



Analyse der Filmmusik zu  
**„Kuhle Wampe  
oder Wem gehört die Welt“**

---

Ein Referat im Fach **Medienkonzeption 3** von:

Mark Heizmann (12144)

Hannes Treiber (12310)

Simone Liebo (12148)

## Inhaltsverzeichnis

---

1. Der Film KUHLE WAMPE	3
2. Der Komponist Hanns Eisler	4
3. Allgemeine Ansichten zur Filmmusik von Hanns Eisler	6
4. Der Regisseur Slatan Dudow	7
5. Der Drehbuchautor Bertolt Brecht	8
6. Analyse der Filmmusik	10
6.1. Die Titelmusik: Das Präludium	11
6.2. Die Hetzjagd nach Arbeit: Ein Rondo	13
6.3. Das Solidaritätslied als instrumentales Zitat: Die Fabrik-Sequenz	15
6.4. Schwarzenbergmarsch und Deutsche Kaiserklänge: Inzidenzmusik	16

## 1. Der Film KUHLE WAMPE

---

Der Film KUHLE WAMPE gilt als Klassiker der deutschen proletarischen Filmkunst vor 1933. Es ist ein Episodenfilm, dessen Handlung in Berlin zur Zeit der Weltwirtschaftskrise Anfang der 30iger Jahre spielt. Bertolt Brecht verfasste zusammen mit Ernst Ottwald das Drehbuch, der Regisseur des Films ist Slatan Dudow, die Filmmusik schrieb Hanns Eisler.

Der Film entstand in einer Zeit die gekennzeichnet war durch heftige soziale Auseinandersetzungen in Deutschland zwischen der Weltwirtschaftskrise und der Machtergreifung der Nationalsozialisten.

Erzählt wird die Liebesgeschichte zwischen der Fabrikarbeiterin Anni und dem Automechaniker Fritz. Annis Familie wird aus der Wohnung geworfen und zieht zu Fritz in die große Zeltsiedlung KUHLE WAMPE, in der viele Arbeitslose leben. Annie wird schwanger, aber Fritz, der seine Junggesellenfreiheit noch nicht aufgeben will, trennt sich von ihr. Während eines großen Arbeitersportfestes, an dem Annie engagiert mitwirkt, treffen sie aufeinander und nähern sich wieder an. Auf der Heimfahrt von dem besagten Sportfest geraten die jungen Arbeiter in der U-Bahn in einen Meinungsstreit mit Bürgern. Am Ende singen sie das Solidaritätslied "Vorwärts, und nicht vergessen".

Das Ziel des Films ist nicht nur die Darstellung der elenden Lebensbedingungen des Proletariats in den Katastrophenjahren der Weltwirtschaftskrise. Es geht auch um die kritische Zeichnung kleinbürgerlicher Lebensweisen und darum, ein revolutionäres Gegenbild zu schaffen.

KUHLE WAMPE war der einzige eindeutig kommunistische Film der Weimarer Zeit. Mitglieder linker Organisationen stellten sich als Kleindarsteller zur Verfügung. Der Film musste dreimal der Zensur vorgelegt werden, weil er angeblich Justiz, Polizei und Kirche verunglimpfte. Die Zensoren sahen KUHLE WAMPE als eine *"Mischung zwischen Spielfilm, Propagandafilm und Reportage"*. Brecht machte dem Zensor das ironische Kompliment, er sei einer der wenigen gewesen, die den Film verstanden hätten. Die Nationalsozialisten verboten KUHLE WAMPE schon am 26. März 1933.

## 2. Der Komponist Hanns Eisler

---

Hanns Eisler wird am 6. Juli 1898 in Leipzig geboren. Er siedelt bereits als Kind nach Wien über. Von 1919-1923 studiert er Musik und Kompositionslehre bei Arnold Schönberg in Wien und gehört zu seinen bedeutendsten Schülern.

[Arnold Schönberg (\* 13. September 1874, Wien, † 13. Juli 1951, Los Angeles) war ein österreichischer Komponist. Er begründete die atonale Musik sowie die Zwölftonmusik, die maßgebliche Wirkung auf die Entwicklung der Musik des ganzen zwanzigsten Jahrhunderts entfalten sollte. Seine kompositorische Tätigkeit wird zusammen mit der seiner Schüler Alban Berg und Anton Webern als Zweite Wiener Schule bezeichnet.

Atonale Musik oder Atonalität ist gekennzeichnet durch eine Abkehr von der *Tonalität*, also von den traditionellen Beziehungen der Töne untereinander (Harmonik), durch eine Abkehr von der Fixierung auf einen Grundton. Ein wichtiger Begriff in diesem Zusammenhang ist die Emanzipation der Dissonanz.

Die Zwölftonmusik ist im Grunde keine Musikrichtung oder Stil, sondern eine musikalische Technik. Bestimmendes Element der Zwölftonmusik sind Sequenzen, ausgehend von so genannten Zwölftonreihen, in denen alle 12 Halbtöne einer Oktave gleich oft vorkommen, wobei Repetitionen nicht gezählt werden.

(Die strenge Regel lautet: *"Kein Ton der Reihe darf wiederholt werden, bevor nicht die anderen elf erklingen sind"*).]

Bereits in den zwanziger Jahren kehrt er dem bürgerlichen Konzert- und Opernbetrieb den Rücken und sucht nach einer neuen gesellschaftlichen Funktion für seine Musik und fand sie in der Arbeiterbewegung.

1925 ging er nach Berlin und trat der Kommunistischen Partei bei. Es entstanden Arbeiterchoräle und Kampflieder, die Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht entwickelte sich. Es folgten Kompositionen zu Brechts Theaterarbeiten, darunter zu den Lehrstücken "Die Maßnahme" (1930), "Die Mutter" (1932), zu dem Film "Kuhle Wampe" (1931), zu "Die Tage der Commune" (1954), "Schweyk im Zweiten Weltkrieg" (1956), oder "Leben des Galilei" (1947), die "Deutsche Sinfonie" (1938) und zahlreiche Lieder nach Brecht-Texten dokumentieren den hohen Rang dieser Künstlerfreundschaft.

Auch schuf Eisler eine Reihe kammermusikalischer Kompositionen, in denen er sich immer wieder mit der Tradition des klassischen und romantischen Lieds auseinandersetzte, ohne selbst Romantiker zu sein.

Aber verbunden ist Eislers Musik der zwanziger und dreißiger Jahre mit der internationalen Arbeiterbewegung und mit dem antifaschistischen Kampf.

Viele seiner Massenslieder, darunter das "Solidaritätslied" und das "Einheitsfrontlied", fanden weltweite Verbreitung und machten ihn zum bekanntesten Komponisten des antifaschistischen Widerstandes.

1933 musste Eisler wie viele deutsche Künstler ins Exil gehen. Er siedelte nach mehreren europäischen Stationen in die USA nach Los Angeles über. Dort traf er auf viele deutsche Intellektuelle und Künstler aus der Weimarer Zeit, z.B. auf Heinrich und Thomas Mann, Fritz Lang, Alfred Döblin oder Lion Feuchtwanger.

Eisler arbeitete im amerikanischen Exil hauptsächlich als Filmkomponist (u.a. für Fritz Lang) und als Universitätsdozent. 1942 entstanden die Studie "Über Filmmusik" und weitere Arbeiten zur Musiktheorie mit Theodor W. Adorno.

1948 kehrt er nach Europa zurück, nach Berlin und somit in den selbsternannten deutschen Arbeiterstaat DDR. 1949 schrieb er die Nationalhymne dieses Landes, mit dem Titel „Auferstanden aus Ruinen“ - ursprünglich nach dem Text der Kinderhymne Bertolt Brechts. In der DDR arbeitete Eisler als Professor für Komposition und als Dirigent. Er schrieb zahlreiche Kammerstücke, Bühnenwerke und Orchesterstücke, sowie eine große Anzahl von Liedern (u. a. zu Gedichten von Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Hölderlin und Bertolt Brecht).

Obwohl Eisler die DDR als seine künstlerische Heimat bezeichnete, hat sie es ihm wenig gedankt. Er wurde zwar als Komponist der Nationalhymne geehrt, doch andere seiner Werke gelangten selten zur Aufführung. Sein großes Opernprojekt "Johann Faustus" blieb unvollendet, weil es ihm ununterbrochen zerredet wurde. Die SED-Führung bezeichnete es als *"antinational, volksfremd, heimatlos und kosmopolitisch"*.

Am 6. September 1962 stirbt Hanns Eisler in Ost-Berlin.

### **3. Allgemeine Ansichten zur Filmmusik von Hanns Eisler**

---

Für Hanns Eisler hat die Musik im Film eine wichtige, dramaturgische Aufgabe. Sie darf sich nicht als Dunstschleier vor den Film legen sondern soll den Realismus des Dargestellten unterstützen.

Ein bedeutendes Mittel ist nach Eisler der „Dramatische Kontrapunkt“, d.h. die Musik hat nicht die Aufgabe, sich in der Nachahmung zu erschöpfen sondern sie muss den Sinn der Szene klar hervortreten lassen, indem sie sich zum Bildgeschehen in Gegensatz setzt.

Dazu ein Beispiel aus dem Film KUHLE WAMPE: ein Slumdistrikt wird gezeigt und rasche, scharfe Musik ertönt, die Widerstand gegen das gezeigte Elend hervorruft.

Weiterhin hat die Musik - wo der Film zeitlich springt und dadurch ein Nachlassen der Spannung eintreten könnte - die Aufgabe, das Nachlassen der Spannung zu paralysieren.

Eisler vermied es, bestimmte Vorgänge und Bildmotive musikalisch zu "untermalen" – darin sah er nicht den Sinn seiner Filmmusik.

*"Eislers Musik", hieß es in einer zeitgenössischen Kritik der Premiere im Mai 1932, "ist aktiv, verlangt eine gewisse Mitarbeit des Publikums, weil sie nicht nur klingt, sondern ganz bewusst Stellung nimmt."*

## 4. Der Regisseur Slatan Dudow

---

Slatan Dudow ist vor allem wegen seines Films KUHLE WAMPE, dem „ersten kommunistischen deutschen Film“ bekannt geworden. Die künstlerischen Ursprünge des 1903 in Bulgarien geborenen Regisseurs lagen im linken Berliner Theater der Zwanziger Jahre und so kam der Kontakt zu Brecht und Eisler nicht zufällig zu Stande.

Er hatte bei Piscator gespielt, dann auch bei Fritz Langs METROPOLIS Erfahrungen gesammelt, war aber von dessen gesellschaftspolitischem Programm entsetzt. Bei der Inszenierung von Brechts Stücken fühlte er sich daher wesentlich besser aufgehoben. Sein erster Film hieß WIE DER BERLINER ARBEITER WOHNEN (1929) und war ein von Eisenstein beeinflusster Dokumentarfilm. Auch mit dem Arbeitslosenpanorama KUHLE WAMPE blieb er dem proletarischen Umfeld treu.

1933 wurde durch Hitlers Machtantritt auch seine Karriere unterbrochen. Im französischen, dann schweizerischen Exil konnte er zwar keinen einzigen Film drehen, schrieb aber einige Stücke und leitete Brecht-Inszenierungen am Theater. 1946 ging er nach Berlin zurück.

Es war für Dudow, genau wie für Brecht, keine Frage, den Aufbau der DDR künstlerisch zu begleiten. Auch in den folgenden Jahren drehte Dudow immer wieder Filme mit eindeutiger Position. So wird er auch für die SED tätig mit Arbeiten die keine Propagandawünsche offen lassen.

Man tut Dudow allerdings unrecht, wenn man seine Nachkriegsarbeiten auf ihre propagandistischen Aspekte festnagelt. In Wirklichkeit sind seine Filme, gerade die, die er selbst geschrieben hat, von der Idee besessen, gesellschaftliche Ideale am Konkreten, an den Bedürfnissen und den menschlichen Fähigkeiten zu messen.

## **5. Der Drehbuchautor Bertolt Brecht**

---

Eugen Berthold Friedrich Brecht wurde 1898 in Augsburg geboren. Schon 1913, also mit 15 Jahren, machte er seine ersten lyrischen und dramatischen Schreibversuche. 1917, nach dem Abitur, schrieb er sich an der philosophischen Fakultät der Universität in München ein.

1924 ging er nach Berlin und baut eine enge Beziehung zur literarischen Szene und zum Theater auf. Kurz darauf arbeitete er beim deutschen Kammerspiel und am Deutschen Theater. Hier arbeitete er verstärkt mit Elisabeth Hauptmann zusammen und bekam durch sie 1926 Kontakte zu marxistischen Theoretikern und sozialistisch engagierten Künstlern. Er arbeitete unter anderem mit Walter Benjamin zusammen und war von 1924 bis 1926 als Regisseur am Deutschen Theater, später als freier Regisseur und Schriftsteller tätig.

Besonders prägend für sein Leben war das Studium des Marxismus. Aus dieser Zeit stammen z.B. seine Gedichtsammlung HAUSPOSTILLE oder die DREIGROSCHENOPER; der größte Theatererfolg der Weimarer Republik.

Nachdem KUHLE WAMPE in Deutschland verboten wurde, reiste Bert Brecht 1932 zur Premiere nach Moskau. 1933 flüchtete Brecht, der früh die Nationalsozialistische Gefahr erkannt hatte; ins Ausland und schrieb dort fortan gegen den Faschismus.

KUHLE WAMPE wurde in der von Brecht entwickelten sogenannten „epischen Form“ und nicht wie in der bisher üblichen „dramatischen Form“ geschrieben.

Hier die wesentlichen Unterschiede der beiden Formen:

### **Dramatische Form**

Verwickelt den Zuschauer in eine Aktion und verbraucht seine Aktivität.

Ermöglicht ihm Gefühle.

Vermittelt ihm Erlebnisse.

Zuschauer wird in eine Handlung hinein versetzt.

Die Empfindungen werden konserviert.

### **Epische Form**

Macht den Zuschauer zum Betrachter und weckt seine Aktivität.

Erzwingt von ihm Entscheidungen.

Vermittelt ihm Kenntnisse.

Zuschauer wird der Handlung gegenüber gesetzt.

Die Empfindungen werden bis zu Erkenntnissen getrieben.



Die Handlung im „epischen Theater“ läuft nicht auf Spannung hin. Das dramatische Theater baut auf der Spannung und verlangt eine geschlossene Konstruktion der Handlung mit markiertem Anfang, Höhepunkt und Ende. Solche formalistische Strenge scheint Brecht nicht geeignet, die moderne Realität wiederzugeben.

Er verlangte für sein „episches Theater“ anstatt der Spannung die Unterbrechung. Danach soll die Handlung nicht zielstrebig zu Ende laufen, sondern in verschiedenen unabhängigen Szenen dargestellt werden.

Die Musik wird bei Brecht als Einlage benutzt, um die Handlung zu unterbrechen und die Zuschauer von der dramatischen Illusion erneut herauszuholen.

## 6. Analyse der Filmmusik

---

Es ist schwierig, die gesamte Filmmusik von Hanns Eisler mit ein oder zwei „typischen“, „charakteristischen“ Szenen exemplarisch zu beschreiben, da Hanns Eisler mit seiner Filmmusik sehr vielfältig und unterschiedlich arbeitete.

Wie bereits erwähnt, ist die Filmmusik von Hanns Eisler sehr eigenständig, was nur durch das kollektive Zusammenarbeiten von Brecht als Autor, Dudow als Regisseur und vor allem Hanns Eisler als Komponist möglich war. Die Filmmusik kommentiert die Bilder, oft ironisch, teils sarkastisch und versucht so den Sinn des Filmes hervortreten zu lassen. Die Musik soll die Bilder nicht nur begleiten, sondern vervollständigen.

Eisler erklärt das so: *„Die folgenden Beispiele beziehen sich darauf, wie Musik, anstatt sich in der Konvention der Nachahmung des Bildvorgangs oder seiner Stimmung zu erschöpfen, den Sinn der Szene hervortreten lässt, indem sie sich in Gegensatz zum Oberflächengeschehen stellt.“*

Anhand der folgenden vier Beispiele sollen nun unterschiedliche Wirkungsweisen von Eislers Musik aufgezeigt werden.

## 6.1. Die Titelmusik: Das Präludium

---

Das erste Musikbeispiel ist die Titelmusik des Films. Eisler nennt diese Titelmusik Präludium, also ein musikalisches Vorspiel. Während dieses Präludiums sind der Titel des Films und die „Credits“ eingeblendet; das Präludium geht aber nach dem „Vorspann“ weiter und spielt dann zu montierten Bildern von Berlin: das Brandenburger Tor, Fabrikschornsteine, fahrende Eisenbahnen und sehr schnell montierte Zeitungsartikel, die von der ansteigenden Arbeitslosigkeit berichten.

Es passiert im Bild also einiges, der Zuschauer erhält viele Informationen und diese Titelmusik bildet trotz ihrer eigenen Uneinheitlichkeit eine formale Klammer, eine Einheit um diese unterschiedlichen Bilder.

Die Musik ist von einer Monotonie geprägt, sie wirkt befremdlich, unromantisch, mechanisch und kühl und verhindert so eine Einfühlung und emotionale Zuwendung des Zuschauers, sondern versetzt ihn eher in eine Art Schockzustand.

Eisler selbst sagt über dieses Präludium: *„Traurig verfallene Vorstadthäuser, Slumdistrikt in all seinem Elend und Schmutz. Die „Stimmung“ des Bildes ist passiv, deprimierend: sie lädt zum Trübsinn ein. Dagegen ist rasche, scharfe Musik gesetzt, ein polyphones Präludium, Marcato-Charakter. Der Kontrast der Musik - der strengen Form sowohl wie des Tons - zu den bloß montierten Bildern bewirkt eine Art von Schock, der, der Intension nach, mehr Widerstand hervorruft als einfühlende Sentimentalität.“*

Eisler spricht von einem „polyphonen Präludium“. Polyphonie ist ein kunstvoller Musikstil, in dem mehrere Stimmen miteinander, aber doch unabhängig voneinander musizieren. Seine höchste Vollendung erreichte er in den geistlichen Vokalwerken der Renaissance sowie in den Motetten von J.S. Bach.

Durch diese Polyphonie wirkt das Musikstück von Hanns Eisler hektisch und dramatisches lädt nicht zum Entspannen ein, sondern hat eine nervenaufreibende und anstrengende Wirkung- anders als bei einem homophonen Stück, in der man eine klare Melodie und dieser Melodie untergeordnete Begleitung erkennen kann.

Das Präludium wird so zu einem „Ludus tonalis“, ein Spiel mit Tönen, das sich jeder romantisierenden Haltung entsagt.

Auch die Klangfarbe der Musik unterstützt diesen Eindruck: Es hört sich, abgesehen von der ohnehin schlechten Tonqualität, schnatternd, spröde, grell und klappernd an- ist aber von Hanns Eisler so gewollt: Die Instrumente sind gestopfte Trompete, gestopfte Posaune, Saxophon, Klarinette und Klavier, also keine Instrumente mit einer klaren, hellen Klangfarbe. Die Streicher sind zu rhythmischen Begleitinstrumenten verfremdet.

Das Thema der Musik wird ständig neu imitiert und von „hämmernden“ Triolen eines Saxophons unterbrochen.

Das Klavier spielt ständig Achtel- und Sechszehntel-Noten und treibt so die Musik voran, der Rhythmus ist ebenfalls schnell und hektisch und wird immer wieder unterbrochen.

So widerspricht die Musik zwar den trostlosen schwarzweißen Bildern, aber nicht der schnellen Montage der Zeitungsartikel- im Gegenteil, sie dramatisiert und illustriert so die große Katastrophe der Weltwirtschaftskrise und der Massenarbeitslosigkeit, von der in den Zeitungen berichtet wird.

## **6.2. Die Hetzjagd nach Arbeit: Ein Rondo**

---

Die auf das Präludium folgende Sequenz im Film ist die sogenannte „Radfahrer-Szene“, die „Hetzjagd nach Arbeit“. In dieser Szene passt die Musik sehr viel mehr zu den Bildern und zur Montage, als es bei der Titelmusik der Fall ist.

Auffällig ist die musikalische Form des Rondos: So kehrt das gleiche Thema/der Refrain ständig wieder- ebenso wie die stetige Wiederkehr der erfolglosen Jagd nach Arbeit. Bei dem Refrain handelt es sich um eine „abwärtsspulende Triolenkette“ gespielt von einer Klarinette, gegen die ein aufgerichtetes Kontrabass-Motiv gesetzt ist- so entsteht ein unharmonischer und dramatischer Eindruck der Musik.

Dieses Thema kehrt vor allem immer dann wieder, wenn eine Einstellung der Fahrräder, wie sie um die Wette fahren zu sehen ist und unterstützt so die alltägliche Hetzjagd nach Arbeit. So wird die Suche nach Arbeit- als Arbeit gezeigt. Der schnoddrige und grelle Ton, Musik, die klingt wie vom maschinellen Fließband, zeigt deutlich, dass die Arbeitslosen nicht zum Vergnügen durch die Gegend radeln- die Musik macht aus dem Radeln eine Hetzjagd- und beeinflusst so das Bild und dessen Wirkung auf erhebliche Weise. Es handelt sich hier um illustrative Musik.

Trotzdem ist die Musik gleichwertiger Part gegenüber den Bildern und wirkt nicht als bloße Untermalung der Bilder, auch weil den Bildern keine anderen Geräusche zugemischt werden, was die Bilder verfremden würde.

Auffällig ist bei dieser Sequenz, dass außer dem jungen Bönike kein Individuum in einer nahen Einstellung gezeigt wird. Die Arbeitssuchenden treten immer in Gruppen auf und zeigen so, dass es sich um ein Problem handelt, dass die breite Masse der Bevölkerung betrifft. Die schwarzen Fahrräder haben dabei eine wichtige symbolische Bedeutung, sie machen aus der Suche nach Arbeit eine Hetzjagd nach Arbeit und sind gleichzeitig wichtigster Besitz eines jeden Arbeitslosen. Auf die Art, wie sie gefilmt und fotografiert sind, sind sie sehr ausdrucksstark und wirkungsvoll.

Die Gruppen der Arbeitslosen scheinen das Procedere der Arbeitsuche schon zu kennen, es gehört für sie schon zur Routine, ein alltäglicher Vorgang. Das Rondo unterstützt auch hier diesen Eindruck und die kalte, gefühlslose Musik emotionalisiert den Zuschauer auch hier nicht- es ist schlicht eine Hetzjagd nach Arbeit.

Zu Beginn der Szene passt die hektische und grelle Musik noch nicht zu den Bildern. Die Arbeitslosen stehen in einer ausgesprochen langen Einstellung noch vor einer Litfasssäule. Im Bild bewegt sich noch nicht sehr viel und trotzdem ist schon die treibende, hektische Musik zu hören.

Die Musik setzt hier einen dramaturgischen Kontrapunkt, wie es Eisler selbst formulierte: *Bewegung gegen Ruhe*, und nimmt so die folgende Hetzjagd musikalisch schon vorweg. Das Tempo der Bewegungen im Bild nimmt erst zu, wenn die drängelnden Arbeitslosen dem Verteiler die Zeitung aus der Hand reißen. Erst an dieser Stelle nähern sich das Tempo der Bewegung im Bild und das musikalische Tempo einander an.

Ebenso spielt am Ende der Sequenz, als die Radfahrer erschöpft nach Hause gehen, noch immer diese dramatische und aggressive Musik, obwohl die Arbeiter ihre Räder mittlerweile resigniert neben sich her schieben- eine Kontrastwirkung.

Somit vereinheitlicht auch dieses Stück die gesamte Szene, die sich in den Bildern zunächst als Ruhe, dann als Bewegung und zuletzt als Erschöpfung darstellt.

### **6.3. Das Solidaritätslied als instrumentales Zitat: Die Fabrik-Sequenz**

Eine wichtige Rolle in der Filmmusik von KUHLE WAMPE spielt das „Solidaritätslied“, das gleich mehrere Male im Film Verwendung findet.

In der letzten Szene des Filmes geht eine Masse von Leuten durch eine Bahnstationsunterführung und Ernst Busch singt zu dieser langen Einstellung das Solidaritätslied, dessen Text das dem Film zugrunde liegende Thema widerspiegelt: Die Solidarität der gesamten Arbeiterklasse als Antwort auf das Scheitern des einzelnen am Anfang des Filmes.

In der Fabrik-Sequenz wird dieses Solidaritätslied schon instrumental vorweggenommen, zitiert. Dazu montiert Dudow Bilder von Fabriken, Kränen, rauchenden Schornsteinen und Förderbändern.

Damit verfolgt Eisler eine klare Botschaft, die er durch seine Musik unterschwellig und vielleicht auch unterbewusst dem Zuschauer näher bringen möchte: Die Solidarität aller gegen die menschenvernichtende Maschinerie.

Eisler macht dies aber nicht „plump“ oder „mit dem Holzhammer“, denn das musikalische Zitat aus dem Solidaritätslied ist verfremdet, es klingt zum Teil unharmonisch und mit einer gebrochenen Klanglichkeit: Die Solidarität ist also noch keineswegs beschlossene Sache, die Musik scheint sich auch nicht entscheiden zu können zwischen aggressiver Marschmusik und dem unrhythmischen Zirkus-Bumbum der Trommel am Ende des Stückes. Die Musik wirkt zwiespältig und unentschlossen und drückt so die Furcht vor der übermächtigen Maschinerie aus.

Was die Szene besonders sehenswert und eindrucksvoll macht, ist die Montage der Bilder zur Musik. Die Montage ist vom Takt der Musik bestimmt und verleiht so den Fabriken und Kränen auf den Bildern eine gespenstische Einheit und eine furchteinflößende Macht. Auch die Reihenfolge und Auswahl der Motive steht in engem Bezug mit der Musik: So wird die Sequenz durch eine lange Einstellung eingeleitet und durch eine lange Einstellung mit ähnlichem Motiv abgeschlossen. Die Motive sind in einzelne Gruppen zusammengefasst (Schornsteine, Dampfkessel), und diese Gruppen sind wiederum passend zur Musik angeordnet.

So lässt sich auch feststellen, dass in den Sequenzen im Film, denen eine revolutionäre Aussage zugrunde liegt, die Musik in ihrer Form besonders gut zur bildlichen Montage passt- oder umgekehrt.

#### **6.4. Schwarzenbergmarsch und Deutsche Kaiserklänge: Inzidenzmusik**

---

Neben der von Eisler komponierten Orchestermusik und den Chansons, spielt auch sogenannte „Inzidenzmusik“ in KUHLE WAMPE eine wichtige Rolle. Inzidenzmusik oder auch Bildtonmusik ist Musik, die im Bild und in der Handlung entsteht, beispielsweise durch einen spielenden Straßenmusiker, wie es zu Beginn des Filmes der Fall ist.

In dem Film KUHLE WAMPE kommt dieser Inzidenzmusik die Rolle eines sozialen Kommentars zu, oft ironisiert sie das Bild und verfremdet es dadurch, manchmal intensiviert die Inzidenzmusik auch die Wirkung der Bilder.

Eine Szene, in der dies besonders wirkungsvoll passiert ist, ist die Szene, als Familie Bönike in die Zeltkolonie „Kuhle Wampe“ einzieht und im Hintergrund Radio läuft, und zwar Marschmusik („Schwarzenbergmarsch“, „Deutsche Kaiserklänge“).

Die Musik passt und passt nicht. Sie passt zu den sich sonnenden Arbeitern, zu der gemütlichen Skatrunde und passt gar nicht zur Familie Bönike, die nach ihrer Vertreibung aus ihrer Wohnung ihre Möbel durch den Wald trägt. Die flotte, fröhliche Marschmusik gibt diesen Bildern dabei eine tragische Komik.

Besonders deutlich wird diese groteske Wirkung bei der Einstellung eines Grabsteins mit der Inschrift: „Hier ruht unsere letzte Hoffnung auf Arbeit. Komm zurück.“ Auch das Fahrrad, das jetzt verlassen in einem Zelt hängt, wird nicht mehr zur Arbeitssuche gebraucht.

Die Musik in dieser Szene hält sich durch diese Ambivalenz mit überdeutlicher Ironie und einem sofort offensichtlichen Kommentar zurück und scheint vordergründig nur einen Einblick in das Radioprogramm der vofaschistischen Zeit zu geben.