

»Der Tod ist ein Meister aus Deutschland«

Nationalsozialismus als musikalisch vermittelter Subtext filmischer Gewaltdarstellungen

Frank Hentschel

In Quentin Tarantinos *Reservoir Dogs*¹ foltert der Gangster Mr. Blonde einen Polizisten. Den Spaß, den er daran hat, nutzt er zugleich zur Steigerung der Qualen seines Opfers: Sein Vergnügen an der Misshandlung des Menschen wird gleichzeitig zur psychologischen Folter. Mit den Worten »It's amusing to me to torture a cop« eröffnet er seinen Gewaltexzess. Die permanente Verspottung des um sein Leben bangenden Polizisten steigert dessen Qual und gewährt zugleich Einblick in die ungerührte Seelenverfassung von Mr. Blonde. Einen ihrer Höhepunkte erreicht diese Konstellation sicher in dem Moment, da der Gangster dem Polizisten ein Ohr abschneidet und dann, auf die Schmerzenslaute des Gefolterten reagierend, hineinspricht »Hey, what's going on? You hear that?« und lacht. Zu diesem Zeitpunkt läuft bereits der Song *Stuck in the Middle with You* (1972) des Duos »Stealer's Wheel«. Der Gangster hat nach der Fesselung des Polizisten gezielt das Radio-Programm »K-Billy's Super Sounds of the 70s« gesucht: »It's my personal favorite.« Nach dem Intro und mit dem Einsatz des rhythmusgebenden E-Basses beginnt Mr. Blonde, eine Rasierklinge in der Rechten, vor den Augen des geknebelten Polizisten entspannt zu tänzeln und mitzusingen, bevor er sich daran macht, dessen Ohr abzutrennen. Mr. Blonde besorgt sich einen Kanister, um den Polizisten mit Benzin zu überschütten, während die Musik weiterhin zu hören ist. Erst in dem Augenblick, da der Polizist von seinem Knebel befreit wird, verstummt die Musik (obwohl sie diegetisch war). Das Flehen des Opfers verändert die Zuschauerperspektive: Viel stärker als zuvor rückt nun die Empathie mit dem Gefolterten in den Fokus. Für diesen Perspektivenwechsel ist das Verstummen der Musik, die die Distanz zwischen Zuschauer und Filmgeschehen spürbar erhöhte, die Voraussetzung.

Eine zentrale Funktion der Musik besteht sicher in der Charakterisierung Mr. Blondes. Der Genuss eines leichtfüßigen, tänzerischen Folk-Pop-songs – eines »Dylanesque pop-bubble-gum-favorit«, wie es der Radiosprecher nennt – während der Ausführung von Folterhandlungen beschreibt den Gangster als einen besonders rohen, herzlosen Menschen. Für die Rezipienten erscheint die Musik daher als Kontrapunkt zur gezeigten Handlung, wie Quentin Tarantino es selbst bezeichnete.² Bei dieser Art des Musikeinsatzes scheint es sich um einen Topos zu handeln. Interessant ist nun, dass in mehreren verwandten Szenen anderer Filme kein Pop erklingt, sondern »deutsche Kunstmusik«. Der vorliegende Beitrag wirft daher die Frage auf, ob es in der Filmgeschichte eine Tradition gibt, Darstellungen von Gewalt mit einem Subtext über nationalsozialistischen

1 USA 1992; Regie und Drehbuch: Quentin Tarantino.

2 Zit. nach Marcus Breen, »Woof, Woof: The Real Bite in *Reservoir Dogs*«, in: UTS Review: Cultural Studies and New Writing 2/2 (1996), S. 1–9, hier S. 4; vgl. auch Ken Garner, »»Would you like to hear some music?«: Music in-and-out-of-control in the films of Quentin Tarantino«, in: Kevin J. Donnelly (Hg.), *Film music. Critical approaches*, Edinburgh 2001, S. 188–205, hier S. 193 und 202 sowie Lisa Coulthard, »Torture tunes: Tarantino, Popular Music, and New Hollywood Ultraviolence«, in: *Music and the Moving Image* 2/2 (2009), S. 2–7 mit sehr erhellender Darstellung der Rolle von Musik bei Tarantino, allerdings auch einer moralischen Bewertung, der man nicht folgen muss.

- 3 Sowohl der Begriff »deutsch« als auch der Begriff »Kunstmusik« sind ideologisch und daher bestenfalls unscharf. Für die hier vorliegende Fragestellung besitzt dieser Sachverhalt jedoch keine Relevanz. Vielmehr kommt es lediglich darauf an, dass es eine rezeptionsgeschichtliche Tradition gab, die bestimmte Musik als deutsche Kunstmusik verstand.
- 4 Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (UK 1971) wird im Folgenden nicht erörtert, weil es zwar mindestens eine Szene in diesem Film gibt, die dieser Konstellation entspricht – Alex hört Beethovens Neunte und sieht vor seinem geistigen Auge Bilder der Gewalt –, sie aber in ein derart komplexes und in der Forschung höchst kontrovers diskutiertes Spiel mit Bezügen zwischen (nicht nur deutscher) Musik und Gewalt eingebunden ist, dass sie mit den anderen Filmbespielen nicht ohne Weiteres vergleichbar erscheint.
- 5 UK 1977; Regie: Lewis Gilbert; Drehbuch: Christopher Wood und Richard Maibaum.
- 6 Der vollständige Text sowie historische Informationen sind verfügbar unter <http://www.volksliederarchiv.de/text4982.html> (zuletzt aufgerufen am 29. Mai 2012).

Terror zu verknüpfen, indem deutsche Kunstmusik eingesetzt wird. Die Verwandtschaft der behandelten Szenen resultiert aus der Verwandtschaft ihrer Grundkonstellationen: Eine männliche Einzelperson übt Gewalt aus und versieht diese Handlung gleichsam mit einem eigenen Soundtrack, der aus deutscher Kunstmusik besteht.³ Dabei muss vorerst offen bleiben, ob die Tatsache, dass männliche Einzelpersonen in den Fokus gerückt werden, eine wesentliche Bedeutung besitzt oder nicht. Die mir bekannten Filmszenen teilen jedenfalls dieses Doppelmerkmal in auffälliger Weise.⁴

Im James Bond-Film *The Spy Who Loved Me*⁵ wird ein Assoziationsfeld geschaffen, das sich aus den Merkmalen Deutschtum, Kaltblütigkeit und Bildung zusammensetzt. Karl Stromberg ist ein Größenwahnsinniger Krimineller, der einen Unterwasserstaat errichten und die Außenwelt vernichten möchte. Schon in diesem Anspruch, der den berühmten Slogan des Liedes *Es zittern die morschen Knochen* aufruft »Heute gehört uns Deutschland, morgen die ganze Welt«⁶ liegt eine deutliche Hitler-Parallele. Weitere Kennzeichen machen sie überdeutlich: Stromberg wird von Curd Jürgens gespielt, so dass dessen deutscher Akzent die Konnotationen ans Dritte Reich ebenso unterstreicht wie das Fischsymbol, das an die Stelle des Hakenkreuzes tritt (Abb. 1). Stromberg herrscht über ein eigenes kleines Universum mit eigenen Gesetzen, die er in unantastbarer Machtvollkommenheit selbst bestimmt und anwendet. Seine Untertanen tragen eine einheitliche Uniform; es handelt sich um einen kleinen Militärstaat.



Abb. 1

Es ist gerade auch die Musik, die die Beziehungen zum Faschismus des Dritten Reiches herausstreicht: In einer frühen, der Exposition zugehörigen Szene bestraft Stromberg eine enge Mitarbeiterin wegen Verrates. Die Szene spielt in einem prachtvoll-luxuriösen und repräsentativen Wohnraum von Strombergs Meeresschloss, der als Speisesaal genutzt wird. Der Tisch ist reich gedeckt; das Essen befindet sich in silbernen Schüsseln; mit einer goldenen Glocke kann Stromberg jederzeit seine Diener herbeiläuten, und das Kristallglas ist mit Weißwein gefüllt. Die sozialdistinktiven Merkmale verweisen auf Aristokratie und Hofstrukturen, gemahnen aber auch an die Prachtarchitektur des Dritten Reiches. Der Diktator selbst wird als gebildeter, edel gekleideter Gentleman geschildert, der mit großer Autorität ausgestattet ist; die anderen treten ihm voller Ehrfurcht entgegen und gehorchen ihm aufs Wort.

Der Raum ist ringsumher mit alten Gemälden und Skulpturen dekoriert. Ins Auge stehen aufgrund ihrer Berühmtheit vor allem Sandro Botticellis *Geburt der Venus* und Piero della Francescas Freskenzyklus zur Legende des Heiligen Kreuzes in der Franziskuskirche in Arezzo⁷, aber auch weitere Gemälde, die auf die italienische Renaissance verweisen. Wie sich zeigt, lässt sich Botticellis Gemälde per Knopfdruck hochfahren, so dass es eine Glasscheibe freigibt, die den Blick in ein Wasserbecken mit einem Hai erlaubt (siehe Abb. 2–3). Gleichzeitig mit dem Knopfdruck setzt – und daher ist die Musik als diegetisch zu verstehen – das *Air* aus Johann Sebastian Bachs Orchestersuite D-Dur BWV 1068 ein. Nach einem kurzen Moment rutscht durch eine heimtückische Falle die Mitarbeiterin durch eine Röhre in das Becken, wo sie vom Hai zerrissen wird. Das blutige Geschehen kann nun von Stromberg – in einer Szene, die gleichzeitig eine Metapher für die Gewalt genießenden KinozuschauerInnen ist – wie auf einer Leinwand betrachtet werden. Die ›Filmmusik‹ ist, um eine schöne, auf Dario Argentos *Profondo Rosso* gemünzte Formulierung Aaron Smuts zu entleihen, »wildly inappropriate«.⁸ Die bezaubernd schöne, ruhige Melodie und das langsame Tempo strahlen höchste Entspannung aus, während der Hai seinem Opfer geradewegs auf eine der verwundbarsten Stellen, die Vagina, zuschwimmt. In dem Moment, da das Gemälde wieder herunterfährt und damit das Fenster schließt, verstummt auch die Musik. Kurz darauf – die nächste Bluttat ist bereits geplant – betätigt Stromberg einen weiteren Knopf, und sämtliche andere Gemälde geben die hinter ihnen liegenden Fenster frei, durch die man die Tiefen des Meeres anschauen kann, während das Schloss auftaucht. Diesmal erklingt das Andante aus Mozarts Klavierkonzert KV 467. Es strahlt ähnliche Ruhe und Entspannung aus wie Bachs *Air*: Die Gewalttaten lassen Stromberg kalt, wenn sie ihm nicht gar erst seine Ruhe verleihen.

7 Für die Identifizierung des Freskenzyklus danke ich Stefan Grohé.

8 Aaron Smuts, »The Principles of Association: Dario Argento's *Profondo rosso* (Deep Red, 1975)«, in: *Kinoeye* 2/11 (2002), [URL: <http://www.kinoeye.org/02/11/smut511.php>, zuletzt aufgerufen am 21. Juni 2012].



Abb. 2



Abb. 3

Bach und Mozart illustrieren hier nicht nur die Bildung Strombergs, sondern verstärken die auf die deutsche Geschichte bezogene Charakteristik der Figur. Dies steht keineswegs im Widerspruch zur Prominenz italienischer Malerei in Strombergs Prachtsaal, sondern erlaubt es sogar, die Wurzeln des dahinterstehenden Stereotyps präziser zu bestimmen. Eine im 19. Jahrhundert gewachsene Ideologie deutscher Musik besagt nämlich, dass die Musik in Deutschland zu ihrer Vollendung gelangt sei, während die Malerei in Italien schon früher eine entsprechende Höhe erreicht habe. »So wie die griechische Plastik und die italische Malerkunst – sich seit ihren Gipfeln in die übrige Welt verbreitet haben, ohne übertroffen zu werden; so wird sich auch die Tonkunst von Deutschland aus in alle Welt verbreiten und in Europa immer allgemeiner werden, ohne wesentlich höher zu steigen«, schrieb etwa Wilhelm Christian Müller 1830.⁹

Die musikhistorische Weltbeherrschungsfantasie der Deutschen konnte direkt militante Züge annehmen. So schrieb Langhans 1887:

»Darf das musikalische Deutschland seine Westgrenze vorläufig als gesichert betrachten, so mahnen uns dagegen die rapiden Fortschritte des musikalischen Russland, zu wachen und alle Kräfte anzuspannen, sollen wir anders im Wettkampfe nicht unterliegen. In seiner verhältnismäßig kurzen Culturepoche, besonders seit der Regierung Katharina's II., ist Russland eifrig bestrebt gewesen, sich das von den älteren Nationen Errungene anzueignen, und hat dasselbe in einer Weise zu verwerthen gewusst, dass es gegenwärtig sowohl reproduzierend wie schaffend zu voller Selbstständigkeit gelangt ist.«¹⁰

Der Wahn, der in dem bereits zitierten Slogan »Heute gehört uns Deutschland, morgen die ganze Welt« zum Ausdruck kommt, war im Bereich der Musikideologie bereits vorgeprägt. Hier hat auch die Annahme ihre Wurzeln, Musik sei die deutscheste aller Künste, die Pamela M. Potter dazu veranlasste, ihr bekanntes Buch *Most German of the Arts* zu nennen.¹¹

In dem James Bond-Film stellt die Musik eines der wichtigsten Signale dar, die Karl Stromberg assoziativ mit dem nationalsozialistischen Faschismus verknüpfen. Konkreter handelt es sich um die Figur des perfekt organisierten, überdurchschnittlich gebildeten, scheinbar hoch zivilisierten, kaltblütigen Massenmörders.

Nicht immer ist die Anbindung des filmischen Topos an das Dritte Reich derart deutlich und eindeutig. In *The Silence of the Lambs*¹² werden die Bildung und Kaltblütigkeit Hannibal Lecters ebenfalls mittels deutscher Musik illustriert. Im Unterschied zum James Bond-Film spielt das Motiv der Diktatur hier allerdings keine Rolle. Das Motiv der Bildung erscheint in *The Silence of the Lambs* geradezu zum Motiv des Genialen gesteigert. Hannibal Lecter verkörpert eine Art Mord-Genie und -Künstler.¹³ Seine Intelligenz und sein Bildungskapital schlagen sich nicht nur in seiner gewählten Artikulation und seinem höflichen Umgang mit Menschen nieder, sofern sie nicht zu seinen Opfern gehören; vielmehr versteht er diese sozialdistinktiven Faktoren derart geschickt einzusetzen, dass es ihm gelingt, seine sozial privilegierte Stellung sogar noch im Gefängnis als lebenslänglicher Häftling zu wahren: Statt in einer Zelle ist er in einem Käfig inmitten eines großzügigen Saales eingesperrt, dessen farbige Wände mit zahlreichen (nicht genauer erkennbaren) Bildern ausgestattet sind. Er kann sich nach Belieben warme Mahlzeiten bestellen und

9 Wilhelm Christian Müller, *Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst*, Leipzig 1830, Bd. II, S. VII.

10 Wilhelm Langhans, *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts in chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A. W. Ambros*, 2 Bde., Leipzig 1882–1887, Bd. II, S. 543.

11 Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven 1998. – Der Topos ist spätestens greifbar 1846, nämlich in Johann Gustav Droysens *Vorlesungen über die Freiheitskriege* (Erster Teil, Kiel 1846, S. 112).

12 USA 1991; Regie: Jonathan Demme; Drehbuch: Ted Tally; Romanvorlage: Thomas Harris.

13 Zur Parallele von Serienmord und moderner Kunst siehe Steven Jay Schneider, »Murder as Art / The Art of Murder: Aestheticizing Violence in Modern Cinematic Horror«, in: ders./ Daniel Shaw (Hg.), *Dark Thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, Lanham u. a. 2003, S. 174–197.

hat eine kleine, mit Vorhang abgetrennte Toilette, die ihm eine gewisse Privatsphäre gewährt. Ein Buch, ein Kassettenrekorder und Zeichenmaterialien stehen zu seiner Verfügung und versinnbildlichen sein Interesse an den Künsten. Hannibal ist überdies Hobbyzeichner und versteht es, in seinen Zeichnungen auf den Stil älterer Kunst Bezug zu nehmen (Abb. 4).



Abb. 4

Hannibal Lecter hört Bachs *Goldbergvariationen*, während er sich darauf vorbereitet, zwei Polizeibeamte zu töten, um auszubrechen. Die Grausamkeit und körperliche Drastik seiner Gewaltausübungen und seine Genialität stehen in Proportion zueinander. Eine seiner wichtigsten Waffen sind die bloßen Zähne. Während der außerordentlich blutigen Gewaltexzesse zeigt Hannibal Lecter keine Rührung. Ganz ähnlich wie im Falle Strombergs scheint das Töten sogar seine innere Ruhe zu intensivieren, denn anstatt nach den Morden gleich zu fliehen, genießt er zunächst noch Bachs Musik (Abb. 5)¹⁴, zu deren Klängen er langsam seine Hand schwingt, während er die Augen entrückt schließt und sein blutbeschriftetes Gesicht aufrichtet, bevor ihn die Schmerzenslaute des überlebenden Polizisten stören.



Abb. 5

Sowohl der James Bond-Film als auch *The Silence of the Lambs* stehen in einer Tradition von Filmen, die die Annahme unterminieren, Kultivierung stehe im Widerstreit mit Brutalität und Unmenschlichkeit.¹⁵ Für Adorno und Horkheimer war es gerade die Erfahrung des Dritten Reiches, die sie in ihrer *Dialektik der Aufklärung* (1947) dazu veranlasste, diesen Widerstreit als Ideologie bloßzustellen. Dennoch fehlen in dem Film selbst weitere Indizien für einen beabsichtigten Subtext über das Dritte Reich. Die Interpretation bleibt daher uneindeutig. Auch die Tatsache, dass Lecters kanni-balistische Obsession im Roman *Hannibal* mit seinen früheren Erfahrun-

14 Die diegetische Musik Bachs läuft während der Gewaltausübung weiter, wird für die ZuschauerInnen aber – anders als in *The Spy Who Loved Me* – kurzzeitig von typischer dissonanter »Mood Music« fast vollständig überlagert, die die aufreibende Visualisierung von Brutalität unterstützt.

15 Vgl. auch Thomas Fahy, »Killer Culture: Classical Music and the Art of Killing in *Silence of the Lambs* and *Se7en*«, in: *The Journal of Popular Culture* 37/1 (2003), S. 28–42, hier S. 29f.; ferner Stephen M. Fuller, »Deposing an American Cultural Totem: Clarice Starling and Postmodern Heroism in Thomas Harris's *Red Dragon*, *The Silence of the Lambs*, and *Hannibal*«, in: *Journal of Popular Culture* 38/5 (2005), S. 819–833.

- 16 Fuller, *Deposing an American Cultural Totem* (wie Anm. 15), S. 830; In *Hannibal Rising* (Roman und Film) wird diese Episode ausgearbeitet.
- 17 Umberto Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, übers. von Günter Memmert, München 1990, S. 35–39, 148–152.
- 18 Großbritannien, USA, Frankreich 1994; Drehbuch: Ariel Dorfman und Rafael Yglesias.
- 19 Siehe zu diesem Aspekt auch Cathy Maree, »Truth and Reconciliation: Confronting the Past in *Death and the Maiden* (Ariel Dorfman) and *Playland* (Athol Fugard)«, in: *Literator. Tydskrif vir Besondere en Vergelykende Taal- en Literatuurstudie / Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies* 16/2 (1995), S. 25–37, hier S. 35 und David Schroeder, »Dorfman, Schubert, and *Death and the Maiden*«, in: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 9/11 (2007), [URL: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb>, zuletzt aufgerufen am 21. Juni 2012], S. 1–9, hier S. 7.

gen als Opfer der Nazis erklärt wird¹⁶, bringt die Interpretation nicht weiter. Mit Gewissheit lässt sich nur feststellen, dass im Kontext anderer Filmszenen, in denen Gewaltausübung und deutsche Musik deutlicher auf die Nazi-Zeit anspielen, in der Rezeption von *The Silence of the Lambs* die Annahme eines solchen Subtextes zumindest im Hinblick auf die Werkintention im Sinne Umberto Ecos legitim ist.¹⁷

Das nächste Beispiel ist komplexer. Denn in Roman Polanskis *Death and the Maiden*¹⁸ sind die Gewalthandlungen, um die es im vorliegenden Beitrag hauptsächlich geht, schon vergangen. Paulina Lorca ist als studentische Freiheitskämpferin eines imaginären südamerikanischen Staates gefoltert und vergewaltigt worden. Nun begegnet sie einem Mann, den sie für ihren Peiniger hält, und beginnt selbst zu foltern, um ein Geständnis zu erlangen. Die meisten Informationen über die Rolle von Schuberts Streichquartett, das dem Film seinen Titel gegeben hat, sind einem Bericht Paulina Lorcass zu entnehmen (deren Augen während der Folterungen verbunden waren):

»The Doctor came in. He told 'em I'd had enough. He sent them away. He gave me a shot. I felt warm. The pain was gone. I didn't think it could go but it was like magic. He cleaned me up. He put something on my wounds. He told me I was save and that he would play *Death and the Maiden*. »Did I like Schubert?« »Oh, yes, I said, I'd love his music.« I thanked him, I thanked him and thanked him and we listened together like a couple, people who care about each other. And for the first few minutes he didn't do anything. Then I heard him moving around. It sounded like his belt dragging on the floor. I heard the change in his pocket jangling. I heard the whisper of his cloths coming off. And suddenly he was on top of me slobbering sick ideas. Pushed himself in. God, it hurt like fire. [...] And after he'd finished he turned the music off and said goodbye.«

Der Arzt Roberto Miranda habe Paulina Lorca vierzehnmal vergewaltigt und dabei jedes Mal Schuberts Streichquartett »*Der Tod und das Mädchen*« D 810 aufgelegt.

In seinem realistischen, ihm aber unter Folterungen abgepressten Geständnis erklärt der Arzt, er habe die Musik gespielt, um Paulina Lorca zu beruhigen. Hiermit wird dezidiert eine andere Funktion der Musik angesprochen, als sie in den beiden zuvor behandelten Szenen thematisiert wurde. Doch müssen sich solche Funktionen nicht ausschließen: Da sich die Vergewaltigung nicht vor den Augen der ZuschauerInnen abspielt und es für die Idee von Dorfmans Drama durchaus konstitutiv ist, dass den Rezipienten nur die subjektiven Schilderungen des Opfers und ihres möglichen Peinigers zugänglich sind, erfolgt auch die Darstellung der Musik aus einer anderen Perspektive als in den bereits besprochenen Filmen. (In der aktuellen Handlung wird daher eher die Schwierigkeit Paulina Lorcass thematisiert, nach ihren Erlebnissen Schubert überhaupt noch hören zu können.¹⁹) Wenn Schuberts Streichquartett zur Beruhigung Paulina Lorcass eingesetzt wurde, so bedeutet dies keineswegs, dass sie nicht gleichzeitig der Genusssteigerung des Vergewaltigers gedient haben mag. Die Tatsache, dass sich in Mirandas Auto eine Aufnahme des Quartetts befindet, spricht – sofern er wirklich der folternde Arzt war – dafür, dass er diese Musik durchaus auch um des Genusses willen aufgelegt hat.

Die Handlung bezieht sich auf ein faschistisches Regime, an dessen Getriebe auch gebildete Ärzte beteiligt waren. Diese beiden Merkmale

allein scheinen nicht auszureichen, um einen Bogen zum Dritten Reich zu schlagen. Doch aufgrund der deutsch konnotierten Musik²⁰ liegt die Interpretation durchaus nahe, dass ein Subtext über Nazi-Folterungen erzeugt werden sollte. Hierdurch wird Miranda mit dem Topos des KZ-Arztbesuchers verknüpft. Dass der südamerikanische Staat anonym bleibt, öffnet mögliche Lesarten einerseits in Richtung Chiles – Dorfman's Heimatland –, andererseits aber auch in Richtung einer generalisierenden Interpretation, also in Richtung der Diktatur als Dystopie, deren bislang weitestreichende Umsetzung im nationalsozialistischen Deutschland stattgefunden hat.

In dem Gefängnisdrama *Brute Force*²¹ gibt es eine Szene, die der berichteten Folterungsszene in *Death and the Maiden*, aber auch der Hinrichtungsszene aus *The Spy Who Loved Me*, in mancherlei Hinsicht gleicht.²² Gezeigt wird die Misshandlung eines Gefangenen hinter verschlossenen Türen. *Brute Force* spielt nicht in einer Diktatur, weckt aber durch die in der entsprechenden Szene verwendete Musik Assoziationen an das Dritte Reich. Schon vor Beginn der Folterungen hört Captain Munsey Musik Richard Wagners; sie ist bereits außerhalb seines Büros zu hören. Der *Tannhäuser* dient Munsey als Hintergrundmusik beim Reinigen eines Gewehres. Die Lust an der Musik und die Lust an dem Mordgerät scheinen schon hier miteinander verknüpft zu werden. Und während sich der Captain die Hände wäscht – weniger, so hat man den Eindruck, um sich vom Schmutz der Waffe zu befreien, als vielmehr, um sich rituell auf die anstehende Folterung vorzubereiten –, nimmt die Kamera den Schallplattenspieler in den Fokus. Die Musik ist keine Nebensache. Über dem Reproduktionsgerät hängt eine Abbildung von Michelangelos Rebellischem Sklaven: Erneut, wie im James Bond-Film, werden deutsche Musik und italienische Kunst der Renaissance zusammengeführt. Obwohl Munsey die Lautstärke der Musik erhöht, bevor er die Folterungen intensiviert, ist ihre Funktion also keineswegs auf die akustische Tarnung beschränkt. Sie ist erneut Zeichen für die Verknüpfung von Bildung, Gefühlskälte und Faschismus. Gerade einmal zwei Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges dürfte die Anspielung auf den Nationalsozialismus eindeutig gewesen sein, zumal Charles Chaplin in *The Great Dictator* bereits 1940,

²⁰ Nach 1806 – der Auflösung des Deutschen Reiches – ist es noch weniger eindeutig, was »deutsche« Musik sei, als es ohnehin der Fall ist. Dennoch gehört Schubert ebenso in diesen Kontext wie Bach und Mozart. Wichtiger als die Tatsache, dass es seit 1815 immerhin den Deutschen Bund gab, an dem auch Österreich beteiligt war, ist wiederum der Sachverhalt, dass diese Musik gemeinhin als »deutsch« rezipiert wird.

²¹ USA 1947; Regie: Jules Dassin; Drehbuch: Richard Brooks, nach einem Roman von Robert Patterson.

²² Siehe zur Musik in dieser Szene auch Robert Miklitsch, *Siren City. Sound and Source Music in Classic American Noir*, New Brunswick (New Jersey) u.a. 2011, S. 134–136.

Abb. 6–7



also mitten im Krieg, Musik aus Wagners *Lohengrin* eingesetzt hatte, um die Fantasien der Weltbeherrschung zu untermalen. Ein Porträtfoto, das in Munseys eigenem Büro hängt, unterstreicht dabei nicht nur die egozentrische Selbstverherrlichung des Captains, sondern ruft ebenso die zahlreichen vergleichbaren Porträts Hitlers in Erinnerung.

Das letzte Beispiel – *Apocalypse Now*²³ – weicht von den übrigen Beispielen darin deutlich ab, dass der dargestellte Charakter trotz der diegetisch eingesetzten ›deutschen Kunstmusik‹ gerade nicht mit einer Bildungsidee verknüpft wird. Ob Colonel Kilgore die Musik Richard Wagners, hier *Die Walküre*, auch aufgrund einer eigenen ästhetischen Vorliebe ausgewählt hat, bleibt offen, und es finden sich keinerlei Indizien, die dies wahrscheinlich machen. Doch kann man Kilgore durchaus als US-amerikanische Kontrafaktur des gebildeten Gentleman-Killers auffassen, wie er in den anderen Filmen begegnet. Jedenfalls ist Kilgore als bewusste Kontrafaktur des Oberbuchhalters eines Elfenbeinunternehmens in Belgisch-Kongo aus Joseph Conrads Roman *Heart of Darkness* konzipiert worden.²⁴ Dieser Oberbuchhalter wird mit folgenden Worten beschrieben: »I saw a high starched collar, white cuffs, a light alpaca jacket, snowy trousers, a clean necktie, and varnished boots. No hat. Hair parted, brushed, oiled, under a green-lined parasol held in a big white hand. He was amazing, and had a penholder behind his ear.«²⁵

Colonel Kilgore zeichnet eine ebenso fanatische wie spielerische Haltung gegenüber dem Krieg aus. Statt eines Helms trägt er einen Kavallerie-Hut, und beim Starten seiner Hubschrauber-Staffel ertönt auch ein Kavallerie-Signal von der Trompete. Seine kumpelhafte Nähe zu seinen Soldaten hält der Kaltblütigkeit gegenüber seinen Feinden die Waage. Pervers ist seine Lust am Kriegsgeschehen: »I love the smell of napalm in the morning.« Trotzdem ist seine Haltung gegenüber feindlichen Kriegsoffern ambivalent: Eine Mutter mit einem verwundeten Baby lässt er sofort ins Lazarett bringen, und einem verwundeten Vietcong-Soldaten bietet er Wasser aus seiner eigenen Feldflasche an, wendet sich allerdings sogleich wieder ab, als er erfährt, dass sich ein bekannter Surfer unter den neu angekommenen Soldaten befindet. Auf der Front seines Hubschraubers steht in roten Lettern »Death from above«, und auf die Opfer seiner Luftangriffe verteilt er als Markenzeichen Rommé-Karten, die unter seinen Soldaten als »death cards« bekannt sind. Während die Schießereien in nächster Nähe andauern, plaudert der Colonel mit dem bekannten Surfer. Beim Beschuss geht er nicht in Deckung, sondern hält sich offenbar für unverwundbar. Noch während des Gefechts schickt er seine Soldaten auf die Wellen und möchte schließlich selbst surfen, während die bestellten Düsenjäger das Dorf unter Napalm-Beschuss nehmen.

Francis Ford Coppola verknüpft in seiner halbsurrealen Vision *Apocalypse Now* den Vietnam-Krieg latent mit dem Zweiten Weltkrieg, die Rolle der Amerikaner mit derjenigen der Nationalsozialisten. Beim Anflug seiner Hubschrauber-Staffel auf ein vietnamesisches Dorf startet Colonel Kilgore ein Tonbandgerät mit dem Walkürenritt. Dies sei, so lässt er wissen, psychologische Kriegsführung; die Musik versetze die Vietnamesen in Angst und Schrecken. Seine Soldaten liebten das – wobei un-

23 USA 1979; Regie: Francis Ford Coppola; Drehbuch: John Milius, Francis Ford Coppola, Michael Herr.

24 Ronald L. Bogue, »The Heartless Darkness of *Apocalypse Now*«, in: *The Georgia Review* 35/3 (1981), S. 611–626, hier S. 615; Linda Costanzo Cahir, »Narratological Parallels in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now*«, in: *Literature Film Quarterly* 20/3 (1992), S. 181–187, hier S.184; Margot Norris, »Modernism and Vietnam: Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now*«, in: *MFS: Modern Fiction Studies* 44/3 (Fall 1998), S. 730–766, hier S. 739; German E. Vargas, »Narrative Mode, Mixed Images, and Adaptation in Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now*«, in: *Atenea* 24/2 (2004), S. 91–101, hier S. 96.

25 [URL: http://www.ibiblio.org/ebooks/Conrad/Heart_Darkness.htm, zuletzt aufgerufen am 21. Juni 2012], S. 27.

klar bleibt, ob er mit dieser Feststellung die Musik oder die psychologische Kriegsführung meint. Der audiovisuelle Effekt ist niederschmetternd – freilich keine Ausnahme in diesem bild- und musikgewaltigen Film: Die geordneten Hubschrauberformationen vor dem wolkigen Himmel mit Bergen im Hintergrund und Meer unten vermitteln zusammen mit Wagners Musik den Eindruck des Pathetischen, Erhabenen und Mächtigen. Dieser Eindruck ist nicht ganz ungebrochen – durch die an den Hubschraubern angebrachten Surfbretter etwa oder auch das abwegige Interesse des Colonels an Details des Surfsports, mit denen er einen Soldaten belästigt. Dennoch dominiert der eben geschilderte Eindruck des Pathetischen. Ein Schnitt zum vietnamesischen Dorf, in dem gerade noch ein Kinderchor zu hören ist, bevor die kleinen Schüler rasch in Sicherheit gebracht werden, illustriert die Kehrseite des Geschehens: die Angst der Opfer vor dem bevorstehenden Massenmord. Mit den Worten »Shall we dance« kommentiert der Colonel seine »psy-war op« und lässt seinen Körper mit dem Rhythmus der Musik mitschwingen.

Die Szene ist surreal: Niemals könnten die an einem Hubschrauber angebrachten Lautsprecher das Getöse der Maschinen übertönen. Insgesamt wirken die Bilder derart überzogen, dass man sie nur metaphorisch deuten möchte. Doch das Spiel mit der Grenze zwischen Realität und surrealem Geschehen ist für den Film konstitutiv: Man vermag es nicht einzuschätzen, wo diese Grenze verläuft. Auf diese Weise gelingt es Coppola, das Unheimliche und Apokalyptische des Krieges zu vermitteln. Zugleich kann man diese Inszenierung als Element von Medienkritik auffassen: Trotz aller scheinbar direkten Kriegsberichterstattung werden die ZuschauerInnen letztlich im Unklaren darüber gelassen, was im Kriegsgeschehen tatsächlich passiert.

In der hier besprochenen Szene liegt das Spiel konkret darin, dass sie ebenfalls eine Kontrafaktur darstellt, die nicht zuletzt über die verwendete Musik Wagners identifizierbar ist: Die direkte Vorlage für Coppolas Szene scheint aus einer Deutschen Wochenschau (Nr. 561, 24, vom 4. Juni 1941) zu stammen, in der von der Operation Merkur berichtet wird.²⁶ In dem Filmbericht startet eine Staffel Sturzkampfflugzeuge (Stukas), um über Griechenland englische Artillerie-Stellungen zu bombardieren und Fallschirmjäger abzuwerfen. Dabei kommen die berühmt-berüchtigten Jericho-Trompeten zum Einsatz, mit denen der Feind eingeschüchert werden sollte. Die Parallelen sind eindeutig: Bilder von Meer und Bergen prägen die Ästhetik der Aufnahmen ebenso wie die Flugzeugformationen; Außenaufnahmen wechseln sich mit Innenaufnahmen ab – genau wie in Coppolas Film. Noch auffälliger ist die Übernahme von Details – scherzende Soldaten, Köpfe und Waffen in Nahaufnahme (Abb. 8–15).

Es versteht sich, dass Coppola die propagandistische Eindimensionalität der Wochenschau bricht: Den lachenden Soldaten stehen einerseits angstvoll bekommene Mienen gegenüber; ein Soldat scheint sogar zu beten. Andererseits ist eine Hand zu sehen, die liebevoll über eine Bombe streicht. In solchen Brechungen, aber auch in der Übertragung auf einen ganz anderen Krieg besteht der Sinn der Kontrafaktur. Beides – sowohl die Bezugnahme auf die Vorlage als auch die kommentierende Brechung

26 Siehe dazu auch Ulrich Fröschele / Helmut Mottel, »Medientheoretische und mentalitätengeschichtliche Probleme filmhistorischer Untersuchungen. Fallbeispiel ›Apocalypse Now‹«, in: Bernhard Chiari u.a. (Hg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (Schriftenreihe des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes 59), München 2003, S. 107–140, hier S. 120.



Abb. 8–15, linke Spalte: *Apocalypse Now*, rechte Spalte: *Deutsche Wochenschau*.

– lassen sich an dem stärksten Beleg für die Kontrafaktur aufzeigen, nämlich an der Musik Wagners. Beim Starten der Stukas setzt in der Wochenschau der Ritt der Walküren ein, um die Berichterstattung bis zum Schluss zu begleiten. Die speziell die Musik betreffende Brechung in Coppolas Kontrafaktur liegt in der Veränderung der Funktion der Musik. Aus extradiegetischer Filmmusik wird eine diegetische Musik, die der psychologischen Kriegsführung dient. Die Idee psychologischer Kriegsführung wird von den Jericho-Trompeten der Stukas auf jene Musik übertragen, die in der Wochenschau als extradiegetische Filmmusik diente. Ganz nebenbei wird dadurch die mitreißende Musik Wagners in der Wochenschau umgekehrt selbst als Element von psychologischer Kriegsführung entlarvt. Denn der Einsatz dieser Musik diente auch dazu, das (scheinbar) heldenhafte Überlegene der deutschen Krieger erfahrbar werden zu lassen, ja fühlbar zu machen und von dem im Hintergrund stehenden Massaker abzulenken. Es ist wohl auch kein Zufall, dass einige Minuten vor der Wagner-Szene in *Apocalypse Now* eine bizarre Begegnung mit einem Kamerateam stattfand. Mitten im Kriegsgeschehen schärft dieses Team den Soldaten ein, sie sollten nicht in die Kamera schauen; die Aufnahmen seien fürs Fernsehen. Während dies einen generellen Kommentar zur Kriegsberichterstattung und dem Verhältnis von Krieg und Medien darstellt, lässt sich dieser Kommentar erst recht auf die Wochenschau beziehen.

Die intertextuellen Bezüge dieser Szene sind damit möglicherweise noch nicht ausgeschöpft. Immer wieder wurde darauf hingewiesen, dass sich auch in *Birth of a Nation* (1915) eine blutige Schlachtszene findet, für die der Walkürenritt eingesetzt wurde²⁷, und besonders interessant ist der Hinweis Fröschles und Mottels, dass in Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* eine schon 1927 veröffentlichte Passage anzutreffen ist, in der die ästhetische Angemessenheit des Walkürenritts für das Bild von Kampfflugzeugen und ihren Geschwadern diskutiert wird.²⁸ Allerdings ist es unklar, welche Schlüsse diese überraschende intermediale Parallele erlaubt.²⁹ Dennoch scheint der intertextuelle Bezug zur Deutschen Wochenschau am bedeutsamsten zu sein, weil die Übereinstimmungen am größten sind; und in jedem Falle ist dieser Bezug für unser Thema am wichtigsten. Denn auch wenn man nicht mit letzter Sicherheit sagen kann, ob Coppola bzw. John Milius, in dessen Drehbuch der Einsatz Wagners bereits vorgesehen war³⁰, die Deutsche Wochenschau tatsächlich kannte, so dürfte die assoziative Verknüpfung mit dem Dritten Reich eindeutig sein. Mit einem Werk Richard Wagners setzt Coppola die Musik eines Komponisten ein, der wie kaum ein anderer mit Deutschtum und Anti-Semitismus und aufgrund seiner Rezeptionsgeschichte auch speziell mit dem Dritten Reich assoziiert ist. Damit wird eine Verknüpfung zwischen dem US-amerikanischen Verhalten in Vietnam und dem Terror des Dritten Reichs hergestellt. Und wenn der Bezug auf *Birth of a Nation* kein Zufall ist, so wird damit die Aussage noch verschärft, denn dort ist es der rassistische Kampf des Ku Klux Klan gegen die Afroamerikaner, den der Walkürenritt untermalt.

Die besprochenen Beispiele legen nahe, dass die Verknüpfung von Gewalt und deutscher Musik kein Zufall ist, sondern dass sie sich auf eine

27 Adina Schnelzer, *Valkyrieritten som filmmusik: Wagners musik i fyra filmer*, BA, *Musicology from Uppsala Universitet, Institutionen för Musikvetenskap*, Uppsala 1998 (hier war mir nur das RILM-Abstract zugänglich); Fröschle / Mottel, *Medientheoretische und mentalitätengeschichtliche Probleme* (wie Anm. 26), S. 122; Asbjørn Grønstad, »Coppola's Exhausted Eschatology: *Apocalypse Now* Reconsidered«, in: *Nordic Journal of English Studies* 4/1 (2005), S. 121–136, hier S. 130; James Lastra, »Film and the Wagnerian aspiration: Thoughts on sound design and the history of the sense«, in: Jay Beck (Hg.), *Lowering the boom. Critical studies in film sound*, Urbana u.a. 2008, S. 123–138, hier S. 137.

28 Fröschle / Mottel, *Medientheoretische und mentalitätengeschichtliche Probleme* (wie Anm. 26), S. 121.

29 Dass in Thomas S. Eliots *The Waste Land*, das ebenfalls als Vorlage von *Apocalypse Now* diente, die Oper *Tristan und Isolde* erwähnt wird (Werner Faulstich, »Didaktik des Grauens: Eine Interpretation von Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* [1979]«, in: Gunter E. Grimm / Werner Faulstich / Peter Kuon (Hg.), *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1986, S. 246–267, hier S. 261; Margot Norris, »Modernism and Vietnam: Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now*«, in: *Modern Fiction Studies* 44/3 (1998), S. 730–766, hier S. 762), erscheint mir nicht signifikant.

30 Fröschle / Mottel, *Medientheoretische und mentalitätengeschichtliche Probleme* (wie Anm. 26), S. 122.

Tradition stützen kann, die den Filmen einen Subtext über Nationalsozialismus und Faschismus verleiht. Auch wenn in Einzelfällen wie insbesondere *The Silence of the Lambs* unklar ist, ob eine Anspielung auf das Dritte Reich vom Drehbuchautor intendiert war, scheint es die Fülle des übrigen Materials durchaus zu legitimieren, auch in diesen Fällen davon zu sprechen, dass ein solcher Subtext wenn schon nicht zur Autor-, so zumindest doch zur Werkintention gehört: Für die Rezipienten seines näheren zeitlichen und kulturellen Umfeldes liegt die entsprechende Lesart durchaus nahe.

Hinter der Verknüpfung von klassischer deutscher Musik und äußerster Gewalt – es handelt sich in keinem Beispiel um durchschnittliche Formen von Gewalt, sondern grundsätzlich um Exzesse³¹ – steht offenbar die Beobachtung, dass in der deutschen Geschichte wissenschaftlich-künstlerische Leistungen und eiskalte Brutalität in erschütternder Schroffheit aufeinanderprallen, und zwar so, dass sie nicht unverbunden nebeneinander stehen, sondern so, dass sie über das Moment der Perfektion miteinander verbunden zu sein scheinen. Strombergs High-Tech-Konstruktionen, Lecters ausgeklügelte Inszenierung seiner Flucht sowie die psychologische Durchdringung der Mordhandlungen, Kilgores glänzend organisierte Hubschrauberstaffel, aber wohl auch die reibungslos funktionierenden Unterdrückungs- und Foltermechanismen in Munseys Gefängnis greifen dieses Motiv auf. Nur in *Death and the Maiden* spielt dieser Aspekt keine Rolle.

In der Tat gehörte Musik zu den wichtigen Bestandteilen nationalsozialistischer Konzentrationslager. Die künstlerische Auseinandersetzung mit diesem Sachverhalt ist selbstverständlich kein Spezifikum der Filmgeschichte. Das berühmteste Beispiel hierfür dürfte Paul Celans Todesfuge sein.³² Schon die zitierte Form der Fuge, die rezeptionsgeschichtlich vielleicht mit keinem Komponisten so stark assoziiert ist wie mit dem »deutschen« Johann Sebastian Bach, verweist auf den Zusammenhang zwischen deutscher Musik und Tod. Dass der »Tod ein Meister aus Deutschland« sei, akzentuiert nicht nur die mörderische Aktivität der Deutschen, in deren Land der Tod geradezu seinen Ursprung hat, sondern scheint auch auf die hochgradig organisierte, rationalisierte und gleichsam gelehrte Art und Weise anzuspielen, auf die der Tod in Deutschland herbeigeführt wird. Überdies inszeniert der Deutsche, der in Celans Gedicht die Gräber schaufeln lässt, den Hinrichtungsprozess musikalisch: Immer wieder und mit gesteigertem Nachdruck ruft er die totgeweihten Juden auf zu musizieren und zu tanzen. Das Mordgeschehen wird inszeniert und ästhetisch genossen:

[...]

er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken

31 Es versteht sich, dass jegliche Form von Gewalt bereits ein Exzess ist. Doch existieren cinematische Formen von Gewalt, die – etwa in Krimis und Western – gewissermaßen einen Grad von Normalität erhalten haben.

32 Eckhard John zitierte sie ebenfalls in seinem wichtigen Aufsatz: »Musik und Konzentrationslager: Eine Annäherung«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 48 (1991), S. 1–36.

[...]

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

[...]

Für die Herstellung der spannungsvollen Verknüpfung von Gewalt und Kultur oder Bildung ebenso wie für die Herstellung der Assoziation von Gewalt und deutscher Geschichte ist es keineswegs notwendig voraussetzen, dass die Drehbuchautoren oder Regisseure genauere Kenntnis von musikalischen Praktiken im Dritten Reich, speziell in den KZs, besaßen. Dennoch ist es aufschlussreich zu sehen, dass sich die in den Filmen dargestellten Formen des Miteinanders von Musik und Gewalt durchaus in Bezug setzen lassen zu konkreten Funktionen der Musik in den KZs. Diese brauchen hier nicht in ihrer Vielschichtigkeit dargestellt zu werden; vielmehr genügt es, abschließend in beispielhaftem Bezug auf einige Funktionen der Musik darauf hinzuweisen, dass die in den Filmbeispielen porträtierten Verwendungsweisen von Musik durchaus eine realhistorische Basis im Dritten Reich besaßen. Bezeugt ist zunächst, dass Musik auf unterschiedlichste Art und Weise als Folterinstrument eingesetzt wurde und dass dazu u.a. die Zwangsbeschallung mit Lautsprechern gehörte³³, die auch Roman Polanski in *The Pianist* (2002) aufgriff. Mit Blick auf die Musik in *Brute Force* und *Death and the Maiden* dürfte die Funktion der Folter zumindest neben anderen Funktionen mitgemeint sein, während die »psy-war op« von Colonel Kilgore in *Apocalypse Now* als direkter Reflex solcher Praktiken begriffen werden kann. Selbst dass Kilgore von einem Foxtrott spricht (obwohl er Wagner einsetzt) – »This is a Romeo Foxtrot. Shall we dance« –, könnte mehr als Zufall sein, denn dass die Nazis bei der Zwangsbeschallung auch Foxtrotts einsetzten, ist überliefert.³⁴

Musik diene den Nazis offenbar auch dazu, ihre Opfer zu beruhigen. So schreibt Gabriele Knapp: »Nicht nur die Musik, auch der Anblick der Musikerinnen in weißer Bluse und blauem Faltenrock war Bestandteil des Ablenkungsmanövers, da er höchstwahrscheinlich eine beruhigende Wirkung auf die verängstigten und verunsicherten Menschen hatte.«³⁵ Und auf diese Funktion spielt Dr. Miranda in *Death and the Maiden* explizit an. Dass eine solche Absicht auch in Bezug auf die Szene aus *Brute Force* im Hintergrund steht, ist unwahrscheinlich. In diesem Film wird demgegenüber eindeutig auf die Tarnungsfunktion der Musik angespielt³⁶, da noch, bevor die Folterungen beginnen, die Hörbarkeit der Musik außerhalb des Büros von Captain Munsey verdeutlicht wird und dieser wenig später die Lautstärke bewusst erhöht.

Zu den weitaus subtileren Formen der Funktionalisierung von Musik gehört ihre Anwendung zum Zweck der Herstellung einer scheinbar normalen Umwelt. Die Veranstaltung von Konzerten und die Untermalung verschiedener Tätigkeiten mit Musik ließen eine Scheinatmosphäre des Normalen entstehen. Ihre Anwendung diene daher dem psychologischen Selbstschutz, aber auch der Enthemmung der Täter.³⁷ Zur Normalität der

- 33 Tobias Widmaier, »KZ-Radio: Lautsprecherübertragene Musik in nazistischen Konzentrationslagern«, in: Hanns-Werner Heister (Hg.), *Musik / Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag*, Hamburg 1997, Bd. 2, S. 315–324; Elisabeth Brinkmann, »Musik im Konzentrationslager Buchenwald«, in: Hanns-Werner Heister (Hg.), *Entartete Musik 1938: Weimar und die Ambivalenz – Ein Projekt der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar zum Kulturstadtjahr 1999*, Saarbrücken 2001, S. 779–797, hier S. 788; Guido Fackler, »Musik als Terrorinstrument und Überlebenshilfe«, in: *Informationen* 28/57 (2003), S. 28–33, hier S. 28; ders., »Music in Concentration Camps 1933–1945«, in: *Music and Politics* 1/1 (2007), S. 1–24, hier S. 1, 6; Eckhard John, »Musik im NS-Lagersystem«, in: Beatrix Borchardt (Hg.), *Musikwelten – Lebenswelten: Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*, Köln u.a. 2009, S. 339–348, hier S. 345.
- 34 Gabriele Knapp, »Befohlene Musik: Musik und Musikmißbrauch im Frauenlager von Auschwitz-Birkenau«, in: *Acta musicologica* 68 (1996), S. 149–166, hier S. 164; Widmaier, *KZ-Radio* (wie Anm. 33), S. 323; Fackler, *Musik als Terrorinstrument* (wie Anm. 33), S. 6.
- 35 Knapp, *Befohlene Musik* (wie Anm. 34), S. 158.
- 36 Dazu John, *Musik und Konzentrationslager* (wie Anm. 32), S. 11, 19; Milan Kuna, *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen*, übers. von Eliška Nováková, Frankfurt a.M. 1993, S. 35; Knapp, *Befohlene Musik* (wie Anm. 34), S. 164; Guido Fackler, »...den Gefangenen die nationalen Flötentöne beibringen: Musikbeschallung«.

lung im frühen KZ Dachau«, in: *Musica reanimata* Mitteilungen 28, Juli 1998, S. 8–16, hier S. 13; ders., »Lied und Gesang im KZ«, in: *Lied und populäre Kultur / Song and popular culture: Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg* 46 (2001), S. 141–198, hier S. 144; ders., *Musik als Terrorinstrument* (wie Anm. 33), S. 28, ders., *Music in Concentration Camps* (wie Anm. 33), S. 11; Shirli Gilbert, *Music in the Holocaust: Confronting life in the Nazi ghettos and camps*, Oxford 2006, S. 178.

- 37 Knapp, *Befohlene Musik* (wie Anm. 34), S. 155, 158, 161f.; Fackler, »...den Gefangenen die nationalen Flötentöne beibringen« (wie Anm. 36), S. 13; vgl. Gilbert, *Music in the Holocaust* (wie Anm. 36), S. 185–187.
- 38 Gilbert, *Music in the Holocaust* (wie Anm. 36), S. 187.
- 39 Diesen Hinweis entnehme ich Jeanne Collerans Doppelinterpretation von Ariel Dorfman's *Death and the Maiden* und Harold Pinters *Ashes to Ashes* (»States of Exception: Women, Torture, and Witness in Ariel Dorfman's *Death and the Maiden* and Harold Pinter's *Ashes to Ashes*«, in: Craig N. Owens [Hg.], *Pinter Et Cetera*, Newcastle upon Tyne 2009, S. 78–98, hier S. 79f.).
- 40 Zit. nach John, *Musik und Konzentrationslager* (wie Anm. 32), S. 6; Vgl. auch ebenda, S. 14; Knapp, *Befohlene Musik* (wie Anm. 34), S. 153, 160; Brinkmann, *Musik im Konzentrationslager Buchenwald* (wie Anm. 33), S. 783; Gilbert, *Music in the Holocaust* (wie Anm. 36), S. 189f.; Fackler, *Music in Concentration Camps* (wie Anm. 33), S. 10–12.
- 41 Dass die damit implizierten Nationalstereotype kritisch zu hinterfragen sind, versteht sich von selbst, ist aber nicht Gegenstand des vorliegenden Beitrages.

Deutschen gehörte ihre eingebildete Kultiviertheit. Daher schreibt Shirli Gilbert: »Above all, it [sc. The appreciation for music] provided a framework within which the SS could maintain a self-image of refined German culture and personal ›decency‹, not apart from but precisely in the context of the activities in which they were involved.«³⁸ Hierin drückt sich die Normalisierung des Ausnahmezustandes aus, die Giorgio Agamben in Bezug auf Staaten des 20. Jahrhunderts beobachtet hat und für die das Dritte Reich wiederum das Urbild darstellte.³⁹ In sämtlichen diskutierten Filmen mit der Ausnahme von *Apocalypse Now* scheint dieser Aspekt von Normalisierung des Außergewöhnlichen und Schrecklichen zentral zu sein.

Mit der Suggestion von Normalität bzw. der Legitimierung von Brutalität als Normalität hängt möglicherweise zusammen, was zumeist als schroffer Kontrast zwischen eiskalter Grausamkeit und sensibler Empfindlichkeit für die Künste erfahren wurde: die Tatsache, dass einige Nazis feinfühlig Kunstliebhaber und zugleich anscheinend unberührte Ausführende von Torturen waren. Beispielsweise berichtet Fania Fenelon: »Der Lagerkommandant Kramer hat geweint, wenn wir die ›Träumerei‹ von Schumann spielten. Kramer hat 24000 Menschen vergast. Wenn er von seiner Arbeit müde war, kam er zu uns und hörte sich Musik an. Das ist das Unverständliche bei den Nazis gewesen, die konnten erschießen, morden und vergasen und nachher so sensibel sein.«⁴⁰ Munsey, Stromberg, Lecter, Miranda weisen dieselbe Zwiespältigkeit auf, die sich über das Theorem des normalisierten Ausnahmezustandes ein wenig erklären lässt. Dieses Theorem eröffnet sogar die Möglichkeit, das Surfing von Colonel Kilgore als einen ebensolchen Versuch zu begreifen, die Ausübung von Gewalt in Normalität einzubetten und so selbst als normal aufzufassen. Das Surfing wäre dann das US-amerikanische Äquivalent zur Kunstmusik der Deutschen.⁴¹

Summary

In many movies the depiction of violence executed by a male character is accompanied by German classical music. In this article such film scenes are interpreted arguing that the German music is central for establishing a subtext on Nazism. The musical torture practices of the films are related to actual torture practices of the concentration camps. The films discussed are *Reservoir Dogs*, *James Bond: The Spy Who Loved Me*, *The Silence of the Lambs*, *Death and the Maiden*, *Brute Force* and *Apocalypse Now*.