

Musikalische Konstellationen im DEFA-Film *Coming Out* (1989)

Nina Noeske

Dass im DEFA-Film¹ über mehr als vier Jahrzehnte immer wieder, im- oder explizit, die Geschlechterpolitik und Geschlechterverhältnisse vor allem innerhalb des eigenen Landes verhandelt wurden, ist bereits seit den 1990er Jahren vielfach Thema der Forschung gewesen. Bemerkenswerterweise gibt es mittlerweile, wenn der Anschein nicht trügt, mehr Literatur zu Gender-Aspekten in Film und Literatur der DDR als im Rahmen von allgemein-historischen oder soziologischen Abhandlungen.² Auch die DEFA-Filmmusik befindet sich seit einiger Zeit, wenn auch bislang nur vereinzelt, im Fokus der Musikwissenschaft: Zu nennen sind hier, neben Publikationen von Vera Grützner, Victoria Piel, Larson Powell, einer 2013 von Klaus-Dieter Felsmann herausgegebenen Textsammlung sowie einzelnen Beiträgen verschiedener Autoren³ insbesondere die Arbeiten von Wolfgang Thiel, der bereits in seiner 1981 im Ostberliner Henschelverlag erschienenen, vielzitierten Monografie *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart* u.a. zwei kurze Kapitel zur Musik im DDR-(Dokumentar-)Film integriert hat und später immer wieder an dieses Thema anknüpfte.⁴ Eine produktive Kopplung der beiden Themenkomplexe, ›Gender‹ im weitesten Sinne und ›Filmmusik in der DDR‹, steht jedoch bemerkenswerterweise noch aus, und das, obwohl die Musik im Film, kaum anders als in der Oper und im Musiktheater, maßgeblich an der Konstruktion von Geschlecht(ern) und Körperbildern mitwirkt. Dies gilt auch – und vielleicht ganz besonders – für das Filmschaffen in der DDR, für das die Emanzipation der (arbeitenden) Frau im

¹ DEFA steht für »Deutsche Film AG«.

² Vgl. zu Gender-Aspekten im DEFA-Film u.a. Bettina Matthies, *Gender, Körper und Nation in DEFA-Filmen der 1950er und 60er Jahre*, unveröff. Magisterarbeit, Berlin 2006; Bettina Mathes (Hrsg.), *Die imaginierte Nation. Identität, Körper und Geschlecht in DEFA-Filmen*, Berlin 2007; Katrin Sell, *Frauenbilder im DEFA-Gegenwartskino. Exemplarische Untersuchungen zur filmischen Darstellung der Figur der Frau im DEFA-Film der Jahre 1949–1970*, Marburg 2009; Anke Pinkert, »Family Feelings: Kinship, Gender and Social Utopia«, in: Marc Silberman / Henning Wraage (Hrsg.), *DEFA at the Crossroads of East German and International Film Culture: A Companion*, Berlin, Boston 2014, S. 107–129; Kyle Frackman / Faye Stewart (Hrsg.), *Gender and Sexuality in East German Film: Intimacy and Alienation*, Rochester 2018.

³ Vgl. u.a. Vera Grützner, *Traditionen, Stationen und Tendenzen der Musikdramaturgie. Aufgezeigt anhand von Spielfilmen des DEFA-Studios für Spielfilme*, unveröff. Diss. Universität Halle 1975; Victoria Piel, »Dissonante Repräsentationen. Tendenzen der DEFA-Spielfilmmusik der 70er Jahre«, in: Matthias Tischer (Hrsg.), *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates*, Berlin 2005, S. 166–184; Larson Powell, »History and Subjectivity: The Evolution of DEFA-Film Music«, in: Sebastian Heiduschke / Seán Allan (Hrsg.), *Re-imagining DEFA: East German Cinema in its National and Transnational Contexts*, New York 2016, S. 41–60; Klaus-Dieter Felsmann (Hrsg.), *Klang der Zeiten: Musik im DEFA-Spielfilm – eine Annäherung*, Berlin 2013.

⁴ Wolfgang Thiel, *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1981; ders., »Ansichten zur gesellschaftlichen Bedeutung und Wirkung der DEFA-(Spiel-)Filmmusik von 1946 bis 1990«, in: *Musikforum* 37/94 (2001), S. 18–22; ders., »Klänge aus Babelsberg – eine kurze Geschichte der Musik zu DEFA-Spielfilmen«, in: Klaus-Dieter Felsmann (Hrsg.), *Klang der Zeiten* (wie Anm. 3), S. 19–48.

Staatssozialismus, aber auch das Zusammenleben der Geschlechter inner- und außerhalb der Ehe samt den damit zusammenhängenden Schwierigkeiten immer wieder vordringliches Thema war. Das Thema ›Homosexualität‹ hingegen wurde im DEFA-Film buchstäblich erst ganz zum Schluss, als der Staat DDR sich bereits auflöste, aufgegriffen. Hier setzt, im Anschluss an eine kurze Skizze der Geschichte der Filmmusik in der DDR, der vorliegende Beitrag an.

Grundlinien der DEFA-Filmmusikgeschichte

Im Rahmen des zweiten Kapitels (»Entwurf einer internationalen Geschichte der Filmmusik«) von Thiels Monografie, in dem zwischen ›westlichen‹ (USA, England, Frankreich, Italien, Schweden, Westdeutschland) und ›östlichen‹ Staaten (Sowjetunion, DDR, Ungarn, Polen, ČSSR, Bulgarien) bereits im Inhaltsverzeichnis streng geschieden wird, handelt es sich um einen kurzen Abriss der Filmmusikgeschichte des eigenen Landes seit Gründung der DEFA im Mai 1946 bis zur damaligen Gegenwart (um 1980). Die Grundtendenzen von Thiels in diesem Kapitel publizierter, vom Autor später noch um die 1980er Jahre ergänzter ›Erzählung‹⁵ sind bis heute unangefochten; Larson Powell macht zudem darauf aufmerksam, dass die historische Entwicklung der DEFA-Filmmusik jener im ›Westen‹ bis auf kleinere Verschiebungen weitgehend entspricht.⁶ Während die Anfangsjahre demnach nicht zuletzt aufgrund personeller Kontinuitäten zum einen noch von der symphonischen Tradition der UFA mit »herkömmliche[r] Neubabelsberger Filmsymphonik«⁷ und deren teils »abgestandene[r] neoromantische[r] Stimmungsmusik«⁸, zum anderen von ›heiterer‹, häufig: Schlagermusik im Unterhaltungsfilm geprägt waren, hielt ab Mitte der 1950er Jahre, wenn auch zunächst nur vereinzelt, eine Art ›gestische Musik‹ im Sinne Bertolt Brechts in das Filmschaffen Einzug. Diese, für den DEFA-Film mit künstlerischem Anspruch über viele Jahre charakteristisch, sei durch deutlich reduzierte Besetzungen, einen insgesamt sparsameren Einsatz und den teilweise völligen Verzicht auf jegliche akustische Untermalung psychischer Regungen und Stimmungen geprägt.⁹ ›Gestische‹ Filmmusik dominierte auch das anspruchsvollere DEFA-Filmschaffen der 1970er Jahre, in dem die »akustischen Gestaltungselemente« teils noch vorsichtiger und, so Thiel, bewusster eingesetzt wurden.¹⁰ Allerdings seien in dieser Zeit aufgrund des Misstrauens vieler Regisseure gegenüber orchesterlicher Kunstmusik auch die »Unart« des »Synkretismus« und Eklektizismus¹¹ sowie »Verflachungserscheinungen, die aus dem unüberlegten Einsatz modischer Tanzmusik

⁵ Vgl. Thiel, »Ansichten« (wie Anm. 4); ders., »Klänge aus Babelsberg« (wie Anm. 4) (in diesem Text verfolgt der Autor allerdings einen eher systematischen Ansatz, indem er drei verschiedene Gruppen filmmusikalischen Schaffens voneinander unterscheidet; vgl. ebenda, S. 22–24).

⁶ Vgl. hierzu Powell, »History and Subjectivity« (wie Anm. 3), S. 43; so behielt etwa die DEFA die große symphonische Filmmusiktradition einige Jahre länger bei als Hollywood.

⁷ Thiel, *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart* (wie Anm. 4), S. 221.

⁸ Ebenda, S. 224.

⁹ Ebenda.

¹⁰ Ebenda, S. 225.

¹¹ Ebenda, S. 229.

und einem sich hieraus ergebenden x-beliebigen funktionalen Verhältnis von visueller und auditiver Schicht resultieren«, verbreitet.¹² Ein besonderes, in seiner Kompromisslosigkeit womöglich DDR-spezifisches Novum ist der Einsatz Neuer Musik mit avantgardistischem Anspruch, der insbesondere in den Filmen der 1970er und frühen 80er Jahre zu finden ist.¹³

20 Jahre später, 2001, führt Thiel seine kurze Geschichte der Filmmusik bis 1990 fort und ergänzt die bestehende punktuell, wobei er manche Einschätzung nun klarer formuliert. So habe nach 1960 »trotz aller ideologischen und kulturpolitischen Indoktrinationen eine interessante Entwicklung neuer musikdramaturgischer Ansätze im größeren Maßstab«¹⁴ stattgefunden – nicht zuletzt durch Einzug des zuvor verfeimten Jazz in die Filmkomposition,¹⁵ der »jenseits von Dixieland und Swing« allerdings erst ab den 1970er Jahren forciert zum Einsatz kam.¹⁶ Das weitgehende Verschwinden der Neuen Musik aus dem Film in den 80er Jahren wiederum sei aufgrund ihrer vermeintlich »selbstverschuldeten Publikumsferne, Unsinnlichkeit und somit soziale[n] Irrelevanz« von dieser selbst zu verantworten, da unter diesen Voraussetzungen viele jüngere Regisseure zur Zusammenarbeit mit den Avantgarde-Komponisten nicht mehr bereit gewesen seien.¹⁷ Mit wenigen Ausnahmen, etwa den Filmklassikern *Die Legende von Paul und Paula* (DDR 1973, Regie: Heiner Carow) und *Solo Sunny* (DDR 1980, Regie: Konrad Wolf), welche die teils eigens hierfür komponierte Popmusik dramaturgisch geschickt in die Handlung einbauen, sei hingegen »oft mit beliebiger austauschbarer modischer Schlagermusik gearbeitet« worden, avantgardistisches Komponieren kam, so Thiel, in den Filmen der letzten DDR-Jahre nicht mehr vor.¹⁸

Coming Out

Dieser kurze Abriss war notwendig, um die Vorgeschichte zu jenem Film zu erhellen, der im Folgenden im Fokus stehen soll: *Coming Out* (Regie: Heiner Carow), der just am Abend des 9. November 1989 seine Ostberliner Premiere im Kino International feierte und nicht nur in thematischer, sondern auch in musikalischer Hinsicht ungewöhnlich ist.¹⁹ Denn die »kurze Zeit«, die laut Thiel »die stets brüchige Verbindung von Filmmusik und zeitgenössischer Musik« währte,²⁰ wurde hier gleichsam um einen letzten Moment verlängert, indem

¹² Ebenda, S. 226.

¹³ Eine Übersicht über die entsprechenden Filme mit Musik von Friedrich Goldmann, Georg Katzer, Siegfried Matthus, Gerhard Rosenfeld und anderen findet sich ebenda, S. 227–229; Thiel, »Ansichten« (wie Anm. 4), S. 21. Vgl. hierzu auch Piel, »Dissonante Repräsentationen« (wie Anm. 3).

¹⁴ Thiel, »Ansichten« (wie Anm. 4), S. 20.

¹⁵ Ebenda, S. 21.

¹⁶ Thiel, »Klänge aus Babelsberg« (wie Anm. 4), S. 44.

¹⁷ Thiel, »Ansichten« (wie Anm. 4), S. 20.

¹⁸ Ebenda, S. 21.

¹⁹ Vgl. zu diesem Film ausführlich Katrin Sieg, »Homosexualität und Dissidenz. Zur Freiheit der Liebe in *Coming Out* von Heiner Carow«, in: Mathes (Hrsg.), *Die imaginierte Nation* (wie Anm. 1), S. 284–310; Kyle Frackman, »The East German Film *Coming Out* (1989) as Melancholic Reflection and Hopeful Projection«, in: *German Life and Letters* 71/4 (2018), S. 452–472. In beiden Texten spielt die Musik nahezu keine Rolle. Weitere Informationen: <https://www.defa-stiftung.de/filme/filme-suchen/coming-out/> (21.5.2022).

²⁰ Thiel, »Ansichten« (wie Anm. 4), S. 21.

in diesen Film nicht nur Popsongs (von Silly, City oder Babylon), Schlager (von Frank Schöbel) und klassische Musik integriert sind, sondern an mehreren Stellen auch »Neue Musik« von Stefan Carow, dem Sohn des Regisseurs.

Coming Out, als Film mehrfach ausgezeichnet, handelt von dem jungen, engagierten Lehrer Philipp Klarmann (Matthias Freihof), der sich zunächst gegen die eigene Homosexualität wehrt, sich am Ende des Films aber, mit offenem Ausgang, zu seiner neu gefundenen Identität offenbar »klar« bekennt; die letzten Worte des Filmes verweisen auf den zwischenmenschlichen Verwicklungen und Auseinandersetzungen – mit den Kollegen, der Schulleitung, der eigenen Mutter, dem jüngeren Liebhaber Matthias (Dirk Kummer), aber auch der Partnerin Tanja (Dagmar Manzel), die im Laufe des Films ein Kind von Philipp erwartet – und rückt zudem Aspekte des DDR-Alltags in den Fokus, die im eigenen Land in der Regel verschwiegen wurden. So spielen einige Schlüsselszenen in bzw. an realen Treffpunkten der Ostberliner Schwulenszene, etwa in der Bar »Zum Burgfrieden« (bis 2000), in der »Schoppenstube« (bis 2013) oder am »Märchenbrunnen«, einem Homosexuellen-Treffpunkt im Friedrichshain, und zwei Szenen in der U-Bahn bzw. U-Bahn-Station handeln von brutal-handgreiflicher Ausländer- und Schwulenfeindlichkeit. Zwar war Homosexualität in der DDR seit Abschaffung des »Schwulenparagraphen« (§175) im Jahr 1969 legal,²¹ blieb dort jedoch bis zum Ende ein Tabu. Auch die Skinheads, die einen Fahrgast »of colour« in der U-Bahn brutal zusammenschlugen, durfte es in Ostdeutschland nach offizieller Lesart, der zufolge im eigenen Land kein Rechtsextremismus existierte, gar nicht geben. Ein drittes Tabu, das in *Coming Out* gebrochen wird, ist der Selbstmord, mit dem der Film überaus direkt und schonungslos eröffnet wird. So wird das Filmpublikum gleich zu Beginn Zeuge, wie dem jungen Schwulen Matthias, der seinem Leben aufgrund seiner homoerotischen Neigung in der Silvesternacht offenbar ein Ende setzen wollte, in einer Klinik der Magen ausgepumpt wird. Dass zu diesem Vorgang keinerlei musikalische bzw. akustische Untermauerung stattfindet, lässt die Szene nur noch unmittelbarer, quasi-dokumentarisch wirken. »Without the hallmarks of melodrama (e.g. musical score, spectacular plot devices) [...] Carow's approach succeeds in presenting and humanising what was an otherwise largely unacknowledged reality: the outcast and dejected position of many queer East Germans.«²²

Musikalische Konstellationen

Musik ist in *Coming Out* nahezu omnipräsent, allerdings in aller Regel als diegetische bzw. in der Szene selbst erklingende:²⁴ So lernt der Protagonist seine Kollegin und spätere

²¹ Dies ist die letzte Fassung des mehrfach überarbeiteten Endes, vgl. Frackman, »The East German Film *Coming Out* (1989)« (wie Anm. 19), S. 470.

²² § 151 StGB hingegen, der ein höheres Schutzniveau für homosexuelle als für heterosexuelle Handlungen vorsah, wurde in der DDR erst 1989 gestrichen.

²³ Frackman, »The East German Film *Coming Out* (1989)« (wie Anm. 19), S. 465.

²⁴ Dass das Konzept von diegetischer vs. nichtdiegetischer Musik im Film lediglich ein heuristisches ist und selbstverständlich der Präzisierung und Differenzierung bedarf, wurde mehrfach bemerkt; vgl. u.a. Guido Heldt, »Stimmen hören. Film, Musik und die Sprache der Erzähltheorie«, in: Manuel Gervink /

Partnerin in einer Tanzbar, in der laute Popmusik erklingt, näher kennen; die Tanzszene im Klassenraum relativ zu Beginn des Filmes wird von dem bekannten hebräischen Volkslied »Hava Nagila«, gespielt von einem Transistorradio bzw. tragbaren Kassettenrecorder, begleitet; beim gemeinsamen Opernbesuch von Mozarts *Zauberflöte* ist – zweifellos mit Bedacht ausgewählt – ausgerechnet das Duett Papagenos und Papagenas aus dem zweiten Akt (»So liebe kleine Kinderlein!«) zu hören; in den (Tanz-)Bars der Schwulenszene erklingen Schlager von Frank Schöbel (»Wie ein Stern in einer Sommernacht«, »Gold in deinen Augen«, Chris Doerk (»Kariert«) und Zarah Leander (»Kann denn Liebe Sünde sein«), karibisch angehauchte Musik mit Gesang,²⁵ aber auch moderne Discomusik (City: »Unter der Haut«). Die Schüler schließlich führen, nachdem Philipp bereits mit seiner Vergangenheit, einer homosexuellen Liebesbeziehung in seiner Jugend, konfrontiert wurde und daraufhin sein bisheriges Leben in Frage zu stellen beginnt, ein jiddisches »Lied aus dem Ghetto« von Karsten Troyke auf (00:44:30–00:46:22)²⁶, das mit den Worten beginnt: »Meine Mutter ruft mich nicht beim Namen, / meine Mutter ist tot.«²⁷ (Der Sänger dieser Worte ist just jener Schüler, Lutz, der, wie sich später herausstellen wird, ebenfalls homosexuell ist.) Dass Philipp diese Worte auf sich bezieht, legt die Kameraführung nahe, die bei den anschließenden Worten »Mein Vater ruft mich nicht beim Namen, / mein Vater ist fern« das Publikum fokussiert, schließlich das Paar Philipp und Tanja heranzoomt und dieses über mehrere Sekunden in Naheinstellung zeigt, die Musik also in Form eines ›reaction shots‹ reflektiert und dabei die Identifikation des Filmzuschauers mit dem Protagonisten Philipp (nicht aber mit Tanja) nutzt: Von beiden Eltern nicht beim Namen (»Philipp *Klarmann*«) gerufen zu werden, bedeutet in diesem Fall, von diesen nicht als homosexuell anerkannt, geschweige denn akzeptiert zu werden.²⁸

Mitunter geht die zunächst scheinbar nichtdiegetische Musik in diegetische über, so etwa, wenn Philipp zu Mozarts *Zauberflöte* mit einem Lieferwagen seine Habseligkeiten (darunter, plakativ, auch einen großen Hampelmann) durch die Straßen Berlins in Tanjas Wohnung transportiert, offenbar also bei ihr zumindest teilweise einziehen will und sich dabei, wie Mozarts Musik suggeriert, in beschwingter Stimmung zu befinden scheint (ab 00:17:32), die Szene dann aber nahtlos mit der Bühnenhandlung der Oper, die er mit seinen Schülern

Robert Rabenalt (Hrsg.), *Filmmusik und Narration. Über Musik im filmischen Erzählen*, Marburg 2017, S. 99–126, hier S. 101f.

²⁵ Laut einem YouTube-Kommentar von Stefan Carow zum Filmtrailer handelt es sich bei dem Sänger um Hartmut Unger, den jener damals in der Hochschule für Musik Hanns Eisler getroffen und für den Film gewonnen hätte. Vgl. die Kommentare unter <https://www.youtube.com/watch?v=DyKMEPZdFM> (21.5.2022).

²⁶ Die Zeitangaben beziehen sich auf die DVD Icestorm Entertainment GmbH B00006YYQU, veröffentlicht am 31. Juli 2001.

²⁷ Es handelt sich um das jiddische Gedicht »Wenn niemand mich ruft«. Hier wird womöglich Bezug genommen auf das Alte Testament, in dem es heißt (Jesaia 43, 1): »Und nun spricht der Herr, der dich geschaffen hat, Jakob, und dich gemacht hat, Israel: Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein!« <https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/LU17/ISA.43/Jesaja-43> (23.5.2022).

²⁸ Vgl. insbes. die Szene mit der (manipulativ) weinenden Mutter, u.a. während eines Spaziergangs (01:25:12–01:27:10). Sowohl die Mutter als auch die Schuldirektorin verkörpern heterosexuelle Normen; Katrin Sieg spricht von »patriarchaler Identifikation« (Sieg, »Homosexualität und Dissidenz« [wie Anm. 19], S. 301).

besucht, weitergeht.²⁹ Während Papageno »Nun so sei mein liebes Weibchen!« singt, sucht sich eine Schülerin der Zuneigungsbekundungen ihres hinter ihr sitzenden Freundes – vom Klischee sichtlich genervt – zu erwehren. Bei »welche Wonne wird das sein / wenn die Götter uns bedenken / unserer Liebe Kinder schenken« reicht der (schwule) Schüler Lutz dem Lehrer (Philipp) neben ihm, dem vor Rührung die Tränen kommen, ein Taschentuch, woraufhin dieser bemerkt, dass die rechts von ihm befindliche Schülerin, die zuvor dem Klassenkameraden eine Abfuhr erteilt, ihre linke Hand zärtlich auf seinem Oberschenkel abgelegt hat (»Erst einen kleinen Papageno! / Dann eine kleine Papagena!« usw.), was Philipp lediglich irritiert zur Kenntnis nimmt. Es finden also nahezu synchron gleich mehrere Annäherungs- wie Abwehrversuche statt: Ein junger Mann begehrt seine Freundin, die ihn jedoch abwehrt, sich ihrerseits zu ihrem Lehrer hingezogen fühlt, der aber homosexuell ist (wie ihm zu diesem Zeitpunkt allerdings noch kaum bewusst ist); einzig die Geste des Trostes unter schwulen Männern angesichts der (damaligen) Unmöglichkeit, in einer homosexuellen Beziehung »liebe kleine Kinderlein« zu bekommen, erweist sich hier nicht nur als authentisch, sondern auch als gegenseitig-einvernehmlich (siehe Abb.).



Coming Out (Musik: Mozarts *Zauberflöte*) – Filmstill: 00:18:23

Allem Anschein nach führt Mozarts Musik samt theatralischer Darbietung zur Verwirrung der Gefühle gleich mehrerer Beteiligter, was auch im Anschluss an den Opernbesuch noch anhält, denn während der ersten etwa zwei Sekunden, in denen Philipp auf dem Heimweg in der U-Bahn zu sehen ist, klingt just dieses Duett nach. Die Musik bricht jedoch jäh ab, als – wie oben bereits angedeutet – drei Skinheads einen Fahrgast belästigen; Philipp wird aus seinen Gedanken gerissen. Dass Tanja womöglich schon von Philipp schwanger ist, sie also »Kinderlein« erwartet, weiß der Protagonist zu diesem Zeitpunkt noch nicht.

Neben der *Zauberflöten*-Episode gibt es zwei weitere Szenen bzw. Szenenkomplexe, in denen »klassische Musik« eingesetzt wird. Während sich Philipp am Berliner Konzerthaus am Gendarmenmarkt in die lange Schlange einreihet, um noch Karten für eine Aufführung des *Weihnachtsoratoriums* unter Leitung von Daniel Barenboim zu ergattern, erklingt zunächst – sobald er den jungen Mann aus der Bar wiedererkennt, mit dem er kurz darauf eine Affäre eingehen und in den er sich zudem verlieben wird – kammermusikalisch besetzte »Neue Musik« (auf die noch einzugehen ist). Für die Dauer von etwa 20 Sekunden wird diese

²⁹ Es handelt sich um ein typisches ›source scoring‹ mit anschließendem ›diegetic reveal‹, vgl. hierzu Heldt, »Stimmen hören« (wie Anm. 24), S. 114 und 116.

von dem nun einsetzenden solistischen Geigenspiel einer jungen Frau überlagert (00:49:58–00:50:20), dem einige Wartende andächtig zuhören, bis schließlich für weitere etwa 30 Sekunden nur noch die Solo-Violine mit stilistisch sich zwischen Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel bewegenden Klängen zu hören ist (00:50:20–00:50:50).³⁰ Die ›Verwirrung der Gefühle‹, für die die extradiegetischen, dissonanten Avantgarde-Klänge im Sinne einer Art Stimmungsmusik hier durchaus klischeehaft stehen, mündet also, nach einer kurzen Übergangsphase seelischer Ambivalenz, signalisiert durch die unterschiedliche Stillage der beiden gleichzeitig erklingenden Kompositionen, in die Klarheit (quasi-)Barocken, nunmehr diegetischen Geigenspiels,³¹ welches das Wiedererkennen der beiden Männer begleitet: Mit Matthias' Worten »Du bist Philipp« – der junge Mann »ruft« ihn also, im Gegensatz zu den Eltern, »beim Namen« – endet die Musik abrupt; was nun beginnt, ist die (freundschaftliche, erotische, sexuelle) Beziehung zwischen beiden Männern.

Ähnlich wie beim Duett von Papagena und Papageno beginnt auch das Johann Sebastian Bach'sche *Weihnachtsoratorium* im Sinne des ›source scorings‹³² zunächst extradiegetisch, als Untermalung der Filmszene, um nach etwa zwei Minuten diegetisch, als Musik innerhalb eines Konzerts, fortgesetzt zu werden (01:13:02–01:15:25). Die auf den ersten Blick bzw. beim ersten Hören scheinbar reine ›Stimmungsmusik‹ erweist sich als Konzertmusik. Während Philipp demnach relativ zu Beginn des Films, zu Mozarts Musik, für einen kurzen Moment seine heterosexuelle Paarbeziehung zu stabilisieren scheint (was sich, wie dargestellt, als Trugschluss herausstellt), er sich hier also letztlich für Momente – vermeintlich – auf dem ›üblichen‹ Weg befindet, verkörpert die Musik Bachs (»Jauchzet, frohlocket!«) die Hoffnung des frisch verliebten, zugleich aber auch enttäuschten Matthias, zum einen Philipp wiederzufinden, nachdem er diesen zu Hause wider Erwarten nicht angetroffen hat, und zum anderen, mit diesem eine Beziehung zu beginnen.

Die Szenen sind also, jeweils aus der Perspektive der beiden Männer, symmetrisch gebaut: Philipps Weg zu Tanja (mit Mozarts Klängen im Hintergrund) entspricht nur einer kurzen Episode (hier: von neun Sekunden), während die Opernszene selbst mit ihren Gefühlsverwirrungen im Zuschauerraum etwa anderthalb Minuten andauert und damit ausführlich zelebriert wird; Matthias' ausführliche Suche nach Philipp auf dem Weihnachtsmarkt zu Bachs Musik wiederum währt ihrerseits über anderthalb Minuten und ist damit deutlich länger als die anschließende Konzertszene mit Philipp und Tanja im Publikum, die – verglichen mit der zwischenmenschlichen Dynamik beim Opernbesuch – ausgesprochen starr wirkt; nur zwischen dem Paar gibt es einen kurzen, wenn auch halb-irritierten Blickwechsel. Das Verhalten des regungslosen Publikums steht im schroffen Kontrast zu den festlichen, verheißungsvollen Klängen des *Weihnachtsoratoriums*; im Gegensatz zur spielerischen Welt der *Zauberflöte* mit ihren fließenden Übergängen zwischen Bühne und Saal scheint es zwischen dem, was auf dem Podium erklingt, und dem Auditorium im Konzert keinerlei Verbindung zu geben – es handelt sich bei dem Konzertbesuch um ein bloßes

³⁰ Laut Carow handelt es sich um von der Solistin ausgewählte Originalmusik Bachs, die allerdings bislang nicht rekonstruiert werden konnte (Nachricht von Stefan Carow vom 7. Juni 2022 an die Verfasserin).

³¹ Dass die ›Liebe‹ im Film von Geigenklängen begleitet wird, ist ein Hollywoodklischee, auf das hier wöglich (auch) angespielt wird.

³² Vgl. hierzu Heldt, »Stimmen hören« (wie Anm. 24), S. 114.

Ritual zur Weihnachtszeit, die Musik selbst hat an diesem Ort keine Bedeutung, der Funke springt nicht über, es findet, zumindest bei Philipp, keine Resonanz statt (siehe Abb.).

Im Gegensatz zu Mozarts Musik (die Philipp noch bis in die U-Bahn begleitet) hallt jene Bachs nicht nach; mit Beginn der Konzertpause, der Peripetie der Handlung, in der die



Coming Out (Musik: Bachs *Weihnachtsoratorium*)
Filmstill: 01:14:58

Dreiecksbeziehung auf-
fliegt, bricht sie auffällig
schröff und übergangs-
los ab. Der zuvor inmit-
ten der Menschenmenge
seinen Freund einsam
suchende Matthias wieder-
um wirkt durch den
Kontrast zur leuchtend-
volltönigen Musik des
Weihnachtsoratoriums
umso verlorener; er
scheint ausgeschlossen
aus der Welt der Tradi-
tionen und Konventio-
nen. Gleichwohl – wäh-
rend er, der sich gar nicht

im Konzerthaus befindet, von Bachs Musik extradiegetisch ›eingehüllt‹ wird, während diese also zum Signum seines inneren Zustands wird, Klang und Gefühl eins sind, ist die Musik für den gleichzeitig der Konzertdarbietung lauschenden, vermeintlich ›angekommenen‹ Philipp ohne jeglichen Glanz.

›Neue Musik‹

Bislang noch nicht eingegangen wurde auf die Rolle der eigens komponierten Musik von Stefan Carow für ein kammermusikalisches Ensemble von fünf Instrumenten (Gitarre, Cello, zwei Flöten, Vibraphon), die achtmal für jeweils eine Dauer von einer halben bis knapp zwei Minuten einsetzt, so dass im Film insgesamt mehr als sieben Minuten ›Neue Musik‹ zu hören sind. (1) Der erste Einsatz (00:26:15–00:26:57) dieser durchweg atonalen Musik erfolgt nach knapp einem Drittel des Films, als Philipp bei Tanja den früheren Schulfreund Jacob wieder sieht, mit dem er damals offenbar eine (unglücklich beendete) Liebesbeziehung hatte – zweifellos stehen die Klänge hier für die ›Verwirrung der Gefühle‹, u.a. ausgedrückt durch ein kurzes, chromatisches Flötenmotiv, das teilweise von beiden Flöten gleichzeitig gespielt wird. (2) Nachdem Jacob die Wohnung verlassen hat, setzt die Musik im ähnlichen Duktus (00:28:50–00:30:15) erneut ein, diesmal allerdings spürbar unruhiger, mit kurzen Glissandi und Staccato-Klängen der Flöten sowie Cello-Tremoli: In einer Übersprungshandlung küsst er seine Partnerin (und Kollegin) Tanja leidenschaftlich im Schulgebäude, es folgt nahtlos eine Szene im Lehrzimmer, in der ihm eine weitere Kollegin ihre Loyalität versichert, während er schweigend (»terrified that Tanja could discover something

about his past«) zuhört,³³ und schließlich macht sich Philipp erstmals in die Schwulenbar auf. Erst hier endet die Musik und es setzt rhythmische Tanzmusik ein. Die nächsten (kürzeren) Einsätze folgen, als Philipp (3) verkatert in seinem Bett erwacht (00:38:16–00:38:44), und als er (4) Jacob aufsucht (00:42:39–00:43:36), der Philipp vorwirft, ihn aus zweifelhaften Gründen verlassen zu haben. Während die Einsätze sich bislang musikalisch stark ähneln, folgt (5) mit dem Wiedersehen von Philipp und Matthias vor dem Konzerthaus erstmals der zusätzliche Einsatz eines Vibraphons (00:49:05–00:49:58 bzw. 00:50:20), während die Musik insgesamt deutlich ruhiger klingt; der Tonumfang ist größer, die Töne werden länger gehalten. Vermittelt wird der Eindruck von größerer Sicherheit und zugleich, durch die neu hinzukommenden Vibraphon-Klänge, Transzendenz. Außergewöhnlich ist der Moment, in dem, wie beschrieben, zusätzlich die Solo-Violine mit ›Barockmusik‹ einsetzt und somit für ca. 20 Sekunden gleichsam ›postmoderne‹ Polystilistik zu hören ist – bemerkenswert nicht nur in musikalischer, sondern auch in *filmmusikalischer* Hinsicht, denn diegetische und nichtdiegetische Musik erklingen hier, für Filmmusik eher ungewöhnlich, synchron.

Die folgenden Musikeinsätze – (6) 00:58:59–00:59:37, (7) 01:00:03–01:00:29 und (8) 01:05:08–01:06:58 – gehören dramaturgisch und musikalisch zusammen, wobei der letzte Einsatz mit fast zwei Minuten – die leidenschaftliche Sexszene der beiden untermalend – am ausführlichsten ist. Die Musik orientiert sich dabei sehr genau, ruhig, tastend-vorsichtig, an den zärtlichen Gesten der Männer, die langsam vibrierenden Glissandi der Flöten werden nun in einer tieferen Tonlage (womöglich in Altlage) gespielt. Die Musik lässt sich, anders als bei den ersten Einsätzen, deutlich mehr Zeit. Dramaturgisch interessant ist zudem der sechste Einsatz, als Philipp zu Matthias' Geburtstagsfeier erscheint: Die Musik pausiert just in dem Moment für knapp zwei Sekunden, als sich beide Männer gegenüberstehen und anblicken; erst als Matthias Philipp mit den Armen berührt, wird sie fortgesetzt. – Carows Musik erfüllt in *Coming Out* zwei Funktionen: Zum einen signalisiert sie, einer filmmusikalischen Tradition entsprechend, die Sphäre seelischer Unsicherheit und Verwirrung, zum anderen dient sie der Darstellung des Neuen, Faszinierenden, Aufregenden, Offenen. Auch dies findet sich, wenn auch deutlich seltener, in der Filmmusiktradition, so etwa im Film *Anders als du und ich* (§175) von Veit Harlan (BRD 1957) mit der ›Elektronenmusik‹ Oskar Salas, die ebenfalls für die ›andersartige‹ Welt der Homosexuellen steht.³⁴

Fazit und Ausblick

Anders als von Wolfgang Thiel nahegelegt, kommt ›Neue Musik‹ im DEFA-Spielfilm – und womöglich nicht nur in dem hier behandelten – auch in den späteren 1980er Jahren noch vor. Prototypisch signalisiert sie hier den Aufbruch in ›unbekanntes Terrain‹ sowohl auf

³³ Vgl. zu dieser Szene Frackman, »The East German Film ›Coming Out‹ (1989)« (wie Anm. 19), S. 465: »At this point the film composer Steefan Carow's chromatic music, which had begun in the previous scene, features an agitated flute, violin [sic; recte: Violoncello], and guitar interweaving, adding a restless feeling to this transition scene.«

³⁴ Vgl. Nina Noeske, »Musik-Liebhaber: Zur filmmusikalischen Repräsentation männlicher Homosexualität«, in: Kadja Grönke / Michael Zywiets (Hrsg.), *Musik und Homosexualität – Homosexualität und Musik*, Hildesheim 2017, S. 61–75; Julia Heimerding, »I sing the body electric«. Elektroakustik im Film,

subjektiver als auch auf gesamtgesellschaftlicher Ebene, und dass just am Abend der Ostberliner Premiere von *Coming Out* die Mauer fiel, ist eine zwar zufällige, aber bemerkenswerte Koinzidenz. Zugleich ist der Film ein Beispiel für den in jeder einzelnen Szene höchst bewusst vorgenommenen Einsatz von Musik fern von jeglicher Beliebigkeit, sei es mit Blick auf die Disco- sowie Schlagermusik in der Schwulenbar,³⁵ die Darbietung des jiddischen Liedes in der Schulaufführung, den dramaturgischen Einsatz von klassischer Musik, aber auch die Platzierung der Musik inner- bzw. außerhalb der Szene und die Gestaltung der Übergänge. Während die ›Neue Musik‹ ausschließlich die subjektive Stimmung des Protagonisten Philipp (und später die Gefühle der beiden Männer füreinander) ausdrückt, wobei sich eine musikalisch-psychologische Entwicklung von großer individueller Verstörung und Verunsicherung hin zu mehr Ruhe und Zuversicht vollzieht, fungieren Bach und Mozart jeweils sowohl im Sinne der Mood-Technik, d.h. des traditionellen Underscorings, als auch als Bedeutungsträger und zugleich als Bestandteil einer bestimmten, bürgerlich geprägten gesellschaftlichen Sphäre. Mozarts *Zauberflöte* steht dabei für die Welt überlieferter (Geschlechter-)Konventionen, mit denen allerdings durchweg spielerisch umgegangen wird, während Bachs *Weihnachtsoratorium* zum einen das starre, heteronormativ gerahmte Konzertritual zur Weihnachtszeit, zum anderen aber auch – sofern man bereit ist, neue Pfade zu betreten – subjektive Hochgestimmtheit signalisiert.

Auch in weiteren DEFA-Filmen finden sich mit Blick auf Geschlechteraspekte komplexe filmmusikalische Konstellationen, und zwar auf den unterschiedlichsten Ebenen: Bereits im DEFA-Film *Die Mörder sind unter uns* (DDR 1946, Regie: Wolfgang Staudte) wäre etwa nach den jeweils ›männlichen‹ und ›weiblichen‹ Sphären zu fragen, welche von Kriegsgeräuschen, Militärmusik, dem Walzer, Jazz und Can-Can verdeutlicht werden; auch scheint die Musik eine wichtige Rolle zu spielen, wenn es um die Kommunikation bzw. die Unmöglichkeit von Kommunikation zwischen den Geschlechtern in der frühen Nachkriegszeit geht. Der prominente Einsatz von Tekla Badarzewkas berühmtem Klavierstück *Gebet einer Jungfrau* im Film *Der Untertan* (DDR 1951, Regie: Wolfgang Staudte) wäre ebenfalls eine Untersuchung wert, Gleiches gilt für den unkonventionellen Einsatz der (weiblichen) Stimme in dem Emanzipationsfilm *Lots Weib* (DDR 1965, Regie: Egon Günther) oder das gleichzeitige Erklingen von drei Schallquellen in *Leben zu zweit* (DDR 1968, Regie: Herrmann Zschoche), nämlich von volkstümlicher Blasmusik (Radio), Jazz (Fernseher) und klassischer Musik (Schallplatte), die der heranwachsenden Tochter für ihren wilden Tanz in der Wohnung als Identifikationsangebote immer noch nicht genug zu sein scheinen. Generell scheint dem Jazz im DEFA-Film der 1950er und 60er Jahre mit Blick auf die Geschlechterverhältnisse insbesondere unter jungen Leuten eine grundlegende Bedeutung zuzukommen. Bemerkenswert ist schließlich der Musikeinsatz in *Frauenschicksale* (DDR 1952, Regie:

in: Gervink / Rabenalt (Hrsg.), *Filmmusik und Narration* (wie Anm. 24), S. 231–248, hier S. 240. Gleichwohl, selbstverständlich ist der Einsatz Neuer Musik im Film semantisch keineswegs festgelegt auf den Bereich ›Homosexualität‹, die hier nur – wie vieles andere – das ›Ungewöhnliche‹, von der Norm Abweichende verkörpert.

³⁵ So erklingt beispielsweise Frank Schöbels damals sehr bekannter Schlager »Gold in deinen Augen«, als Philipp und der als Pierrot verkleidete Matthias sich zum ersten Mal in der Bar erblicken, und zwar zu den Worten »seh nur dein Lächeln, / und augenblicklich / dreht sich die Erde schneller. / Herrliches Wunder / das wir erleben [...]«, vgl. 00:34:28–00:35:00.

Slatan Dudow, Musik: Hanns Eisler), der davon handelt, dass den Frauen allein im Ostteil Berlins, nicht aber im Westteil dieser Stadt Zukunftschancen eingeräumt werden; hier machen selbst alleinerziehende junge Mütter aus bildungsfernen Schichten Karriere, während sie im Westen mit Beginn ihrer Schwangerschaft ihre Arbeit verlieren und völlig auf sich gestellt sind. Der männlich-dekadente ›Westen‹, für den der schmierig-gewissenlose Schwerenöter Conny, dem die Frauen zunächst reihenweise verfallen, steht, wird durch den wilden, ›affenartigen‹ Tanz zu Rock'n'Roll mit ebenso entstellten wie entleerten Gesichtern charakterisiert, während die Menschen im (hier eindeutig weiblich konnotierten) ›Ostengemeinsam das ›Lied vom Glück‹ (Text: Bertolt Brecht) singen und sich um den Wiederaufbau der Stadt kümmern.³⁶

Dies sind nur einige Beispiele von vielen möglichen; schon jetzt aber kristallisiert sich heraus, dass die Musik in den interessanteren Filmen als eine Art ›Mitspieler‹ fungiert, anhand dessen zwischenmenschliche Kommunikation und soziale Konstellationen präzise modelliert werden können. Dabei ist die Untersuchung des dramaturgischen und narratologischen³⁷ Einsatzes von Musik – und hier insbesondere: deren ›gestische‹ Qualität³⁸ – häufig entscheidender als die Analyse des Tonsatzes. Zugleich wird deutlich, dass die Analyse der Kategorie ›Geschlecht‹ in Verbindung mit Film und Musik als isolierte kaum Sinn ergibt, sondern ausschließlich innerhalb des jeweiligen Kontexts, in einer spezifischen historischen, kulturellen etc. Situation mit je konkreten Anliegen. Im vorliegenden Beispiel geht es um homosexuelles Begehren inmitten einer ignoranten bis abweisenden Umwelt, allgemeiner gesprochen: um (Hetero-)Normativität und Abweichung, und schließlich, um es pathetisch auszudrücken, um Authentizität, Mut, Offenheit und Schönheit, um ein Leben jenseits von Anpassung und Zwängen. Musik, ob klassisch, ›Neu‹ oder populär, fungiert hier nahezu ausschließlich positiv als Mittel der Selbstermächtigung – und greift damit zugleich eine gesamtgesellschaftliche Aufbruchsstimmung auf. Für einen historischen Augenblick sind vermeintlich partielle Interessen von Homosexuellen eins mit den Interessen der Bürger*innen eines ganzen Landes.

Abstract

Coming Out premiered on the day the Berlin Wall fell in 1989 and was the first East German film to explicitly address the topic of homosexuality. This article explores the use of music that both comments upon and supports the film's narrative. Intersecting with classical music, Schlager and pop, the newly composed score by director Heiner Carow's son Stefan Carow ultimately serves as an acoustic marker of ›authentic‹ identities. Therefore, the thesis that contemporary composition no longer played a noteworthy role in DEFA films of the 1980s can be at least partially refuted.

³⁶ Vgl. Zu diesem Film u.a. Katrin Sell, *Frauenbilder* (wie Anm. 2), S. 51–68, hier S. 61: »Auch für Dudow wird die Frau in ihrer überhöhten Darstellung zum Objekt, wenn auch nicht das der Begierde, wohl aber das des schönen Traums einer anderen, resp. besseren Gesellschaft.«

³⁷ Vgl. Guido Heldt, *Music and Levels of Narration in Film: Steps Across the Border*, Bristol, Chicago 2013; Robert Rabenalt, *Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst*, München 2020; ders. / Gervink (Hrsg.), *Filmmusik und Narration* (wie Anm. 24).

³⁸ Piel, »Dissonante Repräsentationen« (wie Anm. 3), S. 174f. und S. 180; Rabenalt, *Musikdramaturgie* (wie Anm. 40), insbes. Kapitel 2.2 (Einfühlung und Distanz).

Sexuelle Transgression und Musik im Horrorfilm*

Frank Hentschel

I.

Da in vielen Horrorfilmen sexuelle Transgression eine Rolle spielt und da kaum ein Horrorfilm ohne Musik auskommt, ließe sich mittels der Begriffstrios Horror – sexuelle Transgression – Musik die Betrachtung überaus zahlreicher Filme legitimieren. Doch es wäre ein sinnloses Unterfangen, denn solche Gleichzeitigkeit besagt längst noch nicht, dass auch ein relevanter Zusammenhang besteht. Diese Problematik betrifft nicht nur die Musik, sondern auch die beiden anderen Faktoren für sich genommen. Dass beispielsweise in *The Haunting* (USA/GB 1963, Regie: Robert Wise) ein Subtext über ein lesbisches Verhältnis zwischen Eleanor und Theo(dora) entfaltet wird, lässt sich nur sehr schwer mit den Horrorgeschichten in Verbindung bringen. Und die Musik in *Psycho* (USA 1960, Regie: Alfred Hitchcock) wiederum scheint die sexuelle Komponente des Horrors nicht zu reflektieren. Das bloße Zusammentreffen der drei Faktoren rechtfertigt also noch keine Abhandlung über die Filmmusik. Für alle im Folgenden ausgewählten Filmbeispiele – und sie reduzieren sich aufgrund dieser Vorgabe drastisch – soll gelten, dass erstens sexuelle Transgression mit dem Horror in einer wesentlichen Beziehung steht und dass sich diese Beziehung zweitens in der Musik reflektiert oder die Musik sogar zu ihrer Konstitution bzw. Deutung beiträgt.

»*The Exorcist* is a menace, the most shocking major movie I have ever seen. Never before have I witnessed such a flagrant combination of perverse sex, brutal violence, and abused religion.«¹ In diesem Zitat eines Rezensenten werden alle Normabweichungen, die in dem Film inszeniert werden, benannt: »pervertierte« Sexualität, Gewalt, Blasphemie. Sexuelles Verhalten, gesellschaftliche Ordnung und Harmonie sowie Religion sind die Bereiche, die in zahlreichen Horrorfilmen das Ziel des Angriffs, der Infragestellung und Problematisierung oder Affirmation darstellen. Die Szene, in der sich Regan die Vagina mit einem Kreuzifix blutig schlägt und dann ihre Mutter nötigt, daran zu lecken, vereinigen die typischen Bereiche der Normabweichung in einer einzigen Szene.² Gewöhnlich werden solche Szenen spätestens seit 1970 mit dissonanter atonaler Musik untermalt, die die aufreibende und irritierende Qualität des Geschehens abbildet bzw. expressiv vermittelt. Das ist im Großen und Ganzen auch in David Cronenbergs Film *Shivers* (Kanada 1977) der Fall. Allerdings

* Dieser Beitrag beruht im Wesentlichen auf Beobachtungen, die ich bereits in meiner Studie über Musik im Horrorfilm, *Töne der Angst*, Berlin 2011, gemacht habe. Der vorliegende Beitrag rückt dabei den Zusammenhang von sexueller Transgression und Horror in den Fokus. Entsprechend der früheren Studie stehen 70er-Jahre-Filme im Vordergrund.

¹ Ralph R. Greenson, zit. nach Robert F. Geary, »The Exorcist: Deep Horror?«, in: *Journal of the Fantastic in the Arts* (JFA) 5/4 [20] (1993), S. 55–63, hier S. 58.

² 1:12:45–1:13:00; *The Exorcist* (USA 1973, Regie: William Friedkin), DVD: Warner Home Video D2 17557.

Das Handbuch der Filmmusik

Geschichte – Ästhetik – Funktionalität



Das Handbuch der Filmmusik
Geschichte – Ästhetik – Funktionalität

Herausgegeben von
Josef Kloppenburg
587 Seiten mit zahlr. Abbildungen
und Notenbeispielen. Geb.
ISBN 978-3-89007-747-5

Laaber

Die Geschichte der Filmmusik reicht von den Vorläufern und Vorbildern in der Kunst- und Populärmusik über die Anfänge der Stummfilmzeit bis zur erstaunlichen Vielfalt ihrer heutigen Formen in Hollywood und anderswo. Der vorliegende Band präsentiert die enorme Bandbreite der Musik in Film und Fernsehen – vom Mainstream-Kino über den Videoclip bis zur Visualisierung von Kunstmusik. Die Bedeutung und die Funktionalität der Filmmusik wird anhand prägnanter Beispiele wie *Iwan der Schreckliche*, *Der Herr der sieben Meere* oder auch *Marienhof* und *Fluch der Karibik* anschaulich dargestellt. Eine reichhaltige Bebilderung sowie zahlreiche Dokumente und Notenbeispiele sorgen für eine vorzügliche Visualisierung.

Film – Musik – Gender: Konstruktion von Identität(en)

—	Nina Noeske Zu diesem Heft	194
—	Silke Wenzel Zwischen Romance, Phono und Film. Imaginär bewegte Bilder in der populären Musik um 1900	196
—	Knut Holtsträter Die Adressierung von sozialem Geschlecht in »Just One of Those Things« durch verschiedene Darstellende in verschiedenen Medien und Aufführungskontexten	208
—	Matthias Tischer Musik und Männlichkeit im Zeitalter der Teenagerrevolutionen	220
—	Verena Mogl Verkehrte Welt? Ideal und Wirklichkeit im sowjetischen Animationsfilm der 1960er Jahre	229
—	Nina Noeske Musikalische Konstellationen im DEFA-Film <i>Coming Out</i> (1989)	240
—	Frank Hentschel Sexuelle Transgression und Musik im Horrorfilm	251
—	Claudia Bullerjahn Einfach nur »traumhaft schöne Musik«? Zu Rachel Portmans Musikalisierung der Geschlechter in <i>Chocolat</i>	261
—	Larson Powell Empathic Unsettlement: Trauma and Perversion in Jan Jakub Kolski's <i>Pornografia</i> (2003)	273
	Rezension	282
	Eingegangene Schriften	285
	Vorschau auf Heft 4/2022	286
	Die Autor*innen	287
	Impressum	288

MUSIKTHEORIE
Zeitschrift für
Musikwissenschaft

Herausgegeben von
Klaus Pietschmann,
Ivana Rentsch und
Matthias Schmidt

Jahrgang 37
Heft 3 / 2022

Verantwortliche Herausgeberin für dieses Heft:
Nina Noeske