

Maas, Georg

Die Verzeichneten: Zur Darstellung des Musikers im unterhaltenden Spielfilm

Schulten, Maria Luise [Hrsg.]: Musikvermittlung als Beruf. Essen : Die Blaue Eule 1993, S. 93-107. - (Musikpädagogische Forschung; 14)



Quellenangabe/ Reference:

Maas, Georg: Die Verzeichneten: Zur Darstellung des Musikers im unterhaltenden Spielfilm - In: Schulten, Maria Luise [Hrsg.]: Musikvermittlung als Beruf. Essen : Die Blaue Eule 1993, S. 93-107 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-250573 - DOI: 10.25656/01:25057

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-250573>

<https://doi.org/10.25656/01:25057>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

**Musikpädagogische
Forschung**

**Maria Luise Schulten
(Hrsg.)**

**Musikvermittlung
als Beruf**

D 122/1993/1



Themenstellung: Die Orte und Institutionen, an denen Musik vermittelt wird, haben sich verändert. Musikvermittlung ist nicht mehr gleichzusetzen mit musikpädagogischer Praxis. Sowohl die Musikvermittlung durch die Medien als auch durch die Institutionen der Erwachsenenbildung geben nicht nur der Art und Weise der Vermittlung ein neues Gesicht, sondern vermitteln zugleich eine eigene Vorstellung von Musik.

Annäherungen an dieses Thema werden in den vorliegenden Arbeiten dieser Publikation versucht. Der Band dokumentiert die Referate, die auf der Tagung des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung (AMPF) vom 5. bis 7. Oktober 1992 gehalten wurden.

Die Herausgeberin: Maria Luise Schulten; Lehramtsstudium, Studium der Musik und ihrer Didaktik, Philosophie, Pädagogik, Promotion, Habilitation an der Universität zu Köln, derzeit o. Prof. für Musikpädagogik an der Westf. Wilhelms-Universität Münster.

ISBN 3-89206-539-X

Musikpädagogische Forschung

Herausgegeben vom Arbeitskreis
Musikpädagogische Forschung

Band 14

Marie Luise Schulten
(Hrsg.)

Musikvermittlung als Beruf



Inhaltsverzeichnis

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Musikvermittlung als Beruf / Maria Luise Schulten (Hrsg.).

- Essen : Verl. Die Blaue Eule, 1993

(Musikpädagogische Forschung; Bd. 14)

ISBN 3-89206-539-X

NE: Schulten, Maria Luise [Hrsg.]; GT

ISBN 3-89206-539-X

© Copyright Verlag Die Blaue Eule, Essen 1993 Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise, in allen Formen, wie Mikrofilm,
Xerographie, Mikrofiche, Mikrocard, Offset, verboten

Printed in Germany

Vorwort		7
Programm der 4. AMPF-Tagung Nienburg-Heek 1992		9
RENATE BECKERS & ERICH BECKERS		
Walkman, Fernsehen, Lieblingsmusik. Merkmale musikalischer Frühsozialisation		11
HERBERT BRUHN		
Über die Beziehung zwischen dem Erlernen eines Liedes und der Fehlerneigung in einem Rechtschreibtest. Eine empirische Untersuchung		24
URSULA ECKART-BÄCKER		
Musik-Lernen in der Lebensspanne — Konsequenzen für die Musikpädagogik		35
KLAUS KÖHLER		
Die Musikkritik — ein schulpädagogisches Aufgabenfeld? Bemerkungen zum Umgang mit Musikkritik im Unterricht der Sekundarstufe I und II		47
JOSEF KLOPPENBURG		
Konzepte der Bebilderung musikalischer Kunstwerke im Fernsehen.		60
LUDGER KOWAL-SUMMEK		
Projektorientierter Musikunterricht als eine Möglichkeit für die Praxis des instrumentalen Gruppenunterrichts		65
ANDREAS C. LEHMANN		
Habituelle und situative Rezeptionsweisen beim Musikhören oder: Versuchen wir, immer gleich zu hören!		78
GEORG MAAS		
Die Verzeichneten: Zur Darstellung des Musikers im unterhaltenden Spielfilm		93
ANDREAS NIESSEN		
Instrumentalunterricht an Musikschulen		108

REINER NIKETTA & EVA VOLKE	
Weiterbildungsbedarf von Rockmusikern und Rockmusikerinnen	120
GÜNTER OLIAS	
Musikvermittlung als Konnexionismus --- Aspekte der musikdidaktischen Ausbildung	131
DIETMAR PICKERT	
Über den Zusammenhang zwischen Instrumentalspiel und Musikpräferenz	143
GISELA PROBST-EFFAH	
Der Einfluß der nationalsozialistischen Rassenideologie auf die deutsche Volksliedforschung	156
NORBERT SCHLÄBITZ	
Vom instantanen Datenfluß digitalcodierter Musik. Perspektiven für die Musikpädagogik	168
ALEXANDER WINZEN	
Musiklernen im Erwachsenenalter — Bericht über eine Untersuchung an der VHS Köln	185

Vorwort

Das Thema „Musikvermittlung als Beruf“ trifft die Essenz des Musiklehrerberufs ebenso wie die anderer Berufe wie z.B. den des Musikredakteurs oder des Musikdozenten in den Institutionen der Erwachsenenbildung. Die Vielfalt der Orte der Musikvermittlung spiegelt sich in der Heterogenität der unterschiedlichen Arbeiten wider, die zu diesem Thema eingereicht und auf der Tagung des Arbeitskreises musikpädagogische Forschung 1992 in Nienborg-Heek referiert wurden.

Die breite Fächerung des Vermittlungsgedankens läßt einige Themenbündelungen erkennen. So befassen sich die Arbeiten von Renate und Erich Beckers, Josef Klopenburg und Georg Maas und der hier nicht abgedruckte Vortrag Klaus-Ernst Behnes mit dem Thema Bild/Musik, wenn auch aus ganz verschiedenen Blickwinkeln. Die Werkschau Armin Brunners und der Bericht einer Musikredakteurin, Hildegard Schulte, verdeutlichten die Dimensionen musikvermittelnder Tätigkeiten.

Ebenfalls als zusammengehörig lassen sich die Studien zur musikalischen Erwachsenenbildung resp. Lernen in der Lebensspanne von Ursula Eckart-Bäcker, Andreas Messen und Alexander Winzen ansehen.

Im breiten Aufgabenfeld musikpädagogischer Forschung als Grundlagenforschung mit stets immanenten Anwendungs- und Praxisbezug sind die zahlreichen Einzeluntersuchungen vorzustellen, wie die historische Arbeit von Gisela Probst-Effah zur Volksliedforschung, die empirischen Untersuchungen von Herbert Bruhn, Andreas C. Lehmann, Reiner Niketta & Eva Volke und Dietmar Pickert sowie die systematisierenden und reflektierenden Studien von Klaus Köhler, Ludger Kowal-Summek, Günter Olias und Norbert Schläbitz.

Die Vielfalt der Beiträge legte nahe, die einzelnen Arbeiten in einer alphabetischen Reihenfolge zu ordnen als eine Fülle von Einzeluntersuchungen, die die Weite des Spektrums musikpädagogischer Forschung andeuten und den Leser selbst zu neugierigen Querverweisen anregt.

Die Tagung wurde unterstützt mit Mitteln des Landes NW und der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Die Verzeichneten: Zur Darstellung des Musikers im unterhaltenden Spielfilm

GEORG MAAS

*Maria Luise Schulten (Hg.): Musikvermittlung als Beruf. - Essen: Die Blaue Eule 1993.
(Musikpädagogische Forschung. Band 14)*

„Im Allgemeinen zeigt das Drehbuch den Komponisten verliebt in eine große Dame oder in ein vornehmes Fräulein, Diese verwirft — selbstverständlich! — mit Spott und Verachtung das reine Gefühl des Künstlers und zieht ihm einen reichen Kavalier oder einen im Glanz der Uniform schimmernden Offizier vor. Mit gebrochenem Herzen entfernt sich der Liebende und beeilt sich, eine Symphonie zu fabrizieren, in der er dem Ausdruck seiner Verzweiflung freien Lauf läßt. Bei der Aufführung des Werkes, die (es ist ja ein Film!) schon kurze Zeit nachher stattfindet, errät der „geliebte Gegenstand“ bei einer besonders gefühlvollen Posaunenstelle mit einem Male das ganze Genie und die ganze Liebe des Künstlers. Aber, ach! es ist zu spät! Sie ist schon verheiratet und vielleicht auch schon Mutter einiger Kinder!
Es kann Varianten geben; aber fast immer geht es schlecht aus für unseren Künstler.“¹

1. Problemstellung

Vielleicht läßt sich der unterhaltende Spielfilm mit den Märchenerzählern von einst vergleichen: Er erzählt Geschichten, die das Publikum fesseln sollen, die von der Spannung zwischen imaginierte Identifikation mit den Protagonisten und realer Distanz zu ihnen leben. Angestrebt: die emotionale Stimulation des Publikums. Entwicklungsgeschichtlich steht der Film zwar in der Tradition des Dramas; dadurch aber, daß er durch die verfügbaren tricktechnischen Möglichkeiten nicht auf eine Bühne als Spielort festgelegt ist mit deren illusionsstörenden Einschränkungen und selbst real Unmögliches als visuell höchst realistischen Filmtrick auf der Leinwand vorführen kann, rückt der Film in die Nähe märchenhafter Traumwelten.

Ähnlich wie andere ästhetische Manifestationen menschlicher Kulturen spiegelt auch der Spielfilm gesellschaftliche Phänomene. Er ist damit, wie Graeme Turner feststellt, „ein wertvoller Ansatzpunkt für die Analyse von Kultur, um den Spuren der Struktur kultureller Bedeutung durch deren Ausformungen zu

1 HONEGGER 1956, S. 115.

folgen“² Diese unter ethnologischen oder anthropologischen Fragestellungen zu untersuchen wurde bislang vernachlässigt im Gegensatz beispielsweise zur Märchen- oder Mythenforschung³. Verfolgt man gängige Spielfilmproduktionen in Kino und Fernsehen, stößt man nicht selten auf die Rolle eines Musikers⁴, d.h. auf einen filmischen Handlungsträger, der mehr oder minder ausführlich durch professionelle (oder dilettantische) Musikausübung charakterisiert ist. Da finden sich beispielsweise der Midlife-crisis-geplagte Schlagerkomponist⁵, der mörderische Klavier-Professor⁶, die schrullige Klavierlehrerin⁷, der misanthrope Dirigent⁸, die talentlose Sängerin, die sich nur nach einem Mann, Kindern und Hausarbeit sehnt⁹. Hier sind, wohl gemerkt, nicht solche Filme angeführt, die sich auf z.T. ungesicherten Pfaden dem Lebensweg einer berühmten Musikerpersönlichkeit anzunähern suchen, oder solche Filme, die Musikerinnen nur deshalb in ihrer Handlung enthalten, damit diese im Rahmen ihrer filmischen Berufsausübung möglichst reichliche Gelegenheit zu unterhaltsamen Musiknummern bieten¹⁰. Im Gegensatz hierzu sind solche Filme angesprochen, in denen das Attribut „Musiker“ einem Spielfilmcharakter allein aus Gründen der Handlungs-dramaturgie ausdrücklich aufgeprägt wird. Wie kommt es zu dieser Beliebtheit des Musikers bei den Filmschaffenden und welche Alltagsannahmen verbergen sich dahinter? Die Frage ist deshalb von Bedeutung, da sie in den gesellschaftlichen Kontext auch von schulischem Musikunterricht hineinführt, denn die Filme lassen möglicherweise Vorurteile erkennen, die bei einer Schulklasse ebenso vorhanden sind wie bei den Filmproduzenten. Solche Vorurteile dürften durch Filme bestärkt werden und Schülerinnen und Schüler in ihrer Einstellung zur Musik und zum „Musiker“ Musiklehrer mit beeinflussen. Damit aber wird die Fragestellung unmittelbar in den Horizont der Tagungsthematik

2 TURNER 1991, S. 7, Übers. G. M.

3 Einschränkung muß allerdings darauf hingewiesen werden, daß das in der Zentralbibliothek Zürich aufgefundene Typoskript von Lukas Schwarz: „Das Motiv der Musik im Mythos. Eine psychologische Betrachtung“ (Basel 1978) für unsere Fragestellung nur geringen Wert besitzt. Die Ausführungen von Schwarz basieren auf der Mythenlehre C.G. Jungs und bleiben sehr oberflächlich bei der Auslegung ausgewählter Mythen verschiedener Völker.

4 Um im folgenden die Formulierungen nicht unnötig mit sprachlichem Ballast zu belasten, wird oft nur die maskuline Form verwendet, was per se keine Einschränkung auf männliche Charaktere meinen soll. Allerdings sind häufiger männliche Rollen des Musikers anzutreffen als deren weibliche Ausprägung (vgl. Maas 1991),

5 Die Traumfrau (USA 1979)

6 Derrick: Klavierkonzert (ZDF 1978)

7 Madame Sousatzka (USA 1988)

8 Das nackte Cello (I 1971)

9 Schlager-Piraten (USA 1956)

10 Beispiele hierfür sind viele Marika Röck-Filme oder Produktionen mit Elvis Presley.

gerückt. Filmschaffende vermitteln oft ungewollt und unreflektiert Vorstellungen über Musiker und damit über Musik als gesellschaftliches Faktum. Sie werden zu professionellen Musikvermittlern, meist ohne sich der damit verbundenen Verantwortung bewußt zu sein.

2. Zum Stand der Untersuchung

Seit vielen Jahren fasziniert mich das oben beschriebene Phänomen, das ich in zahllosen Filmen beobachten konnte. Allerdings muß einschränkend darauf hingewiesen werden, daß es unmöglich ist, alle fraglichen Filme zu sehen geschweige denn einer ausführlichen Analyse zu unterziehen. Wahrscheinlich wären mehr als tausend Filme zu berücksichtigen.

Mir ist bisher keine umfassende Untersuchung über MusikerInnen in Spielfilmen bekannt. In einem ersten eigenen Versuch analysierte ich 1986 anhand einzelner Rockfilme, ob Pop-/Rockmusik den Anspruch erheben könne, die Volksmusik von heute genannt zu werden.¹¹ Dabei zeigte sich, daß Pop-/Rockmusik zunehmend kritisch als durch merkantile Interessen bestimmter Wirtschaftszweig dargestellt wird, an dem Musikpersönlichkeiten durch Fremdbestimmung und Entfremdung von der eigenen Musik zerbrechen können.

Angeregt durch das Motto der 18. Bundesschulmusikwoche in Lübeck — *In Grenzen — über Grenzen hinaus* — stellte ich in einer Veranstaltung einige Spielfilme vor, in denen schwerpunktmäßig Musiker der „E-Musik“-Tradition eine Rolle spielten.¹² Dabei versuchte ich einige übergreifende Gesichtspunkte herauszuarbeiten:

Generalisierend läßt sich feststellen, daß durch die Berufsangabe „Musiker“ bzw. seltener „Musikerin“ bestimmte stereotype Konnotationen dramaturgisch „transportiert“ werden. Abgesehen von den Filmen, in denen Musiker nur die Funktion haben, Anlaß zu Musik zu bieten, werden Musiker oft als gesellschaftliche Randgruppe betrachtet. Die Randlage kann eher negativ (der un-moralische herumziehende Musiker, die haltlose Barsängerin¹³) oder aber positiv (Musiker als Elite, als Auserwählte, als Unkonventionelle) gewichtet sein. Vor allem für Musiker der Kunstmusiktradition spielt oft das Spezialistentum, verkörpert durch die Fachsprache, durch berufliche Rituale, durch spezielles „Werkzeug“, die Musikinstrumente, eine Rolle, die den Musikern nahezu den Nimbus von Geheimbündlern zuweist. Musiker werden allerdings auch als psychisch anfällig

11 MAAS 1987

12 MAAS 1991

13 Negativ wird beispielsweise in dem Film *Das Geheimnis der Liebe* (GB 1969) (das Milieu der Beatmusik besetzt).

geschildert. Daß Genie und Wahnsinn Hand in Hand gehen, scheint ein unausrottbare Pauschalurteil zu sein.¹⁴

Bei einer Tagung des Arbeitskreises Studium populärer Musik (ASPM) im Herbst 1991 in Rauschholzhausen stellte Ekkehard Jost zusammen mit Studentinnen der Universität Gießen ein Projekt vor, bei dem zahlreiche Jazz- und Rockspielfilme daraufhin untersucht worden waren, welche soziologischen bzw. psychologischen Stereotype über Musiker in diesen Filmen vermittelt wurden. Der große Gewinn dieser Untersuchung, die bislang leider nicht publiziert ist, liegt darin, daß durch das Arsenal von Untersuchungsfragen z.B. zur familiären Situation der Filmcharaktere über alle Filme hinweg vergleichbare Informationen gesammelt wurden.

Die von mir bislang gesichteten Filme sind als Gelegenheitsstichprobe ohne Anspruch auf Repräsentativität anzusehen. Dennoch kann unterstellt werden, daß die an diesen Beispielen gemachten Beobachtungen eine gewisse Allgemeingültigkeit für sich beanspruchen dürfen.

3. Aspekte des dramaturgischen Potentials der Rolle „Musikerin“

So vielfältig, wie das Reservoir an Spielfilmen ist, in denen ein Musiker oder eine Musikerin vorkommt, so vielfältig ist auch die Ausgestaltung dieser Rollen. Die Antworten auf die Frage, warum hier das (berufliche) Attribut „Musikerin“ der Rolle aufgeprägt wurde, müssen deshalb unterschiedlich ausfallen. Einige Motive gewinnen allerdings vor dem Hintergrund umfangreicher Filmerfahrungen besondere Bedeutung. Diese sollen hier knapp angesprochen und mit jeweils typischen Beispielen illustriert werden.

Derartige Motive darf man sich nicht als voneinander unabhängige dramaturgische Konzepte vorstellen. Vielmehr sind es unterschiedliche Blickrichtungen auf den musizierenden Menschen, die auch in den zitierten Filmen kaum in Reinkultur existieren. Beispielsweise kann der Musiker nur deshalb zum Zentrum narzißtischer Phantasien werden, da ihm bestimmte psychische und soziale Merkmale unterstellt werden. Gelte der Musiker nicht als ein durch eine besondere und erstrebenswerte Begabung aus der Masse der Mitmenschen hervorgehobene Person, würde sein Tun nicht gesellschaftlich besonders geschätzt, so wäre die narzißtische Identifikation mit der Filmperson zumindest über das Attribut Musiker nicht möglich.

14 Maas 1991, S. 210

3.1 Projektion narzißtischer Tagträume

Ein in vielfältiger Gestalt präserter Filmtopos ist jener von dem Einzelnen, der Karriere macht: Ein Mann will nach oben (Fallada). Hierin spiegelt sich vor allem für Hollywoods Filmproduktion der *American dream* wider, mithin ein Mythos, der sich gesellschaftlich breiter Akzeptanz erfreut. Jeder kann es schaffen, wenn er nur gut ist und willens, sich für das eine große Lebensziel einzusetzen. Typisches Beispiel: Der Boxer Rocky, der seine große Chance nutzt und durch einen aufopferungsvollen Kampf zum Volkshelden wird.¹⁵ Derartige Filme funktionieren durch die Identifikation des Publikums mit dem Helden (bzw. der Heldin). Das „Karriereziel“ des Protagonisten muß dabei vom Publikum als hinreichend attraktiv empfunden werden oder aber es muß, falls es sich um eine negative Karriere wie die eines Gangsters handelt, eine Bestrafung oder Läuterung dem steilen Aufstieg folgen. Im Falle des Ziels einer Musikerkarriere als Komponist, als Interpret, als Rockstar, als Tänzer ist die positive Besetzung beim Publikum anzunehmen. Wer drückt nicht Liza Minelli und Robert de Niro in *New York, New York* (USA 1977) die Daumen, daß ihre Karriereträume in der Jazz-Szene der Millionenmetropole Realität werden, wer wünscht nicht Paul Hubschmid in *Du bist Musik* (BRD 1956), daß seine Musikrevue ein Erfolg wird, wer zittert bei den Proben nicht mit, wenn John Travolta als Novize am Broadway hart für die Choreographie in *Staying alive* (USA 1983) trainiert, damit er ein Star wird? Daß derartige Filme stets eine recht gleichförmige dramaturgische Anlage aufweisen, dürfte die Rezeption des Publikums lenken:

Wenn ähnliche Handlungsmuster in mehreren Filmen Verwendung finden, werden Story-Schemata formiert, Stereotype der Narration. Bei der Rezeption bilden dieselben eine informationelle Einheit, die den kognitiven Zugriff auf das Geschehen erleichtert und Kohärenz stiftet.¹⁶

Die Erwartung des Publikums, einen Film vom Typus „Aufstieg zum Star“ zu erleben, erlaubt das lustbetonte Einlassen auf die (im Grunde bekannte) Handlung, erhöht den Reiz der Identifikation mit der Hauptperson, denn man weiß um das befriedigende Happy-End. In ein solches filmerzählerisches Grundmodell kann die Rolle „Musiker“ ebenso eingefügt werden wie andere „Karriere-Berufe“.

Flashdance (USA 1983) Die Schweißerin Alex arbeitet aufopferungsvoll für die Aufnahmeprüfung an einer Musikhochschule und schlägt sich mit Auftritten in Bars durch. Die Aufnahmeprüfung scheint zunächst ein Fiasko zu werden, da Alex zu moderner Popmusik vortanzte. Schließlich siegt aber ihre professionelle Ausstrahlung und sie begeistert die Jury.

15 Rocky (USA 1976)

16 Wuss 1992, S. 31

Wie begründen derartige Filme das Karrierestreben ihrer musikalischen Protagonisten? Es ist auffällig, daß die Gründe üblicherweise nicht erörtert geschweige denn in Frage gestellt werden. Alex ist die geborene Tänzerin, sie muß einfach diesen Beruf anstreben. Es schwingt etwas von einem musikalischen Determinismus mit, von einer musikalischen Berufung. Wer das gewisse Talent hat, muß diesem leben. Am Ziel winken Ruhm, der Herzenspartner, berufliche Befriedigung.

Eine Variante stellt der Karriereknick am Filmhöhepunkt dar. Die Karriere kann gefährdet werden durch charakterliche Defizite (*A Star is born*, *Stardust*, *Breaking Glass*) — der Star ist der Bürde seines Ruhms nicht gewachsen —, oder grausame Schicksalsverstrickungen führen zur Katastrophe (*The harder they come*, *Rockers*, *Comeback*). Manchmal reicht es dennoch zum Happy-End (*Jailhouse Rock*).

Von der dramaturgischen Anlage weisen derartige Filme eine auffällige Nähe zum Tagtraum auf, wie ihn Freud beschrieb:

Tagträume sind Phantasien [...]. Der Inhalt dieser Phantasien wird von einer sehr durchsichtigen Motivierung beherrscht. Es sind Szenen und Begebenheiten, in denen die egoistischen, Ehrgeiz- und Machtbedürfnisse, oder die erotischen Wünsche der Person Befriedigung finden. [...] [Tagträume] sind das Rohmaterial der poetischen Produktion, denn aus seinen Tagträumen macht der Dichter durch gewisse Umformungen, Verkleidungen und Verzichte die Situationen, die er in seine Novellen, Romane, Theaterstücke einsetzt. Der Held der Tagträume ist aber immer die eigene Person, entweder direkt oder in einer durchsichtigen Identifizierung mit einem anderen.¹⁷

Nach Freud ist der Tagtraum eine typische Erscheinungsform der Pubertät. Der Genuß des Filmpublikums an der Identifikation mit den auf der Leinwand projizierten Phantasien stellte demnach eine Regression dar, falls nicht der Film selbst für ein jugendliches Publikum gemacht ist. Vielleicht läßt sich in Fortsetzung dieser Interpretation vermuten, daß gerade Musik als lustbesetztes Genußmittel hier eine Steigerung des Lustgewinns herbeiführen kann? Sind deshalb Musikerinnen die idealen Identifikationsfiguren?

Vermutlich hat hier Freud die bessere Antwort zu bieten: Vom Standpunkt der Filmdramaturgie her folgen Musiker in ihrem Beruf genau den Triebkräften, die auch Freud für die Tagträume anführt: „Ehre, Macht und Liebe der Frauen“¹⁸.

17 FREUD, Sigmund: Der Traum (1915-1916), zit. n. ders. 1969, S. 114 f.

18 FREUD, S.: Allgemeine Neurosenlehre (1917), zit. n. ders. 1969, S. 366.

3.2 Musik als symbolisches Aktionsfeld von Charakteren

Musik kann auch zum Beziehungsfeld werden, innerhalb dessen sich die gesamte Filmhandlung entwickelt. Hierbei greift die Dramaturgie auf verschiedene alltägliche Vor-Urteile und Annahmen über Musikerinnen zurück, die die Entwicklung eines dramatischen Konflikts plausibel erscheinen lassen. Bekannte Beispiele sind *Verrat* (USA 1946¹⁹) oder Ingmar Bergmans *Herbstsonate* (S 1978).

Madame Sousatzka (USA 1988) Eine in London allein lebende Inderin aus bester Familie schickt ihren begabten einzigen Sohn zu der angesehenen, aber etwas schrulligen Klavierlehrerin Madame Sousatzka. Während die Mutter Prestige und Wohlstand durch eine pianistische Karriere ihres Sohnes erwartet, erkennt die Lehrerin das Talent und versucht es ohne Blick auf eine spätere Konzerttätigkeit zu entwickeln. Dazu bindet sie den Jungen an sich selbst und an ihren Lebenskreis. Wie sich zunehmend zeigt, leidet Madame Sousatzka an einem Mutterkomplex: Ihre Mutter war eine berühmte Konzertpianistin, während die Tochter bei ihrem Debüt nach einer Absence vom Podium floh, dem Druck des Konzertierens nicht gewachsen war. Schließlich bricht der Junge mit seiner Lehrerin, da er ein attraktives Angebot für sein Debüt erhält, Madame ihn aber vom Podium fernhalten möchte. Während des im Radio übertragenen Konzertes überspringt der junge Solist im Finale 8 Takte, was aber dank des reaktionsschnellen Orchesters das begeisterte Publikum nicht bemerkt. Der Junge ist einerseits enttäuscht von seiner eigenen Leistung, zugleich hat ihn die Erfahrung erwachsen werden lassen. Er wird seinen Weg machen, während Madame Sousatzka das nächste Talent unter ihre Fittiche nimmt.

Auch hier wieder der Aufstieg zum Parnaß als Leitlinie des filmischen Spannungsbogens. Allerdings ist der Film differenzierter als die oben angeführten Beispiele (3.1), so daß es nicht bei der Identifikation des Publikums mit dem Jungstar bleibt. Neben allgemein menschlichen Problemen geht es auch um spezifisch Musikalisches. Da ist das Spannungsfeld zwischen musikalischer Begabung und dem Sich-bewähren-müssen im Konzertbetrieb, zwischen Kunst und Kommerz, zwischen Selbstanspruch und Publikumsgunst. All diese Gesichtspunkte geben der Entwicklungsgeschichte des jungen Protagonisten eine besondere musikalische Couleur. Das Konzert ist der Initiationsritus, der den Jungen zum Mann reifen läßt. Dies wird auch dadurch unterstrichen, daß der Junge anschließend erstmals eine Nacht mit dem von ihm freundschaftlich verehrten älteren Fotomodell verbringt.

19 Vgl. MAAS 1991, S. 209.

Die Lebenswelt der Musikerinnen stellt offenbar einen derart spannungsreichen Mikrokosmos dar, daß auch der Nichtfachmann resp. die Nichtfachfrau faszinierende dramatische Konfigurationen erfahren kann. Daß dabei möglicherweise auf krude Vorurteile zurückgegriffen werden könnte, ist zwar offensichtlich, aber nicht wenige Filme ziehen sich durchaus achtbar aus der Affäre.

3.3 Konnotation bestimmter psychischer (charakterlicher) Attribute

Mit der Berufsbezeichnung „Musikerin“ sind vor allem bei nicht mit der Materie intimer befaßten Personen eine Menge von Vorurteilen bezüglich der Psyche bzw. des Charakters derartiger Menschen konnotiert. Qua ihrer Tätigkeit gelten Musiker als begabt — eben als musikalisch —, als sensibel und einfühlsam. So sagt beispielsweise Barbra Streisand über ihren Filmgatten in *Herr der Gezeiten* (USA 1991), einen Violinvirtuosen, er habe die Gabe, „andere Menschen zum Fühlen zu bringen“²⁰. Diesen positiven Charaktereigenschaften stehen negative gegenüber: Musiker können psychisch labil, unbeherrscht und egozentrisch sein. Im Umgang mit anderen sind sie einerseits gesellig (sie machen Musik mit Gleichgesinnten und für ein Publikum), andererseits grenzen sie sich aus, arbeiten hinter verschlossenen Türen in Proben für ihre Kunst, sind unzugänglich und eigenbrötlerisch gegenüber ihren Mitmenschen. Eher liebenswürdig scheint den Musikern eine gewisse Weltfremdheit und Tollpatschigkeit bis hin zur Trotteligkeit eigen zu sein. So steigert die Komödie *Is was, Doc?* (USA 1972) das Klischee des zerstreuten Professors: Es muß ein zerstreuter Musikwissenschaftler sein.

Die Frau meines Lebens (F/D 1986) Ein Violinvirtuose verfällt unter dem Leistungsdruck dem Alkohol und gefährdet die Beziehung zu seiner Freundin, mit der er zusammen ein Orchester unterhält. Ein ehemaliger Alkoholiker, der im Vollrausch seine Frau verloren hatte, hilft dem Musiker bei der schwierigen Entziehung.

Das ernsthaft geschilderte Problem der Alkoholsucht wird nicht zufällig am Beispiel eines Musikers entwickelt. Der Protagonist ist durch seine sensible psychische Konstitution sehr gefährdet, der berufliche Streß mit hohem Leistungsdruck und zermürbenden Tourneen begünstigen den Fall in die Drogenabhängigkeit. Ein gefährdetes Leben zwischen Genie und Wahnsinn wird Künstlern generell oft unterstellt²¹, Musiker sind hier besonders anschauliche Repräsentanten.

20 Zit. n. cinema Nr. 165, H. 2/92, S. 60

21 Vgl. etwa den Malerfilm *Die zwei Mrs. Carrolls* (USA 1945), in dem Humphrey Bogart seine Ehefrauen umbringt, nachdem er sie zur künstlerischen Inspiration benötigte.

3.4 Konnotation bestimmter sozialer Attribute

Gesellschaftlich sind Musiker Außenseiter, die z.T. soziale Normen verletzen dürfen, ohne Sanktionen erwarten zu müssen. Deshalb war überhaupt die Liaison zwischen Bette Davis als Christine Radcliffe und Claude Rains als Komponist Hohenius in *Verrat* für Hollywood filmisch akzeptabel, ebenso wie Ingrid Bergmans Verhältnis mit einem Geigenvirtuosen in *Intermezzo* (S 1936, USA 1939). Auch die außereheliche Liebesaffäre in *Romanze in Moll* (D 1943) wäre im Hitlerdeutschland nicht möglich gewesen, wäre der Liebhaber nicht ein herausragender Komponist gewesen. Ein Musiker braucht — so versichern uns Filme — eine Muse, die erotische Stimulation, die nicht im Klima der bürgerlichen Ehe gedeiht.

Von der anderen Seite, vorn Publikum aus gesehen, ist der erfolgreiche Musiker — der Virtuose, der Star — Objekt libidinöser Wünsche.²² Vor allem aus der Pop-/Rockmusik ist das Phänomen der Groupies bekannt, Frauen, die den sexuellen Kontakt mit Musikern suchen. Ihr Sozialprestige definiert sich durch den Starstatus des „eroberten“ Musikers.²³ Vor diesem Hintergrund wird es einleuchtend, warum beispielsweise Radley Metzger in seiner Carmen-Transkription *Carmen Baby* (USA 1967) den Torero Escamillo in den Popstar Baby Lucas²⁴ verwandelt...

Das Agieren von Musikern vor allem im Orchester gibt ihnen den Nimbus von Geheimbndlern, die sich einer Laien unverständlichen Fachsprache bedienen und zu rituellen Versammlungen — Proben und Konzerten — treffen, wobei sie imponierende Instrumente zur „Geisterbeschwörung“ einsetzen.

Nicht alle Musiker genießen denselben Rang des Medizinmannes oder Musikpriesters. Dieser gebührt dem Dirigenten, dem Solisten, dem Komponisten. Die Orchestermusiker erscheinen als anonyme Masse, als geknechtete Gruppe (*Das nackte Cello*), die lediglich beim Kult ministrieren dürfen. Macht und Unterdrückung gehören zum Musikerleben.

The Jazz Singer (USA 1927) Der Sohn eines Rabbiners möchte Jazz-Sänger werden und tritt in Minstrelshows auf. Sein Vater lehnt die „unwürdigen“ Ambitionen seines Sohnes kategorisch ab.

Der erste Tonfilm-Erfolg in den USA, der 1980 mit Neil Diamond in der Titelrolle neu verfilmt wurde, stellt sicherlich auch deshalb einen Musiker in das dramatische Zentrum, weil dies Anlaß zu Musiknummern des Stars Al Jolson bot. Das Motiv jedoch dürfte noch tiefer zu verfolgen sein. Der Berufswunsch

22 DÖPFNER & GARMS 1986, z. B. S. 71; JOHN DENNIS: Groupies. In: BROWN & HEATLEY (Hrsg.) 1985, S. 196-198.

23 Vgl. z.B. die Autobiographie des prominenten Groupies Pamela DESBARRES (1989)

24 Mit dem Namen verweist Metzger auf die literarische Carmen Prosper Mérimées, dessen Ur-Carmen eine Affäre mit dem Picador Lucas hat.

Musiker wird als Gegenpol zum bürgerlichen, moralisch gottesfürchtigen Weltbild des jüdischen Vaters entworfen. Die Welt der Musik, hier noch gesteigert als leichte Muse, steht dem asketischen Leben des Rabbiners, für den Musik dem Gotteslob vorbehalten ist, unversöhnlich gegenüber. Nur die Mutterliebe und der Tod des Vaters können eine filmische Überbrückung des Konflikts herbeiführen.

Eine extreme Aufladung sozialer Attribute von Musikerrollen findet sich in Ingmar Bergmans *Schande* (S 1968). Das Leben des Musikers wird hier offenbar als höchste Verfeinerung sozialen Daseins gesetzt, bedeutet es doch die gesellschaftlich sanktionierte Konzentration des Lebensinhalts auf ein nicht lebensnotwendiges, ein künstlerisches Objekt. Hiermit wird der soziale Gipfel markiert, von dem aus im Filmverlauf die beiden Hauptpersonen, ein Musiker-ehepaar, tief hinabsteigen zu einem regelrecht tierischen, unsozialen Dasein in Bürgerkriegswirren. Es bleibt jedoch wenig überzeugend, daß die beiden Musiker keine Musik mehr pflegen, nachdem sie das Orchester verlassen mußten. Würden „echte“ Musiker nicht gerade in einer solch belastenden Zeit die Musik als Hilfe der Daseinsbewältigung oder zur psychischen Regeneration einsetzen? Mir scheint hier Bergman den Symbolgehalt der Musik über die Realität zu stellen.

3.5 Musik als dramaturgischer Gag, Gimmick, McGuffin²⁵

Schließlich noch ein eher kurioser Aspekt. Musiker als kleines Rädchen im dramaturgischen Filmgefüge, das einen Gag, eine überraschende Wende der Handlung auslösen kann. Seien es Instrumentenkoffer, die sich hervorragend als Transportgefäße für Leichen oder Maschinengewehre eignen, seien es Kammermusikproben, die zur Tarnung von kriminellen Aktivitäten vorgegaukelt werden (*Ladykillers*, GB 1955), stets sind Musiker gut für Überraschungen.

Der Mann, der zuviel wußte (USA 1956) Da sein Vater zufällig zum Mitwisser über ein geplantes Attentat wurde, wird ein Junge entehrt. Der tödliche Schuß auf ein Staatsoberhaupt soll in einem Konzert genau bei einem Beckenschlag fallen, wodurch der Beckenspieler zum ahnungslosen Mittelpunkt der filmischen Spannungsdramaturgie wird, Die Mutter des Jungen (Doris Day), eine ehemals gefeierte Sängerin, findet ihren Sohn dadurch, daß sie sein Lieblingsschlaflied singt, das er erwidert.

25 Vgl. Hitchcocks Erklärungen zum McGuffin in: Francois TRUFFAUT: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? 12. Aufl. München: Heyne, 1988, S. 125-128.

4. Zusammenfassung

Wie kommt es zu den oben (3.1-3.4) dargestellten „Verzeichnungen“ von Musikerinnen im Spielfilm? Voraussetzung ist sicherlich, daß in unserer Gesellschaft eine Trennung zwischen Musikern und Publikum existiert, daß sich einzelne Individuen als Musikspezialisten auszeichnen und als solche gesellschaftlich anerkannt werden. (Wären alle Mitglieder unserer Gesellschaft in gleicher Weise und gleichermaßen qualifiziert in die Musikproduktion und -ausübung einbezogen, eine Sonderrolle von Musikern im Spielfilm wäre kaum denkbar.)

Musikspezialisten im engeren, soziologischen Sinne finden sich erst auf einer Stufe, auf der die wirtschaftlichen Möglichkeiten der Überschuß-Produktion eine dauerhafte oder periodische Freisetzung des Individuums von den Tätigkeiten der Nahrungsbeschaffung gestatten, wo sich also, neben den Gelegenheitsmusikern, Halbberufsmusiker oder Berufsmusiker, die auf Grund einer Publikumsnachfrage arbeiten, die ihnen eine periodische oder dauerhafte Erwerbchance bietet, eine feste soziale Position geschaffen haben.²⁶

Einerseits wird in diesem System die Musik bzw. der Musiker verfügbar — Musikdarbietungen können „gekauft“ werden —, andererseits wird die materielle Lebensgrundlage des Musikers abhängig von der Publikumsgunst: „Die Kunst geht nach Brot“ (Lessing).²⁷ Das Streben des Musikers nach einem Kunstideal kann möglicherweise im Widerspruch zur Publikumserwartung stehen. Dies Dilemma des Musikers läßt sich im Film zum dramatischen Konfliktstoff ausbauen.

Daß der Musiker in seiner sozialen Rolle akzeptiert, ja bewundert wird, mag vor allem mit zwei Faktoren zusammenhängen. Musik steht in traditioneller Nähe zum Kultus, diente altersher der Beschwörung von Mythen.²⁸ Eingeweihte in die Kunst der (kultischen) Musik verfügten damit über dieselben Kräfte wie Schamanen, Zauberer, Priester oder andere hohe Funktionsträger des Kultes:

Wer Musik versteht, hebt sich aus seiner Gruppe heraus, er ist imstande, mit außerirdischen Wesen, die das (Über-)Leben auf Erden vermeintlich bestimmen, in Kontakt zu treten, Signale auszusenden und zu empfangen — und damit Macht über die Gruppe zu gewinnen.²⁹

26 RAMSEYER 1970, S. 98; vgl. auch S. 81 ff.

27 Die Publikumsgunst spielt erst mit dem Aufstreben des Bürgertums bzw. in der Volkskunst (i.S.v. Musik für das einfache Volk) eine Rolle. Im kirchlichen bzw. feudalen Bereich waren die Repräsentanten der jeweiligen Autorität die Bezugspersonen, nach deren Normen der Musiker sein künstlerisches Tun auszurichten hatte: „Wes Brot ich eß, des Lied ich sing“.

28 Vgl. SUPPAN 1984, S. 32.

29 Ebd.

Merkmale eines säkularen Kultus finden sich — nicht nur im Film — vor allem im Konzert, aber auch im Tonstudio. Der Nimbus des Musikers blieb im Grunde erhalten.

Der andere Grund hängt damit zusammen, daß in der bürgerlichen Gesellschaft die Position des Musikers selbst zum Mythos wurde. Aus dem Gedanken vom dienenden Musik-Handwerker — man denke an die Musiker-Zünfte des Mittelalters oder auch an das Selbstverständnis der Komponisten bis in die Barockzeit hinein — wurde die Idee vom Genie, vom Virtuosen, vom überirdisch begnadeten Musiker. Die Unfaßbarkeit musikalischer „Begabung“ lieferte das Skelett dieses modernen Mythos, der auch im heutigen Konzertwesen lebendig ist. Die Darstellung von Musikerinnen im Spielfilm reflektiert Alltagsannahmen, wie sie in unserer Gesellschaft (unter Nicht-Musikern) lebendig sind. Hierbei spielt eine wesentliche Rolle, welche Haltung der einzelne zur Musik einnimmt. Für einen Anhänger der Pop-/Rockmusik ist ein Orchestergeiger eine armselige Kreatur, ein Avantgarde-Komponist ein dümmlisches Ärgernis. Umgekehrt wird dem Brahms-Liebhaber ein Rocksänger der Inbegriff musikalischer Inkompetenz sein, die Nähe zum Drogenmilieu plausibel erscheinen, von einem ausschweifenden Sexualeben ganz zu schweigen. Solche divergierenden Urteile über Musiker zeigen, daß es „den“ Musiker im Spielfilm nicht gibt, nicht geben kann. Das dramaturgische Profil muß vor dem Hintergrund des durch den Film angesprochenen Publikums aufgerissen werden. Dabei kommt der Gestalt des Musikers entgegen, daß sich vielfältige Facetten anleuchten lassen, so die Spannung zwischen Erfolg und Scheitern, Macht und Ohnmacht, Genie und Wahnsinn usf.

Bei alledem sollte nicht vergessen werden, daß auch beispielsweise in literarischen Werken oder in der Werbung dieselben Vorurteile über Musik und Musiker lebendig sind, von denen der Spielfilm zehrt.

Für die spezifische Situation des Musikers im Spielfilm liefern neueste „kognitivistische“ filmwissenschaftliche Theorien wesentliche Verständnishilfen. Im Gegensatz beispielsweise zu semiotischen oder strukturalistischen Theorien geht der kognitivistische Ansatz von der Situation des Filmrezipienten aus, der versucht, einen Film zu verstehen.

Wie Zuschauer Figuren konstruieren, bleibt für uns natürlich ziemlich rätselhaft. Ohne das hier näher ausführen zu wollen, möchte ich bloß behaupten, daß, ganz gleich in welcher Narration, in welchem Medium auch immer, die Figur vom Rezipienten auf Grund von zwei verschiedenen vom Handlungsträger ausgehenden Schemata zusammengesetzt werden. Das eine umfaßt eine Reihe institutioneller Rollen (z.B. Lehrer, Vater, Chef etc.). Ein weiteres Schema, das zu dieser Gruppe gehört, leitet sich aus dem Begriff der Person her, eines Prototyps, der aus einem Cluster von verschiedenen 'Grundzügen' besteht [...]. Grob gesagt besteht eine Figur

also aus einigen personengemäßen Eigenschaften plus den sozialen Rollen, die sie einnimmt.³⁰

Mit der Rolle „Musikerin“ können entweder soziale Rollen dem Publikum vermittelt (3.4) oder aber Persönlichkeitsmerkmale plausibel zugewiesen werden (3.3). Die Musikerrolle scheint hier sehr variabel, da sie offenbar mehrere stereotype Rollenmerkmale je nach dramaturgischem Bedarf in der Filmhandlung ausspielen kann.

Filmographie

- Filmtitel/ggf. Originaltitel (Produktionsland und -jahr, R: Regie, M: Musik, D: Darsteller)
- A Star is born (USA 1976, R: Frank Pierson, M+D: Kris Kristofferson, Barbra Streisand)
- Breaking Glass (GB 1980, R: Brian Gibson, M+D: Hazel O'Connor)
- Carmen Baby (USA 1967, R: Radley Metzger, D: Ute Levka)
- Comeback (D 1981, R: Christel Buschmann, M+D: Eric Burdon)
- Das nackte Cello/II merle maschio (I 1971, R: Pasquale Festa Campanile, D: Lando Buzzanca, Laura Antonelli)
- Der Mann, der zuviel wußte/The man who knew too muck (USA 1956, R: Alfred Hitchcock, M: Bernard Herrmann, D: Doris Day, James Stewart)
- Derrick: Klavierkonzert (D/ZDF 1978, R: Helmuth Ashley, D: Horst Tappert, Peter Fricke)
- Die Frau meines Lebens/La femme de ma vie (F/D 1986, R: Regis Wargnier, D: Christophe Malavoy, Jane Birkin, Jean-Louis Trintignant)
- Die Traumfrau/10 (USA 1979, R: Blake Edwards, M: Henry Mancini, D: Bo Derek, Dudley Moore)
- Du bist Musik (D 1956, R: Paul Martin, M: Heinz Gietz, Heino Gaze, D: Paul Hubschmid, Catarina Valente, Grete Weiser)
- Flashdance (USA 1983, R: Adrian Lyne, M: Giorgio Moroder, D: Jennifer Beals)
- Herbstsonate/Autumn sonata (S/D 1978, R: Ingmar Bergman, D: Ingrid Bergman, Liv Ullmann)
- Herr der Gezeiten/Prince of tides (USA 1991, R: Barbra Streisand, D: Barbra Streisand, Nick Nolte)
- Intermezzo (S 1936, R: Gustav Molander, M: Heinz Provost, D: Ingrid Bergman)
- Intermezzo (USA 1939, R: Gregory Ratoff, M: Lou Forbes, D: Ingrid Bergman)

30 Bordwell 1992, S. 14.

Is was, Doc?/What's up, Doc? (USA 1972, R: Peter Bogdanovich, D: Barbra Streisand, Ryan O'Neil)
 Jailhouse Rock → Rhythmus hinter Gittern
 Ladykillers/The ladykillers (GB 1955, R: Alexander Mackendrick, D: Alec Guinness)
 Madame Sousatzka (USA 1988, R: John Schlesinger, D: Shirley MacLaine)
 New York, New York (USA 1977, R: Martin Scorsese, D: Liza Minelli, Robert de Niro)
 Rhythmus hinter Gittern/Jailhouse Rock (USA 1957, R: Richard Thorpe, M+D: Elvis Presley)
 Rockers (USA/Jamaika 1978, R: Theodoros Bafoloukos, D: Leroy Wallace)
 Rocky (USA 1976, R: John G. Avildsen, M: Bill Conti, D: Sylvester Stallone)
 Romanze in Moll (D 1943, R: Helmut Käutner, D: Marianne Hoppe, Paul Dahlke)
 Schande/Skammen (S 1968, R: Ingmar Bergman, D: Liv Ullmann)
 Schlagerpiraten/The girl can't help it (USA 1956, R: Frank Tashlin, D: Jayne Mansfield)
 Stardust (GB 1974, R: Michael Apted, D: David Essex, Adam Faith)
 Staying alive (USA 1983, R: Sylvester Stallone, D: John Travolta)
 The harder they come (Jamaika 1972, R: Perry Henzell, M+D: Jimmy Cliff)
 The Jazz-Singer (USA 1927, R: Alan Crosland, M+D: Al Jolson)
 The Jazz Singer (USA 1980, R: Richard Fleischer, M+D: Neil Diamond)
 Verrat/Deception (USA 1946, R: Irving Rapper, M: Erich Wolfgang Korngold, D: Bette Davis, Claude Rains, Paul Henreid)

Literatur

BORDWELL, David (1992): Kognition und Verstehen. In: montage/av 1, H. 1, S. 5-24
 BROWN, Ashley & HEATLEY, Michael (Hrsg.) (1985): Turning on: Rock in the Tate sixties. London: Orbis
 DESBARRES, Pamela (1989): Light my fire. Frankfurt a. M.: Ullstein
 DÖPFNER, M. O. C. & GARMS, Thomas (1986): Erotik in der Musik. Frankfurt a. M.: Ullstein
 FREUD, Sigmund (1969): Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. 5. korrr. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer (Studienausgabe Bd. 1)
 HONEGGER, Arthur (1956): Komponisten als Filmhelden. In: Musica 10, S. 115 f.
 MAAS, Georg (1987): Zur Darstellung des Pop/Rockmusikers im Spielfilm. In: Ist Pop die Volksmusik von heute?, hrsg. von H. RÖSING. Hamburg: Arbeitskreis Studium populärer Musik (Beiträge zur Populärmusikforschung

1), S. 52-60. — Neu abgedruckt in: Pop/Rock/Jazz im musikwissenschaftlichen Diskurs, hrsg. von B. HOFFMANN, W. PAPE und H. RÖSING. Hamburg: Arbeitskreis Studium populärer Musik, 5. 205-213
 ders. (1991): Zwischen Genie und Wahnsinn — Musiker im unterhaltenden Spielfilm. In: In Grenzen — über Grenzen hinaus. Kongreßbericht 18. BSW, hrsg. von K.-H. EHRENFORTH. Mainz: Schott, S. 207-211
 RAMSEYER, Urs (1970): Soziale Bezüge des Musizierens in Naturvolkkulturen. Bern: Francke
 SUPPAN, Wolfgang (1984): Der musizierende Mensch. Mainz: Schott
 TURNER, Graeme (1991): Film as social practice. In: Leinwandträume Film und Gesellschaft, hrsg. von I. KERKHOFF und H.-P. RODENBERG. Oyten-Sagehorn: Argument (Gulliver ; 29)
 Wuss, Peter (1992): Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten. In: montage/av 1, H. 1, S. 25-35

Dr. Georg Maas
 Nycolaistr. 3
 33100 Paderborn-Dahl