovary/ch08.html (20.08.2021).

9 (2:40/3:27) Dieser befiehlt seinen Dienern: «Break the windows»; Einstellungen wechseln zwischen dem tanzenden Paar und den livrierten Dienern, die die Fensterscheiben mit Stühlen zerschlagen (3 Fenster); der sichtlich alkoholisierte Charles erhebt sich mühsam, ein Tablett mit Flaschen geht dabei zu Bruch.



10 (2:55) Charles torkelt zur Tanzfläche und ruft nach Emma; Wechsel von Einstellungen des Tanzpaares und Charles; Rodolphe entdeckt (angewidert) den Ehemann und führt seine Partnerin so, dass sich das Paar in der Gruppe der Tänzer bewegt und Charles nicht zu ihnen vordringen kann; dieser dreht sich hilflos um die eigene Achse, die Musik wird immer schneller.



11–12 (3:31/4:30) Sehr «überdrehte» Reprise der Walzermelodie (*quasi presto, fff*); Charles hat das Paar erreicht und stellt sich zwischen die beiden, die den Tanz unterbrochen haben; («I want to dance with my wife»); Rodolphe verabschiedet sich von seiner Tanzpartnerin mit einem knappen Nicken und entschwindet aus dem rechten Bildrand, Emma läuft nach links von ihrem Mann weg und verschwindet zwischen den Gästen: Ende des Walzers. (3:41/4:43)



Wesentlich für die visuelle Gestaltung sind die die aristokratische Lebensart beschwörende Ausstattung, die abwechslungsreiche Choreografie und vor allem die «tanzende Kamera», die den Drehimpuls des Walzers regelrecht physisch miterlebbar macht. Die wenigen fast unsichtbaren Schnitte des tanzenden Paares sind so gesetzt, dass sie genau in die Tanzbewegung eingepasst sind und diese dadurch nicht unterbrochen wirkt¹⁴. Auch das Zertrümmern der Fenster wird nur als visueller Akzent wahrgenommen, der den Schwung nicht beeinträchtigt. Selbst der letztendlich den Tanz beendende Charles wird zunächst in eine Drehbewegung getrieben, und Rodolphe führt Emma mit Schwung auf die Tanzfläche. So wird die gesamte Szene geprägt von harmonischen runden Bewegungen im Walzertakt und dem Publikum dürfte kaum bewusstwerden, welch großes handwerkliches Geschick notwendig war, diesen Eindruck zu erwirken.

Ähnliches gilt für die Musik. Das Orchester ist großzügig besetzt: Neben den Streichern finden sich 10 Holzbläser (Flöten mit Piccolo, Oboen, Klarinetten und Bassklarinette, Fagotti), 11 Blechbläser (Hörner, Trompeten, Posaunen, Tuba), Pauken und weitere Schlaginstrumente, zwei Harfen sowie Klavier bzw. Celesta¹⁵.

In der kompletten Filmfassung beginnt die Walzerszene mit einer Einstellung auf das Orchester. Es ist zwar kleiner besetzt als das erklingende, umfasst nur etwa zwölf Musiker, ist aber recht gut an die Klangwelt des Walzers angepasst: Stehender Primarius, zweite Geige, Bratsche, Cello, Kontrabass, Harfe, Triangel/Trommel, Klarinette, Querflöte, Posaune, Trompete, Horn sind in der Detailanalyse zu erkennen.

Was die filmische Entwicklung der Szene unter der Perspektive ihrer dramaturgischen Funktion im Film angeht, ist nachvollziehbar, dass Minelli von Rózsa einen «neurotic waltz»¹⁶ zur musikalischen Begleitung erwartete: Emma gerät nicht nur in einen regelrecht hypnotischen Walzerrausch, sondern steigert sich mutmaßlich in die Vision einer amourösen Beziehung zu

14 Auch im Roman wird die Faszination beim Betrachten eines Walzer tanzenden Paares beschrieben – allerdings ist es Emma, die in die Beobachterrolle schlüpft: «Alle Blicke galten dem tanzenden Paare. Es tanzte einmal und noch einmal herum: sie regungslos in den Linien ihres Körpers, das Kinn ein wenig gesenkt; er in immer der nämlichen Haltung, kerzengerade, die Arme elegant gerundet, den Blick geradeaus gerichtet. Das waren Walzertänzer! Sie fanden kein Ende. Eher ermüdeten die Zuschauer.» *Frau Bovary*, 8. Kapitel, zitiert n. www.projekt-gutenberg.org/flaubert/bovary/ch08.html (20.08.2021).

15 Die Besetzungsangabe ist der Partitur in der Orchestrierung von Christopher Palmer entnommen. Diese Fassung dürfte nicht zuletzt wegen der engen Beziehung zwischen Palmer und Rózsa dem Original sehr nahekommen bzw. identisch sein und entspricht auch dem Höreindruck aus Film und Soundtrack-CD.

16 John Fitzpatrick / Frank K. DeWald / Lukas Kendall: «Madame Bovary». In *Film Score Monthly* [2009], www.filmscoremonthly.com/notes/madame_bovary.html (08.03.2021).

Rodolphe, was für den weiteren Handlungsverlauf musikalische Wirkung entfaltet: Das Walzerthema wird als Erinnerungsmotiv später mehrfach aufschimmern, ebenso wie es im Roman literarisch geschieht¹⁷.

Formale Anlage des Walzers

Dem Walzer gehen im Film vier zeitgenössische Tänze voraus (s. o.). Der Walzer selbst umfasst 293 Takte, die durchgängig im Dreivierteltakt notiert sind, jedoch zahlreiche ausnotierte Tempoveränderungen (Agogik) enthalten (*ritardando*, *accelerando*, *a Tempo*). Traditionell wird ein Walzer mit einer Introduction eröffnet¹⁸. Dieser Teil kann in der Tanzpraxis zwei Funktionen übernehmen: Er zeigt die Art des zu erwartenden Tanzes an (Walzer) und erlaubt dem Herrn die Aufforderung seiner Partnerin mit dem anschließenden gemeinsamen Gang zur Tanzfläche¹⁹. Auch der Walzer für MADAME BOVARY folgt dieser Konvention. Seine Introduction (notiert in F-Dur, *Tempo di Valse*) beginnt mit vier akzentuierten Walzertakten, die ausgehend von der Dominante (C) eine harmonische Spannung aufbauen, die sich im vierten Takt in dem großen und emphatischen Aufschwung des Walzerthemas (*espressivo*) entlädt, hier beschränkt auf 8 Takte und harmonisch wie dynamisch an- und abschwellend, im Ritardando endend.

Auch filmisch ist dieser Abschnitt als Introduction gestaltet. Mit Beginn der Musik ist das Orchester frontal zu sehen, der stehende Primarius gibt den Einsatz: Offenbar wurden «echte» Musiker besetzt. Mit dem Walzerthema (Takt 5) fährt die Kamera zurück und gibt den Blick auf die sich aufstellenden Tanzpaare frei. Nur kurz sieht man die Paare langsam mit dem Tanz beginnen (Takt 13), dann erfolgt der Schnitt auf Emma.

Der hier ansetzende *zweite Anfang*, er entspricht dem Beginn des Warnerclips, eröffnet wiederum mit einer Introduction. Die 8 Takte wirken abwartend, pendeln harmonisch zwischen nur zwei Akkorden, begleiten das Werben der Männer um Emma und münden in das Walzerthema (Abb. 13). Über 16 Takte entwickelt es sich in einer Folge von chromatisch changierenden Harmonien. Obwohl es melodisch organisch wirkt, schwebt es regelrecht schwerelos durch die Tonarten, indem sich die Melodie harmonisch frei zu

17 So heißt es in Kapitel 17: «Wie damals nach der Rückkehr vom Schlosse Vaubeyssard, als die wirbelnden Walzermelodien ihr nicht aus dem Sinne wollten ...» *Frau Bovary*, 8. Kapitel, zitiert n. www.projekt-gutenberg.org/flaubert/bovary/ch17.html (20.08.2021).

18 Vgl. Otto Schneider: *Tanz Lexikon*. Wien / Mainz 1985, S. 595.

19 In der Wiener Walzertradition wird die Introduction oftmals abweichend von den Walzern oder Walzerfolgen im Viervierteltakt gesetzt, was passender für den Weg zur Tanzfläche ist.

den konventionellen Modellen folgenden Basstönen bewegt. Dies dürfte vom damaligen Kinopublikum eine als genussvolle Unterhaltungsmusik goutierte Stilistik gewesen sein, die allerdings nicht zur dargestellten Zeit der Filmhandlung passt. Hierin zeigt sich die Problematik von «diegetischer Musik», wie sie u. a. von Robert Rabenalt angesprochen wurde: Nach konventioneller Lesart als Musik verstanden, die die Figuren innerhalb der Filmwelt hören, ist sie doch eine Musik, die sich an das Filmpublikum wendet²⁰. In diesen Abschnitt der Musik sind der Blick in den Spiegel und der Eintritt von Rodolphe in die Handlung eingebunden (Abb. 1–3).

Mit dem Tanz des Paares ertönt das Walzerthema erneut. Die Lautstärke ist gegenüber dem vorherigen Durchgang deutlich angehoben (*forte* statt *piano*) und die Melodie ist eine Oktave höher gesetzt, wirkt dadurch noch leidenschaftlicher. Diese hier als «Walzerthema» bezeichnete Melodie taucht in der Szene mehrfach auf, allerdings nie in derselben Gestalt. Sie ist gut wiedererkennbar durch einen leidenschaftlichen Aufschwung im Umfang (Ambitus) einer großen None.

Im direkten Vergleich des Videoclips auf der einen Seite mit der CD-Fassung bzw. Partitur auf der anderen, zeigen sich Abweichungen. Schon die Laufzeit variiert deutlich. Ohne diese Kürzung im Einzelnen aufzuführen, beziehen sich die folgenden Beobachtungen jedoch auf beide Fassungen. Vermutlich zeigte sich beim Schnitt der Szene die Notwendigkeit, die Musikvorlage anzupassen. Nachvollziehbar, dass der Komponist jedoch seine ursprüngliche Fassung für überzeugender, auch für die Soundtrack-Schallplatte hielt²¹.

Musikalische Gestaltungsmittel

Ohne die Musik einer weitergehenden Detailanalyse zu unterziehen, lassen sich bestimmte übergeordnete Gestaltungsmerkmale benennen, die die musikalische Wirkung im Sinne der Gesamtkonzeption der Szene begründen:

.....
20 Robert Rabenalt: «Zwischen Text, Klang und Drama. Über den Zusammenhang von Narration und Musik im Film». In: Manuel Gervink / Robert Rabenalt (Hrsg.): *Filmmusik und Narration*. Marburg 2017, S. 41–44. Ders.: *Musikdramaturgie im Film*. München 2020.

21 Es handelt sich hier um eine Spekulation, eine stichhaltige Begründung für die Änderung habe ich nicht gefunden. Allerdings fanden die Musikaufnahmen an insgesamt sechs Studiotagen über einen Zeitraum von mehr als zwei Monaten statt (4. und 5. April, 7., 14., 15. und 16. August 1949), sodass die Gelegenheit bestanden hätte, alternative Aufnahmen anzufertigen (vgl. Fitzpatrick / DeWald / Kendall). Dort wird auch darauf hingewiesen, dass der Walzer für die 78er-Veröffentlichung geteilt werden musste und später für die LP-Veröffentlichung fehlerhaft montiert wurde. Dies kann jedoch nicht die Ursache für die hier genannten Unterschiede in den Fassungen sein.