

## Wo spielt die Musik in Peter Weirs *The Truman Show*?

### Der Erlöser zieht aus

Christian Vittrup (Kiel)

Peter Weirs Film *THE TRUMAN SHOW* (USA 1998, Peter Weir) ist zunächst als klassische Dystopie zu lesen. Beispielhaft wird von einer nicht genau definierten nahen Zukunft erzählt, in der es einem Konzern an Privatpersonen statt möglich ist, ein Kind zu adoptieren und unbehelligt für ein kommerzielles Unternehmen zu missbrauchen: Die Produktion einer ultimativen Reality-Show-Soap-Opera. Der Film erzählt über dieses Motiv von einem unkritischen Medienkonsum, der diese Praxis honorierenden Mehrheit der Fernsehzuschauer und nicht zuletzt von der Macht des Kapitals. Die enorme Produktion wird ausschließlich durch genuines Product-Placement und Merchandising ermöglicht.

Ohne Bezug zur Gegenwart kann keine Zukunftsvision gedacht werden, und so erweist sich *THE TRUMAN SHOW* wie jede Dystopie als Kritik zeitgenössischer außersprachlicher Phänomene und Tendenzen seiner Entstehungszeit. Unhinterfragter Konsum, die Herrschaft des Kapitals über individuelle und politische Moral, eine Fernsehlandschaft, die auf Realityformate setzt und deren Protagonisten der allgemeinen Unterhaltung geopfert werden, während das Leben von Millionen von Zuschauern durch Fernsehsendungen und Werbestrategien manipuliert werden – die Kritik, die *THE TRUMAN SHOW* zum Ausdruck bringt, scheint heute, zehn Jahre nach der Premiere des Films, nicht weniger angebracht. Die kritischen Referenzpunkte jedenfalls sind eindeutig identifizierbar. Die Erzählung *THE TRUMAN SHOW* weist jedoch über diesen offensichtlichen, konkret politischen und medienkritischen Kern hinaus. Interpretationsbedürftig bleibt vor allem das im Film prominent inszenierte Verhältnis von Christof, dem Schöpfer, und Truman, dem Objekt seines Schaffens.

Im Folgenden soll zunächst gezeigt werden, dass der Filmtext ein auf Analogien zur christlichen Mythologie basierendes Hybrismotiv etabliert, mit dem die Kritik an der gezeichneten dystopischen Gesellschaft gestützt wird. Weiter soll in diesem Zusammenhang eine allegorische Lesart des Konfliktes zwischen Truman und Christof als Generationenkonflikt erläutert werden. Im Anschluss folgt die Diskussion eines zentralen narrativen Merkmals des Films, der Verunsicherung der Unterscheidbarkeit diegetischer und nicht-diegetischer Strukturelemente. Diese Verunsicherung erweitert die dystopische Erzählung um eine selbstreflexive Dimension, indem das System filmischen Inszenierens bewusst gemacht wird und so in den Vordergrund tritt. Abschließend gilt es, beispielhaft zu zeigen, dass der Film eine solche Strategie der Verunsicherung und der diesbezüglichen Sabotage bis in die Mikroebene einzelner Sequenzen und Einstellungen verfolgt.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Die Diskussion des Films bezieht sich auf die in Deutschland vertriebene DVD: *The Truman Show*, Paramount Pictures, 2000 (EAN/UPC: 4010884514483).

## Hybris

Obwohl der Film Trumans Adaption durch eine Firma als Tabubruch herausstellt, wird einem Repräsentanten dieser Firma, dem als Allroundgenie inszenierten Regisseur der Show, Christof, eine übergeordnete Vaterrolle zugewiesen. „I was watching when you were born; I was watching when you took your first step“, wird er Truman am Ende des Films zuflüstern.

Der Film assoziiert ihn, den Mann im Mond, durch seinen Namen Christof und seine Rolle als Schöpfer einer neuen Welt sowie durch einzelne spezifische Sequenzen zunächst mit dem göttlichen Schöpfer der christlichen Mythologie. Wie dieser kann Christof den Lauf der Welt bestimmen, die Sonne aufgehen lassen, Menschen durch einen Eingriff in die ‚Dramaturgie‘ wieder auferstehen oder sterben lassen, und wie dieser ist er schließlich der eigentliche Vater des einen Sohnes. Im Einklang mit den so etablierten Analogien »Christof/Schöpfer«, »Truman/Jesus« beschreibt Christof seinen Ziehsohn dann auch als Hoffnungsträger und Verkünder der frohen Botschaft. „I’m the creator of a television show [und diese Show ist letztlich Truman selbst; Anm. d. Verf.] that gives hope and joy and inspiration to millions“, ertönt Christofs Stimme von dem Himmel herab, den er selbst erschaffen hat.

In gewissem Sinne ist natürlich auch Truman künstlich erschaffen und tatsächlich so etwas wie Christofs Sohn, da dieser fast jeden Aspekt von Trumans Leben zu kontrollieren vermochte. Truman ist zwar nicht in der Retorte entstanden, die Entwicklung seiner Persönlichkeit jedoch ist seit seiner Zeit als Säugling durch das für ihn erschaffene kontrollierte Umfeld geprägt. Das Motiv des künstlich erschaffenen oder extrem manipulierten Menschen ist ein konstantes Element filmischer Dystopien. Es findet sich in unterschiedlichster Form in einer Vielzahl von Filmen, von METROPOLIS (D 1927, Fritz Lang) und FAHRENHEIT 451 (GB 1966, François Truffaut) über THX 1138 (USA 1971, George Lucas), BLADE RUNNER (USA 1982, Ridley Scott) und GATTACA (USA 1997, Andrew Niccol). Wie viele dieser Filme assoziiert THE TRUMAN SHOW das Motiv des im weitesten Sinne ‚künstlichen‘ Menschen durch die oben umrissene Analogie zum christlichen Schöpfer- und Erlösermythos mit dem Motiv der Hybris. Das Handeln Christofs und damit letztlich das Agieren des Medienkonzerns wird nicht zuletzt durch die Assoziationen mit und die strukturellen Analogien zum christlichen Schöpfer- und Erlösermythos als Anmaßung in diesem Sinne lesbar. Christof ist lediglich ein „*televisionary*“, wie es der Fernsehmoderator von »Tru-Talk« ausdrückt, maßt sich jedoch die Rolle eines gottähnlichen Schöpfers von Leben an, dessen Meinungen und Vorstellungen als normative Maximen zu akzeptieren sind und vor denen die Rechte des Individuums Truman in den Hintergrund treten. Deutlicher als durch das, wie hier über religiöse Analogien evozierte, Hybrismotiv kann ein Text das Handeln einer Figur wohl nicht als moralisch verwerflich markieren.

## Generationenkonflikt

Diese Aspekte des Filmes sind natürlich relativ konventionell und erschließen sich ohne genauere Analyse. Interessanter ist es, das hier inhärente Vater-Sohn-Motiv, oder konkreter: den Vater-Sohn-Konflikt, umfassender zu beleuchten. Christof ist mehr als bloß ein begnadeter, wenngleich skrupelloser Fernsehmacher. Tatsächlich scheint er davon überzeugt zu sein, seinem Pseudosohn Truman eine bessere Welt – oder besser: die richtige Welt – zu bieten. Stellvertretend für Truman begibt sich Sylvia in einen direkten Disput mit Christof, in dessen Verlauf letzterer in seiner Argumentation und seiner Wortwahl einem eifersüchtigen Vater angenähert ist, der aus Angst, den Sohn an die potentielle Partnerin zu verlieren, diese abzuweisen sucht und das Kind weiter an die ‚bessere‘ Welt der Eltern zu binden. Sylvias herausfordernde Behauptung, Truman werde sich letztendlich selbst befreien, steht für das dementsprechend oppositionelle Weltbild, das den Drang nach Freiheit und selbstbestimmter Erfahrung als natürliches und rechtmäßiges Verlangen eines jeden Individuums konzipiert, egal unter welcher behüteten, perfektionierten Umständen der jeweilige Mensch aufwächst und lebt. Entsprechend dieses Konfliktgespräches zwischen Sylvia und Christof wird Truman im Verlauf des Films immer wieder mit der Rolle des rebellischen Teenagers assoziiert. „Maybe I feel like a teenager!“, entgegnet er seiner Frau, die seine Pläne, etwas ganz neues zu wagen, mütterlich abtut – in den Händen ein Kinderbuch mit dem Titel »A Dream Machine Part 2«. Wie ein junger Teenager etwa seine Pornohefte oder Horrorfilme verbirgt, versteckt Truman seinen Traum von einem anderen Leben im Keller. Dort hütet er die Erinnerung an Sylvia und versucht, diese mit Hilfe des provisorischen Fotos am Leben zu halten.

Wie Fiji, der Ort mit dem sie assoziiert ist, symbolisiert Sylvia das genaue Gegenteil von Sea Haven. Für Truman bedeutet diese Liebe, dass er sich fortan nach etwas anderem sehnt als das, was ihm sein Elternhaus – hier letztlich Christof, der Trumans Elternhaus, ja seine ganze Welt komponiert hat – bieten kann. Trumans Entscheidung, den sicheren, aber von anderen für ihn geschaffenen und überwachten Raum zu verlassen, ist dementsprechend als Emanzipation des Kindes zu lesen, das eine eigene Welt, ein eigenes Leben zu entdecken hat. Sie bedeutet hier nicht bloß das Ende der als unmoralisch markierten Fernsehshow, Trumans Emanzipation wird in dem beschriebenen Analogiekontext ‚Vater-Sohn-Konflikt‘ als unweigerliche Entwicklung erzählt.

Die Abwendung Trumans von Christof bedeutet gleichzeitig seine Abkehr von dem ideologisch geprägten Modell von Welt, das Christof um ihn herum errichtet. Sea Haven spiegelt eine nostalgische Idealvorstellung bürgerlichen Lebens samt all seiner kapitalistisch-heteropatriarchalen Machtstrukturen und naiv-konsumorientierten Werte. Der Film spezifiziert hier seine gesellschaftskritische Aussage: Die Truman Show ist das Produkt einer Welt, in der Kapital über Moral gesiegt hat. Die ‚bessere‘ Gegenwelt, die Christof für Truman erschaffen zu haben glaubt und die er ausdrücklich von der Realität der Außenwelt unterscheidet, erweist sich letzten Endes als eine Annäherung an das ideologische Ideal der Elterngeneration, das auch der

Welt jenseits der Soundstage Sea Haven zu Grunde liegt – einer Welt, die auch Christof als ‚krank‘ und korrupt erkennt. Sea Haven ist hier insofern als indexikalisches Zeichen lesbar, das indirekt auf Christofs Disposition, seine unbewusste Inkonsequenz und Widersprüchlichkeit verweist. Dass die Emanzipation Trumans als natürlicher Prozess inszeniert wird, bestätigt die Kritik an diesem Idealbild, schließlich ist Truman der True-Man, der wirkliche, natürliche Mensch. *THE TRUMAN SHOW* stellt auf dieser Ebene nicht nur die fiktionale dystopische Gesellschaft und Christofs konkrete Inszenierung einer besseren Welt in Frage, spezifisch kritisiert werden auch die Gründungsmythen, die beiden zu Grunde liegen.<sup>2</sup>

### **Alles macht weiter?**

Die der konkreten Emanzipation Trumans und seinem letzten Zwiegespräch mit Christof vorausgehende Sequenz lässt nun wieder an die im Film etablierte heilsgeschichtliche und schöpfungsmithologische Analogie denken. Der fassungslose Vater ist eher bereit, seinen Sohn zu ermorden, als ihn gehen zu lassen. Die Einstellungsfolge lässt kaum einen Zweifel daran, dass Christof überzeugt ist, Truman ertränkt zu haben. Doch unser Protagonist wird seiner Jesusrolle gerecht und tatsächlich wiedergeboren. Die Rolle des Erlösers wird noch einmal deutlich mit dem über das Wasser gehenden Truman assoziiert, bevor auch Christof ihn mit seiner Rede von „hope and joy and inspiration to millions“ mit einer entsprechenden Rolle verbindet. Christof muss nun jedoch miterleben, dass nicht Trumans freiwillige Rückkehr nach Sea Haven den Menschen Hoffnung und Glück bringt, es ist vielmehr sein beispielhafter Ausstieg, seine Emanzipation, die die Fernsehzuschauer jubeln lässt. Der Regisseur hat diese fahrlässigerweise Trumans Hoffnung auf ein anderes Leben und seine wachsende Skepsis miterleben lassen, und die Zuschauer bejubeln nun die Überwindung des Gefängnisses und letztlich die Überwindung des unmoralischen Fernsehformats. Ist Truman also in gewisser Hinsicht tatsächlich ein Erlöser, der die Hoffnung auf und die Botschaft von einer die Würde und Freiheit der Menschen respektierenden Fernsehlandschaft und Gesellschaft im Allgemeinen verkündet und damit die Fernsehzuschauer, die willentlichen Opfer eines entfesselten Kapitalismus bekehrt? Der Text stimmt eher skeptisch und ironisiert dieses ‚Happy End‘ durch die gezeigten Zuschauerreaktionen. So denken die beiden Parkhausangestellten, die gerade noch Christofs Worte naiv-bedächtig abgenickt haben, nicht daran, eine Fernsehpause einzulegen und sich in ihrer Welt einmal genauer umzusehen. Für sie ist nur interessant, welche Show das Fernsehen als nächstes bereithält. Obwohl sich Christof in der Show auf ein entlarvendes Wortgefecht mit Truman eingelassen hat, stellt Trumans Emanzipation womöglich nur den krönenden Abschluss einer phänomenal erfolgreichen Show dar, der mit Sicherheit ein vergleichbares Format folgen wird.

---

<sup>2</sup> Vorbild und Drehort der Filmstadt Sea Haven ist das in Florida realisierte New Urbanism-Pionierprojekt Seaside, das Kritiker der New Urbanism- und der New Pedestrianism-Bewegungen mit ähnlichen Argumenten in Frage stellen. Indirekt kommentiert *THE TRUMAN SHOW* dadurch neben konkreten Tendenzen der Fernsehlandschaft auch konkrete Architekturphänomene der außersprachlichen Realität und ist als Äußerung innerhalb diesbezüglicher Diskurse lesbar.

## Reflexion über das filmische Zeichensystem

An diese vorangestellten Interpretationsansätze lässt sich eine Analyse der den Film bestimmenden Verunsicherung der Unterscheidbarkeit diegetischer und nicht-diegetischer Strukturelemente anschließen, die sich auch auf der Tonebene des Films *THE TRUMAN SHOW* festmachen lässt.

Zu differenzieren sind zunächst die diegetische und die nicht-diegetische Musik, also Musik, die Figuren in der erzählten Welt produzieren und wahrnehmen beziehungsweise wahrnehmen können einerseits und Musik, die nur dem Textrezipienten zugänglich ist andererseits. Letztere werde ich im Folgenden als Filmscore bezeichnen. Der Filmscore erfüllt eine Vielzahl von Funktionen und generiert eine Vielzahl rezeptionsabhängiger Bedeutungen, die sich wohl kaum abschließend systematisch analysieren lassen (Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff 2002, 123). Auch kann die Art und Weise, in der Bedeutung und damit eine näher bestimmbare Funktion produziert wird, höchst unterschiedlich sein. Der Filmscore kann als Zeichensystem relativ direkt, beispielsweise über den Liedtext eines Popsongs, Bedeutung vermitteln. Der Score kann als identifizierbarer Text wahrgenommen werden und mit allen interpretatorischen Konsequenzen, die dies mit sich bringt, als intertextueller Verweis lesbar sein. Er kann auf Komponisten, Autoren oder Interpreten verweisen, deren Vita oder Gesamtwerk als Referenz aufgerufen wird. Zentral, wenn auch schwerer zu bestimmen, ist natürlich die Eigenschaft des Filmscores, rein über kompositorische und klangästhetische Mittel und performative Eigenheiten Stimmung zu generieren oder zumindest das Lesen des Textes lenkende Konzepte von Stimmung zu vermitteln – in diesem Zusammenhang kann und muss wohl bis zu einem gewissen Grad von identifizierbaren Codes und Konventionen gesprochen werden, die auch bewusst analysiert und nachvollzogen werden können. Diegetische Musik andererseits verweist vor allem direkt auf die Figuren und ihr kulturell-soziales Umfeld, sowie etwa auf die Motive von Figuren, gerade in dem gezeigten Moment die jeweilige Musik zu hören, zu produzieren oder – eben wie in *THE TRUMAN SHOW* – als Score in einer diegetischen Filmproduktion zu verwenden.

Infolge der umfassenden Irritationsstrategien, die Ebene des *discours* des Films prägen, verschwimmen unter anderem die Ebenen des nicht-diegetischen Filmscores und der diegetischen Musik. Der zunächst vermeintlich nicht-diegetische Filmscore ist zu großen Teilen als Strukturelement der Fernsehshow *The Truman Show* und damit als Teil der Diegese identifizierbar. So sehen wir anstatt der erwarteten Credits, die als Paratexte auf die außersprachliche Welt der Filmproduktion verweisen würden, sofort nach dem Paramount-Logotrailer Einstellungen der in der erzählten Welt produzierten Fernsehsendung. Die Einstellungen und die sie organisierende Montage mitsamt der Tonebene des Films *THE TRUMAN SHOW* sind hier zunächst mit der Einstellungsfolge der Fernsehsendung identisch. Diese irritierende Pseudoeinheit von Fernsehshow und Filmtext, wird später punktuell und deutlich markiert aufgehoben, wenn Reaktionen

diegetischer Zuschauer oder die Arbeit des Regieteam der diegetischen Fernsehshow zu sehen sind. Während etwa Christof die Regie der Brückensequenz übernimmt (~00:57:00), wird neben anderen Regieentscheidungen auch der Einsatz der Musik diskutiert, Musiker und Toningenieur, die den Fernsehscore verantworten, können gar bei der Arbeit beobachtet werden. In diesen Momenten wird deutlich, dass der Rezipient vornehmlich diegetische Musik, den Score der Fernsehshow vernimmt.

Da die diegetische Fernsehshow *The Truman Show*, deren Bild- und Tonebene der Filmtext *THE TRUMAN SHOW* über weite Teile mehr oder minder zu entsprechen vorgibt, zudem mit konventionalisierten Montagesyntagmen und Tonebenen des traditionellen Spielfilms operiert, mag der Rezipient bisweilen fast vergessen, dass er zumeist Bild und Ton eines diegetischen Filmproduktes vor sich hat.<sup>3</sup> Gleichzeitig ist er jedoch durch die Masken einzelner Einstellungen, die diegetische Bedingungen der Kameraarbeit signalisieren, sowie durch eben die Einstellungen, in denen wir die Bilder der *Truman Show* hinter uns lassen, immer wieder dazu gezwungen, über die Natur jeder einzelnen Einstellung und ihrer audiovisuellen Inhalte sowie über die Fragen zu reflektieren, welche Bedeutung generierende Funktion diese haben, wer ihr Autor ist und welche Motive dieser Autor verfolgt.

Der Film thematisiert sich auf diese Art und Weise selbst als filmisches Zeichensystem und Teil eines medialen Feldes und diskutiert über diese selbstreflexive Ebene Möglichkeiten, Konsequenzen und manipulative Zwecke der Gestaltung und Kombination einzelner Einstellungen und der dazugehörigen Tonspur. Nicht zuletzt regt der Film, der sich immer wieder der diegetischen Filmproduktion *The Truman Show* angenähert hat, auf diese Weise dazu an, das zentrale Thema der Dystopie, die Verführbarkeit unreflektierter Zuschauer Massen durch audiovisuelle Medien, auch auf den konkreten Filmtext *THE TRUMAN SHOW* und seine Rezeption zu übertragen.

Dass ‚Filmmusik‘ in diesem Zusammenhang in besonders augenfälligem Maße thematisiert und funktionalisiert wird, ist sicherlich darauf zurückzuführen, dass der Filmscore eines der Elemente des Zeichensystems Film ist, dem am landläufigsten manipulative Eigenschaften zugesprochen werden. Wird dieser konventionalisierte und zugleich in hohem Maße abstrakte Bestandteil des Spielfilms in seiner Funktionalisierung nun bewusst gemacht, steht er hier *pari pro-toto* für die vermeintliche Verführmaschine Film, deren Mechanismen *The Truman Show* vorzuführen sucht.

---

<sup>3</sup> Im Gegenteil zu etwa DITTSCHKE – *DAS WIRKLICH WAHRE LEBEN* (D 2004 ff., Olli Dittrich / o. A.) oder vergleichbaren realen Sendungen, in denen mit fest installierten Kameras gearbeitet wird.

## Sabotage der Sabotage: Beispielanalyse einer Sequenz

Die Verunsicherung der Unterscheidbarkeit der diegetischen und der nicht-diegetischen Textelemente stellt sich auf die oben angedeutete Weise als Grundprinzip des Films dar, der die entstehende Irritation dazu nutzt, seine Medienkritik um eine selbstreflexive Perspektive zu erweitern. Doch auch jenseits der großen Syntagmen, auf einer Mikroebene gewissermaßen, sabotiert der Film die Unterscheidbarkeit von diegetischem Material der Fernsehshow *The Truman Show* und ‚autonomen‘ Einstellungen. Auch hier spielt die Nicht-Unterscheidbarkeit von diegetischer und nicht-diegetischer Musik eine maßgebliche Rolle.

Beispielhaft sei hier die Sequenz genauer betrachtet, in der Truman seinem angeblichen und vermeintlich toten Vater auf der Straße erstmalig wieder begegnet (Anfang: ~00:13:50, Ende: ~00:15:23). Sie beginnt im Anschluss an eine Einstellung mit den beiden Parkhausangestellten, die sich die Truman Show im Fernseher ihres Büros ansehen, und endet mit Trumans vergeblicher Verfolgung des Nahverkehrsbusses. Durch die Einstellung mit den beiden (diegetischen) Fernsehzuschauern wird dem Rezipienten abermals signalisiert, dass der Hauptteil der audiovisuellen Einstellungsinhalte, die der Film *THE TRUMAN SHOW* umfasst, als Material der Fernsehshow *The Truman Show* zu lesen ist. In der Folge wird dementsprechend eine Einstellungsfolge der diegetischen Serie erwartet.

Der Totalen, die Ort und Zeit angibt, morgens in Sea Haven, folgen nun Einstellungen von Truman auf dem Weg zur Arbeit. Die Kundin vor ihm macht auffällig Werbung für das Magazin *Dog Fancy*, Truman kauft die Zeitschriften, die er braucht, um Sylvias Gesicht zu rekonstruieren. Diese Einstellungen lassen sich relativ problemlos als Montageeinheiten der Fernsehshow lesen. Nun tritt der Schauspieler auf, der früher die Rolle von Trumans Vater übernommen hatte, und die Regie der Livesendung reagiert blitzschnell auf die unvorhergesehene Situation, indem sie den Mann von Statisten entfernen lässt. Die Einstellung, in der diese eingreifenden Statisten sich jedoch ans Ohr fassen, um die Befehle der Aufnahmeleitung besser zu verstehen, ist nicht wirklich als Einstellung der Fernsehshow zu erklären. Die Regie könnte kaum so schnell auf die jeweiligen Statisten schneiden, also die richtige Kamera aussuchen. Ebenso wenig hätte sie ein Interesse, dies zu tun. Es stellen sich die Fragen, ob es sich hier um eine autonome Einstellung des Filmtextes *THE TRUMAN SHOW* handelt und ob über eine entsprechende Zuordnung überhaupt objektiv entschieden werden kann.

Achtet man auf die Tonspur und insbesondere auf die Filmmusik stellen sich bezüglich der Unterscheidung zwischen unabhängigen Elementen und Elementen der Fernsehshow weitere Fragen. Ab der ersten Einstellung, die auf die Zuschauer im Parkhaus folgt, ist Musik aus dem dritten Satz von Wolfgang Amadeus Mozarts Klaviersonate Nr. 11 in A-Dur zu hören. Der Rezipient kann die Filmmusik zunächst als Teil der diegetischen Filmproduktion akzeptieren. Dies wird weiter dadurch gestützt, dass sie unseren Rezeptionsgewohnheiten entspricht und als typisch gemäß eines konventionalisierten Einsatzes von

Filmmusik wahrgenommen werden kann. Die relative Leichtigkeit und Verspieltheit der Musik sowie ihre Vertrautheit prädestiniert sie als Filmscore einer Sequenz, in der die alltägliche morgendliche Routine eines sonnigen Tages erzählt wird. Zudem klingt die Aufnahme leicht künstlich und ‚indirekt‘, sie wurde wahrscheinlich durch einen Filter verfremdet. Eher unbewusst ordnet sie der Rezipient dadurch umso mehr der diegetischen Filmmusik zu. Das Mozartstück klingt aus, und es folgen einige Einstellungen ohne Musik. Durch dieses Aussetzen wird Spannung aufgebaut – ein Umstand, der für sich genommen schon einen Bruch mit der Erwartung bedeutet, diegetisches Material der Truman Show gezeigt zu bekommen, schließlich kann allein der reale, nicht der diegetische Filmemacher von der bevorstehenden Konfrontation wissen. Als Teil der diegetischen Inszenierung ließe sich das Verstummen der Musik noch als Zufall erklären, der Einsatz des folgenden Musikstücks widersetzt sich einem solchen Erklärungsansatz jedoch eindeutig: Gleichzeitig mit dem Schnitt zu eben jener Einstellung, in der die Statisten auf den Vater angesetzt werden, setzt wieder Musik ein. Das nun zu hörende Musikstück unterscheidet sich ästhetisch jedoch auffällig von Mozarts Klaviersonate. Die Musik ist stark perkussiv, eindeutig durch elektronische Klänge geprägt und in ihrer Klangqualität sauberer und direkter als der Mozart. Gemäß unserer Rezeptionserfahrung erfüllt dieser kontrastive Einsatz von Musik ebenfalls Rezeptionserwartungen, indem die neue Musik den Beginn einer unerwarteten und actionreichen Handlung signalisiert. Die Macher der Truman Show könnten dies durchaus aus der Not heraus beabsichtigen, ob sie die Musik jedoch so schnell passend wählen könnten, ist mehr als fraglich. Schließlich stellt sich auch hier wieder die Frage, welches Motiv die Macher haben könnten, den Status der Statisten als eingreifende Akteure auf diese Art und Weise zu betonen. Es bleibt letztlich nicht entscheidbar, ob es sich bei dem ‚elektronischen‘ Score in dieser Sequenz um nicht-diegetische Filmmusik handelt, ob der ‚elektronische‘ Score als Indiz zur Identifikation autonomer Einstellungen im obigen Sinne dienen kann und ob der vermeintlich nicht-diegetische Score von dem Filmscore der diegetischen Truman Show unterschieden werden kann. Auf einer solchen Mikroebene kehrt der Film stets zu der Verunsicherung der Ebenengrenzen zurück, die seine Makroebene bestimmt.

## **Literatur**

Borstnar, Nils; Eckhard Pabst, Hans Jürgen Wulff (2002) *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH (UTB für Wissenschaft; 2362).



**Empfohlene Zitierweise:**

Christian Vittrup: Wo spielt die Musik in Peter Weirs The Truman Show? Der Erlöser zieht aus.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4, 2010.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 1.4.2010.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Christian Vittrup. All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung“.