

Filmmusik-Analyse

Korczak

Anne-Marie Münch (14043)

Sebastian Runschke (13388)

Marcel Schechter (11941)

entstanden im Rahmen von
„Medienkonzeption 3 - Komposition und Film“
SS 2004

Inhalt

1. Wer war Janusz Korczak?.....	2
2. Der Film „Korczak“ (1990).....	3
3. Der Regisseur Andrzej Wajda.....	4
4. Der Komponist Wojciech Kilar.....	5
5. On-Musik.....	6
5.1 Die Band.....	6
5.2 Die Flötenmelodie.....	7
6. Filmmusik.....	7
6.1 Die Einleitungsmusik.....	7
6.2 Die Streicherfläche	8
6.3 Der Trauermarsch.....	10
6.4 Die Schluss-Sequenz.....	12
7. Fazit.....	13
8. Quellen.....	14

1. Wer war Janusz Korczak?

Janusz Korczak wurde am 22. Juli 1878 als Henry Goldszmit in Warschau geboren. Seine Familie gehörte dem assimilierten Judentum an. Von 1898 bis 1905 studierte Korczak Medizin in seiner Geburtsstadt. Er entschied sich gegen eine bürgerliche Karriere für ein Engagement zugunsten von Kindern und gründete unter dem Pseudonym Korczak im Jahre 1911 in Warschau das Waisenhaus Dom Sierot. Dort entwickelte er seine eigene Reformpädagogik.

"Ich liebe meine Schule für die geistig Zurückgebliebenen, ich liebe diese großen Leute, in denen der Geist nur schwach flackert - wieviel wertvoller ist für mich ein leichter Hauch ihres Lächelns. Weil er so selten ist, weil er ihnen so viel Mühe bereitet. Da hat einer seinen Knopf allein zugeknöpft, nun wartet er auf ein Lob: solch eine wichtige und schwierige Arbeit hat er selbständig vollbracht! Ich könnte gar nicht mehr unter normalen Leuten arbeiten, unter solchen prahlerischen Millionären, die von der Natur so reich begabt worden sind." (Janusz Korczak)

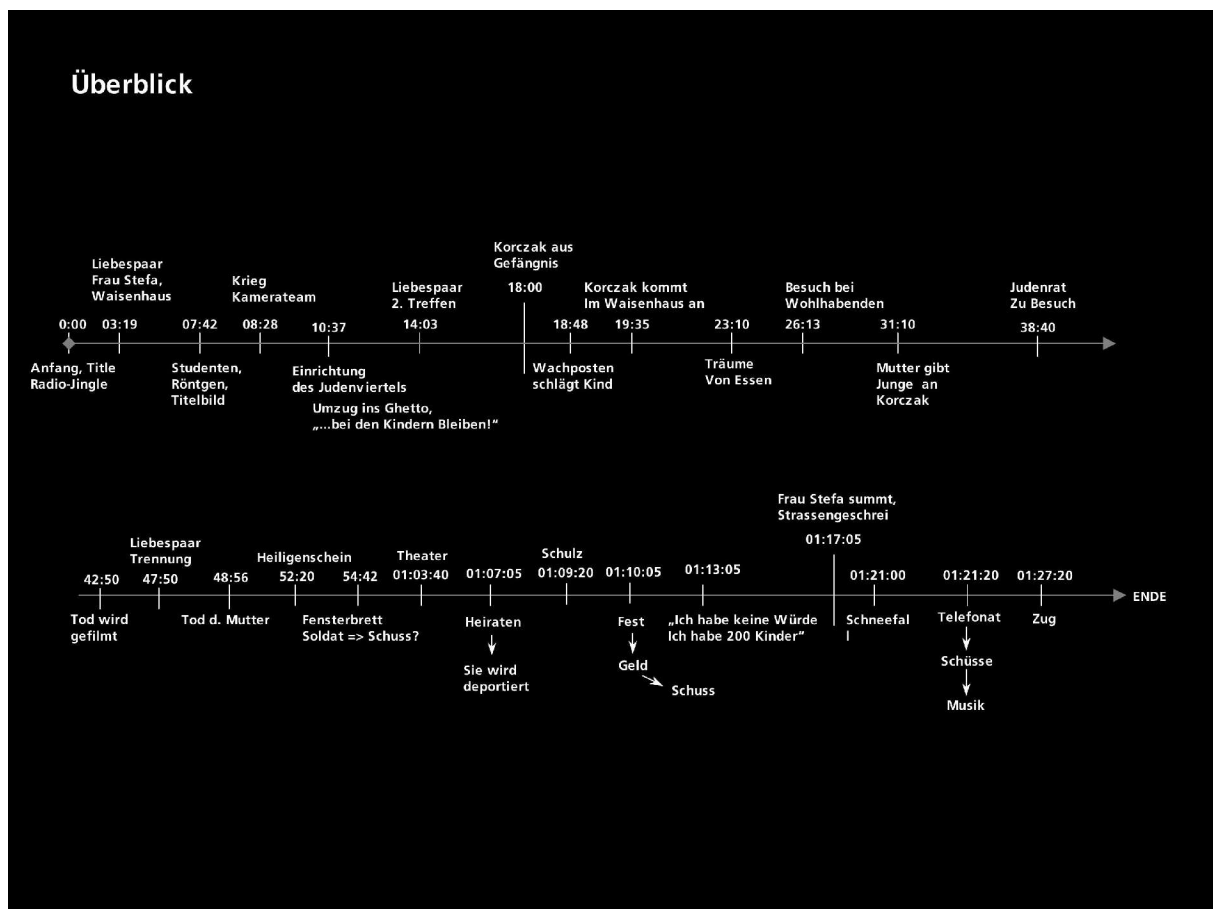
Korczak war einer der ersten, die Kindheit als eigenständige, menschliche Entwicklungsphase ernst nahmen. Über sein antiautoritäres, humanistisches Erziehungskonzept verfasste er Fachliteratur (u.a. „Wie man ein Kind lieben soll“), schrieb aber auch Kinderbücher, Romane und Theaterstücke. 1934/35 hatte Korczak eine Sendung „Der alte Doktor“ im polnischen Rundfunk. Eineinhalb Jahre vor dem Zweiten Weltkrieg sagte Janusz Korczak in einer seiner Sendungen:

*"Du hast gelebt.
Wieviel Boden hast du umgepflügt?
Wieviel Brot hast du gebacken?
Wieviel Fundamente hast du gelegt, ehe du weggehst?
Wieviel Knöpfe hast du angenäht?
Wieviel Anzüge hast du geflickt?
Wieviel Socken hast du gestopft?
Wieviel Wärme hast du gespendet?
Wem hast du geholfen, wenn er schwankte?
Wen hast du gelehrt, ohne auf Anerkennung, Dankbarkeit und Lohn zu rechnen?"*

1940 musste er mit seinen Waisenkindern ins Warschauer Ghetto übersiedeln. Am 5. August wurden die Insassen des Waisenhauses deportiert. Korczak, der alle Angebote, sein Leben zu retten, abgelehnt hatte, begleitete die Kinder. Sein selbstloses Leben stand unter dem Motto: *"Ich habe keine Würde, ich habe 200 Kinder."* Ihre Spuren verlieren sich in Treblinka.

2. Der Film „Korczak“ (1990)

Der Film „Korczak“ spielt 1942, drei Jahre nach der deutschen Invasion in Polen, und zeigt das letzte, tragische Kapitel in Korczaks Leben. Grundsätzlich lässt sich der Film in drei Akte einteilen, die inhaltlich und formal den Weg Korczaks mit seinen Waisenkindern vom Umzug ins Warschauer Ghetto bis hin zum Abtransport in das Konzentrationslager Treblinka beschreiben. Der sehr bewusste und minimalistische Einsatz der Musik lässt die Bilder für sich sprechen und unterstreicht die Dramaturgie der Films. Auffällig ist, dass bei den Übergängen von erstem und zweitem Akt die Geräusche und Musik eine wesentliche Rolle spielen.



Korczak wurde in Polen von Robby Müller fotografiert und sollte 1990 der Öffentlichkeit vorgestellt werden. Allerdings wurden nach der Fertigstellung des Films und der Präsentation in Cannes Stimmen laut, die ihn als antisemitisch und jüdenfeindlich klassifizierten. Dies ist fast unvorstellbar, wenn man Wajdas Geschichte auch nur ansatzweise kennt. Anfangs weigerten sich sogar die französischen Vertriebe (CNC und UBC) den Film in Ihre Auswahl aufzunehmen. So musste beispielsweise der Koproduzent Daniel Toscan du Plantier in Frankreich ein Kino für die dortige Erstaufführung mieten. Die Süddeutsche Zeitung berichtete im Januar 1991: „*Erstmals in der französischen Filmgeschichte ist in Paris der Kinostart eines Films (Korczak) auf unbekannte Zeit verschoben worden...*“ und weiter „*Besonders umstritten war der fiktive Schluss – der*

plombierte Transportwagen öffnet sich bei einer Panne auf freier Strecke und die Kinder zerstreuen sich in der Natur. ...“ Wajda selbst wies darauf hin, dass der Film bei der Vorführung in Jerusalem gut aufgenommen wurde und auch die Schlusszene dort keinerlei Anstoß erregt habe.

Wenn wir den Film heute sehen, so ist die Kritik und die Rezeption in Frankreich fast nicht nachvollziehbar.

Was die Zusammenarbeit von Robby Müller und Andrej Wajda angeht, so war diese eher kühl und distanziert. Wajda beteiligte seinen Fotografen kaum an inhaltlichen Diskussionen und gliederte ihn auch nicht in die konzeptionelle Vorarbeit mit ein. So setzte Robby Müller eher im Alleingang mit viel Mühe und Sorgfalt den Film mit ausgezeichnetem handwerklichen Können in Schwarz-Weiß und mit dokumentarischen Bildern um. Er arbeitete viel mit dem vorhandenen Licht. Auch der bewusste Umgang mit den Schwärzen (Schatten) ist bezeichnend für den Film.

3. Der Regisseur Andrzej Wajda

Andrzej Wajda wurde am 6. März 1926 in Suwalki, Nordpolen geboren. Sein Vater war Berufsoffizier, seine Mutter Lehrerin. Er wuchs in der Provinz und im militärischen Milieu auf. Wajdas Vater fiel im September 1939 bei dem Versuch Polens gegen den Überfall der dt. Wehrmacht zu verteidigen. Während der Besetzung seines Landes schloss sich Wajda der polnischen Untergrundarmee an. Zur gleichen Zeit arbeitete er als Gehilfe bei der Restaurierung kirchlicher Wandmalereien. Nach dem Krieg begann er ein Studium der Malerei in Lrakau, wechselte dann aber bald in die Filmhochschule von Lodz. Dort machte er 1954 sein Abschlussexamen. Sein erster Film „Der Kanal“ erhielt 1957 in Cannes den Regiepreis. Seit diesem Zeitpunkt widmete er sich fast ausschließlich einem Thema - der Aufarbeitung der Zeit zwischen dem zweiten Weltkrieg, der Besetzung Polens und des Widerstands gegen die dt. Besatzer. Diese Thematik zieht sich wie ein roter Faden durch all seine Werke, wie zum Beispiel „Asche und Diamant“ (1959) und „Lotna“ (1959). Weitere wichtige Filme sind „Landschaft nach der Schlacht“ (1970), „Pilatus und Andere“ (1972), „Die Hochzeit“ (1972), sowie auch „Der Mann aus Marmor“ (1976) und „Der Mann aus Eisen“ (1981). Aber auch Produktionen wie Dostojewskijs „Schuld und Sühne“ (1988) und „Die Dämonen“ (1987), sowie „Korczak“ (1990) zeichneten ihn aus. Auch aktuelle Filme von Wajda wie „Zemsta“ (2002) und „Lekcja polskiego kina“ (2002) überzeugten nicht nur seine Kritiker.

4. Der Komponist Wojciech Kilar

Der 1932 im polnischen Lvov (heute Ukraine) geborene Wojciech Kilar gehört zu den herausragenden zeitgenössischen polnischen Komponisten und ist ein inzwischen auch international hoch anerkannter Filmkomponist.

Er studierte in Katowice, Krakau und Paris und veröffentlichte seine ersten Werke in den 50er und 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Er gehört damit zur gleichen Generation wie Gorecki und Penderecki. Bereits in diesen frühen avantgardistisch geprägten Werken zeigt sich seine Vorliebe für einfache, klare Strukturen und seine große Begeisterung für die polnische Volksmusik. In den 70er und 80er Jahren reduziert und vereinfacht er seine Kompositionen zunehmend und zeigt stilistisch eine deutliche Nähe zur Romantik, Spätromantik und dem Impressionismus.

Die Bildhaftigkeit und Greifbarkeit seiner Musik, ihre psychologische Tiefe und Wirkung machten ihn zu einem gefragten Filmkomponisten. Er selbst spricht von einem großen Einfluss der Musik von Ravel und Debussy auf seine Kompositionen und charakterisiert und schätzt deren Werke als Musik, die gesehen werden könne. Im Gegenzug entwickelt Kilar für jeden Film ein Gespür für den „Grundklang“ der Bilder – er stellt beispielsweise Beziehungen her zwischen Licht- und Farbgestaltung und Klangfarben von Instrumenten und Arrangements.

„Prinzipiell schreibe ich gut für die Filme, in denen das Bild eine Rolle spielt, in denen etwas im Bild passiert – weniger für diese philosophischen Filme, in denen sich einfach nur Leute unterhalten.“ - so eine Selbsteinschätzung.

Kilar gelingt es in seinen Soundtracks, mit einfachen, leicht zugänglichen Melodien und wirkungsvollen Arrangements seinen eigenständigen Kommentar zum Filmgeschehen zu geben - oftmals bewusst als psychologischer Kommentar angelegt. Filmmusik sollte nach seiner Auffassung nicht darauf abzielen, die Wirkung des Bildes oder der Dialoge zu verstärken und zu wiederholen, sondern stets etwas Neues erzählen, das weder durch Bilder noch durch Worte ausgedrückt werden kann.

Zu seinen hervorragenden Arbeiten zählen „Krzesany“ (1974), „Bogurodzica“ (1975), „Koscielec 1909“ (1976), „Exodus“ (1980) und „Angelus“ (1982).

Seine Zusammenarbeit mit den Regisseuren Krzysztof Zanussi und Andrzej Wajda zählt zu den meist bewunderten Beiträgen des europäischen Films.

Den internationalen Durchbruch schaffte er 1992 mit der Musik zu Francis Ford Coppolas „Bram Stoker's Dracula“, die für viele sein bisheriges Schaffen eindrucksvoll zusammenfasst

und eine beeindruckende mystische Tiefe und Präsenz erreicht.

Zu den jüngeren Arbeiten gehören „Death and the Maiden“ (1994), „Fantôme avec Chauffeur“ (1996), „The Portrait of a Lady“ (1996), „The Truman Show“ (1998), die auf seine Musik für „Zycie za zycie“ zurückgreift, „The Ninth Gate“ (1999) und Roman Polanskis „The Pianist“ (2002).

5. On-Musik

5.1 Die Band

Inhalt: Korczak ist auf einem Fest der reichen Juden und bittet diese um Geld. Die Szene endet mit einem Attentatsversuch auf einen jüdischen Verräter, der mit den Deutschen paktiert haben soll.

Analyse: Auf dem Fest spielt eine Band folkloristische Lieder (jiddischer Gesang, Violine, Klarinette, Kontrabass und Klavier). Die tanzende Sängerin und die Musiker sind immer wieder im Bild zu sehen und tragen dazu bei die festliche, ausgelassene Stimmung des Festes zu untermalen.

Die Szene, eine der wenigen wirklich heiteren, befindet sich kurz vor dem dritten Akt. Sie nimmt im Film eine dramaturgisch wichtige Rolle ein, da sie der letzte Lichtblick und Hoffnungsträger (Korczak könnte evl. mit dem Geld die Kinder doch noch retten) für den Zuschauer ist, bevor der Weg in den Tod unausweichlich wird. Natürlich trägt die Musik hier einen sehr großen Teil dazu bei, die Szene fröhlich wirken zu lassen und einen Kontrast zu den vielen tristen Alltagsbildern zu schaffen.

Kurz vor dem Attentatsversuch wird die Band abermals aufgefordert zu spielen. Der Geiger beginnt eine Einleitung. Er improvisiert über einem gebrochenen Moll-Akkord eine schwermütige, breit gespielte Melodie. Bevor die Band einsetzen kann, wird wegen des Attentatversuches abgebrochen. Diese triste Einleitung lässt die heitere Stimmung schon wieder verklingen und versetzt den Zuhörer stimmungsmäßig zurück in den damaligen Alltag; in die Realität von Überlebenssorgen und Tod, den die Feiernden im Film und der Zuschauer kurzzeitig vergessen durften.

5.2 Die Flötenmelodie

Inhalt: Die Kinder spielen Theater. Eines der Kinder spielt zu sterben. Währenddessen erklingt eine Flötenmelodie.

Analyse: Die zu hörende Blockflöte klingt wie von einem Kind gespielt: unsauber intoniert, nonlegato (der Flötist holt an musikalisch unpassenden Stellen Luft und unterbricht damit den musikalischen Bogen) und ohne Dynamik. „Ton für Ton“ pustet das Kind in die Flöte, was für den Zuschauer eine Direktheit zur Szene herstellt und diese sehr authentisch wirken lässt.

Die sehr einfache Melodie besteht aus zwei Takten und vier Tonhöhen, die bis auf einen Wechsler immer auf die Zählzeiten gespielt werden. Die zwei Takte wiederholen sich mehrmals, wodurch sich die Ostinatofigur beim Zuhörer schnell einprägt. Die monotone Musik erhält einen schreitenden Charakter.

Die Melodie steht in Moll und ihre Art drückt die todernste Stimmung aus.

Langsam, schreitend und mit vielen Wiederholungen hat diese Flötenmusik die gleichen Eigenschaften wie der Trauermarsch am Ende des Films (siehe 6.3). Bisher begegnen die Kinder nur spielend dem Tod, doch am Ende, wenn die Variation des Themas in voller Orchestrierung ertönt, wird er grausame Realität.

6. Filmmusik

6.1 Die Einleitungsmusik

Inhalt: Das erste Bild im Film zeigt eine Nahe des Dr. Korczak. Über ihn wird der Titel eingeblendet.

Analyse: Man hört ein Sendezeichen von Radio Warschau. Ein Radiojingle der dem Zuhörern der Sendung „Der alte Doktor“ den Beginn zu erkennen gibt. Auch dem Filmzuschauer gibt er den Hinweis, dass es jetzt losgeht.

Die Erkennungsmusik, eine einprägsame, einfache Melodie, ist auf einem Glockenspiel oder von einer Spieluhr gespielt. Ein Instrument, das der Zuhörer mit Kindern assoziiert. Die Klangqualität ist schlecht und versetzt uns in die Zeit zurück, als Tonaufzeichnung und Übertragung technisch noch nicht so ausgereift waren.

6.2 Die Streicherfläche

6.2.1.

Inhalt: Während des Umzugs ins Ghetto, wurde den Kindern ein Kartoffelwagen gestohlen. Korczak beschwert sich bei einem Soldaten. Er muss ins Gefängnis. Nachdem er freigelassen wird, kehrt er zurück ins Waisenhaus im Ghetto. Als Korczak den Innenhof betritt, erklingt Musik. Die O-Tongeräusche verhallen und werden nach und nach von der Musik übertönt.

Analyse: Eine ruhige Streicherfläche in Moll mit einer getragenen Melodie erklingt.

Harmonisch gesehen lässt sie sich auf zwei Akkorde reduzieren, die stellenweise mit Dissonanzen angereichert sind, und somit spannungsgeladen wirken.

Die Szene wirkt introvertiert und versetzt den Zuschauer in Korczak. Sie malt seine Gedanken aus und gibt Zeit zum Nachdenken über die Situation. Dazu sehen wir aus Korczaks Sicht, gefilmt mit einem ruhigen Kameraschwenk, das Haus mit den zugemauerten Fenstern. Die Musik lässt die Zeit stehen und schafft einen weiten Raum. Raum für Emotion von Beklemmung und Leid. Das Alleinsein von Korczak unterstützt diesen Gefühlsausdruck. Am Ende der Szene rennen die Kinder dem Doktor in die Arme. Sie rufen vor Freude. Dies steht im Kontrast zu den ruhigen, musikalisch unterlegten Bildern. Man wird folglich aus seinen Gedanken gerissen. Das Musikende wird übertönt und findet somit keinen klaren Schluss.

6.2.2.

Inhalt: Szloma, ein kleiner Junge, entdeckt die Leiche seiner Mutter.

Analyse: Diese Szene ist mit der gleichen Streicherfläche, etwas langsamer gespielt, untermalt. Auch hier wieder eine emotionalisierende Musik, die Leid und Trauer zum Ausdruck bringt. Am Ende der Sequenz nimmt der Junge einen Stein und wirft ihn in ein Fenster. Beim Zerschlagen der Scheibe hört die Musik abrupt auf. Dies ist einer der wenigen Synchronpunkte zwischen Musik und Bild. Die Streicherfläche bricht auf der Dominante ab. Sie wäre folglich noch auflösungsbedürftig. Doch der Komponist Kilar gibt uns kein klares Gefühl von Ende. Er will die Wut, die Zerrissenheit des Jungen und den Kampf gegen den Verlust der Mutter stehen lassen. Gleich wie das Problem nicht gelöst oder beendet ist, wird auch die Musik nicht aufgelöst.

Dieses Streicherthema wird semantisiert. Es wird mit dem Gefühl der Trauer, Introvertiertheit und Ausweglosigkeit verknüpft und ist nicht an eine Person gebunden.

6.2.3

Inhalt: Korczak sitzt bei Szloma am Bett, der Fragen nach dem 'Warum' des Todes seiner Mutter stellt. Er hält die Hand des Kindes und für einen Moment erscheint über dessen Kopf ein Heiligenschein.

Analyse: Im Moment des Erscheinens des Heiligenscheins setzt ein strahlender, ruhender, fast sakral anmutender Streicherakkord mit langsamen Klavier-Akkorden ein, der zunehmend an Intensität gewinnt. Er illustriert die Verwunderung und das ehrfürchtige Staunen Korczaks und endet bereits nach wenigen Sekunden wieder mit dem Verschwinden des Heiligenscheins. Wajda zeigt zum ersten Mal im Film eine surreale Szene, der zwei weitere folgen werden: der Schneefall beim Auszug der Kinder aus dem Ghetto und die traumähnliche Schluss-Sequenz, in der die Kinder mit Korczak aus dem vom Zug abgekoppelten Wagen aussteigen. Kilar greift in dieser letzten Szene das hier eingeführte Arrangement auf und erweitert es (siehe 6.4).

6.2.4

Inhalt: Es ist Abend. Die Kinder liegen in ihren Betten. Stefa, die Erzieherin, setzt sich zu einem Kind ans Bett und summt mit zitteriger Stimme eine Melodie, bis sie die Rufe eines Mannes zum Fenster locken. Ein Mann läuft durch die Strassen des Ghettos und will die Juden vor den KZs warnen. Er wird erschossen.

Analyse: Stefa summt die Melodie von Franz Peter Schuberts „Ständchen“ aus dem Liederzyklus der „Schwanengesang“. Ein Lied, das Sehnsucht nach dem Liebsten thematisiert und somit inhaltlich sehr passend eingesetzt wird.

Nachdem Stefa zum Fenster gelaufen ist um den Mann zu sehen, erklingt zum dritten Mal die Streicherfläche. Wieder umschreibt sie ein Gefühl der Ausweglosigkeit, oder anders formuliert - `das zum Tode verurteilt sein`.

Im Schlussakkord ist keine Terz zu hören, was dem Ende etwas Schwebendes, Erhabenes, aber auch Finales verleiht.

Resumée: Zum ersten Mal setzt die Streicherfläche ein, als Korczak in seinen Gedanken die Umstände in Zeiten des Krieges reflektiert. Beim zweiten Musikeinsatz wird man bereits durch die Leiche der Mutter mit dem Tod konfrontiert. Beim dritten erlebt man den Tod im Bild. Ein Mann wird gnadenlos erschossen. Dies ist der Beginn des dritten Aktes. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die Musik den dramaturgischen Verlauf des Filmes unterstützt.

6.3 Der Trauermarsch

Inhalt: Die Auflösung der Waisenhäuser und damit die Deportation der Kinder ist endgültig grausame Realität. Korczak und „seine“ Kinder erhalten sich noch in dieser abgrundtief unmenschlichen Situation ihre Würde und ziehen diszipliniert, als ob sie zu einem gemeinsamen Ausflug aufbrächen, aus dem Ghetto zum Bahnhof, wo sie in Viehwaggons verladen werden. Korczak schlägt auch das allerletzte Angebot aus, sich zu retten und steigt mit den Kindern in den Zug. Der Türen werden geschlossen, der Zug setzt sich in Bewegung. Parallel wird die Rückkehr von Szloma und Josek in das bereits leere Waisenhaus erzählt. Sie rufen Frau Marina an, doch auch deren Bemühungen, die Deportation in letzter Sekunde noch zu verhindern, bleiben erfolglos.

Analyse: Der Trauermarsch setzt mit dem Auszug der Kinder aus dem Ghetto ein und ist mit einer kurzen Unterbrechung während des Telefongesprächs von Josek mit Frau Marina bis zur Schlusszene hin immer präsent. Während einiger kurzer Dialogszenen wird er in der Mischung zurückgenommen, um dann immer wieder machtvoll auf die Bilder der ausziehenden Kinder und Korczaks, der sie wie ein Vater an seinen Armen führt, in den Vordergrund gerückt zu werden. Hatte Kilar mit den Flächenarrangements bislang nur ganz vereinzelt kurze Klangakzente gesetzt, nutzt er jetzt in der ersten wirklichen Filmmusikstrecke die ganze emotionale Bandbreite, die Musik zu transportieren vermag.

Sein voll orchestrierter Marsch greift einerseits die Disziplin und Würde der Kinder auf, ist aber vor allem in seiner Rhythmik starr und unerbittlich. Unausweichlich schreitet er voran und illustriert damit eindrucksvoll ein Gefühl des Ausgeliefertseins, der Fassungslosigkeit und Lähmung angesichts der Geschehnisse.

Die Melodie der Oberstimme unterstützt diese Wirkung durch sehr spannungsgeladene kleine Sekunden, eine Auflösung zum tonartfremden „E“ und lange Notenwerte. Streicher, Holz- und Blechbläser spielen unisono statisch und undynamisch und erzeugen besonders in den hohen Lagen eine fast schon penetrante, aufdringliche, durch nichts zu unterbrechende Präsenz, vergleichbar mit einem durchdringenden Aufschrei.

Kilar greift das „Todesthema“, das während des Theaterstücks von einem Kind auf der Flöte gespielt wird (siehe 5.2), auf und variiert es. Die einzelnen Motive wiederholen sich ständig und verstärken sich dadurch in ihrer eindringlichen Wirkung. Von der kindlichen (und kindgerechten) Spielweise auf der Flöte ist im Orchesterarrangement nichts mehr geblieben. Die Begleitung wird bestimmt durch einen durchlaufenden Basston (Bb), und offene Quartan, die mit der Oberstimme die durchgehende Bb-Moll-Harmonie bilden, die nur an einer Stelle kurz nach Eb-Dur wechselt. Kontrabässe, Pauken, Schellenkranz und ein Gong bilden das starke rhythmische Fundament des Marsches.

Es wirkt fast so, als ob sich in dieser Komposition etwas entlädt, das Kilar schon den ganzen Film über in sich spürt, aber bis hin zu dieser Szene zurückgehalten hat. Bis hierher ließ er die Ereignisse und vor allem die Personen fast ohne zusätzliche Dramatisierung wirken, jetzt bringt er sich als Komponist voll ein, kommentiert und bezieht Stellung.

Konsequent ist der Trauermarsch auch die Abspann-Musik.

Transkription Trauermarsch (Auszug)

The image displays a musical score for a funeral march, consisting of two staves: 'Melodie' (Melody) and 'Begleitung' (Accompaniment). The score is divided into five systems, each containing five measures, numbered 1 through 29. The melody is written in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The accompaniment is written in a bass clef. The melody begins with a rest in measure 1, followed by a series of notes and rests, including a long note in measure 2 and a final note in measure 5. The accompaniment consists of a steady, rhythmic pattern of chords and single notes, providing a somber and steady accompaniment to the melody. The overall mood is one of grief and solemnity.

6.4 Die Schluss-Sequenz

Inhalt: Der Zug fährt an der Kamera vorbei und der letzte Wagon löst sich. Er rollt langsam aus und bleibt zurück. Die Tür wird geöffnet und die Kinder mit Korczak springen in Zeitlupe heraus, laufen den Abhang hinunter und verschwinden langsam im Nebel. Es folgt die Texteinblendung: „Korczak und die Kinder kamen 1942 in den Gaskammern von Treblinka um.“

Analyse: Nachdem der Trauermarsch mit dem Pfeifen der Lokomotive verklungen ist, setzt Kilar bei der folgenden Szene, die irgendwo zwischen einem Traum, einer Vision, einer Hoffnung oder einem Wunsch angelegt ist, einen ganz klaren Kontrast zum vorangegangenen Marsch und lässt der unerbittlichen Rhythmik jetzt eine große Offenheit und Ruhe folgen. Die Musik wirkt durch das Arrangement der liegenden, hohen Streicherakkorde übernatürlich, erhaben und schwebend. Es gibt keine eigene Melodiestimme mehr, sondern ausschließlich die Klangfarben der aufsteigenden Akkorde, die jede für sich Zeit erhalten, zu wirken. Den einzigen klaren rhythmischen Akzent setzen gleichmäßige Klavierakkorde, die als einfache Dur-Dreiklänge gesetzt sind, ähnlich wie sie auch ein Kind bereits spielen könnte. Die Oktavsprünge unterstützen den Eindruck von Weite.

Die Musik unterstreicht klar das Surreale der Szene, das im Bild durch eine leichte Überbelichtung und die Zeitlupe ausgedrückt wird. Das Ende greift das schwebende Arrangement des einzelnen Akkords auf, den Kilar während der Heiligenschein-Szene (siehe 6.2.3) verwendet. Hier klingt er, eingeleitet durch einen Akzent der Triangel, sehr langsam mit zunehmendem Ritardando der sanft gespielten Klavierakkorde aus, während die Kinder im Nebel verschwinden und die Schrifteinblendung brutal das bestätigt, was jeder für sich wusste. Die Wirkung wird durch den harten Kontrast zur harmonisch und strahlend ausklingenden Musik noch intensiviert.

Mit dem Abspann setzt der Trauermarsch wieder ein und zerstört auch auf der musikalischen Ebene endgültig jede Illusion.

Transkription Schluss-Sequenz

The image displays a musical score for a string ensemble and piano. It is organized into three systems. The first system is labeled 'Streicher' (strings) and 'Piano'. The strings play a series of chords, each marked with a fermata, while the piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the string chords and piano accompaniment. The third system features a more complex texture with overlapping string lines and piano accompaniment, still maintaining the fermata markings on the string parts.

7. Fazit

Kilar reduziert seine Filmmusik bis zum Ende auf wenige, bewusst gesetzte Akzente. Er verfolgt damit einen grundsätzlich anderen Ansatz als beispielsweise John Williams mit seinem Soundtrack zu „Schindlers Liste“, der mit seinen starken Themen und langen Musikstrecken die Wirkung des Films über den gesamten Verlauf hin tiefgreifend mitgestaltet. Kilar lässt die Wirklichkeit und Authentizität der Geschichte und ihrer Charaktere wirken, ohne sie musikalisch übermäßig emotional aufzuladen und zu dramatisieren. Umso eindrucksvoller wirken dann die großen Musikstrecken am Ende des Films, in denen er mit aller Deutlichkeit und Direktheit seinen Kommentar als Komponist in die bewegenden Szenen einfließen lässt.

8. Quellen

Josef Kloppenburg [Hrsg.]: Musik multimedial.

Enjott Schneider: Komponieren für Film und Fernsehen.

www.janusz-korczak.de/korczak_vortrag.html – Vortrag von Clara Maria von Oy

www.film-kultur.de/filme/korczak.html - Korczak. Filmheft von Herbert Heinzelmann.

http://www.foreignfilms.com/bio.asp?person_id=1062 – Biographie A. Wajda

www.filmscoremonthly.com - Interview mit W. Kilar

www.usc.edu/dept/polish_music/composer/kilar.html – Biographie W. Kilar

www.imdb.com