

His master's voice: Musik und Fiktionalitätsebenen in THE TRUMAN SHOW

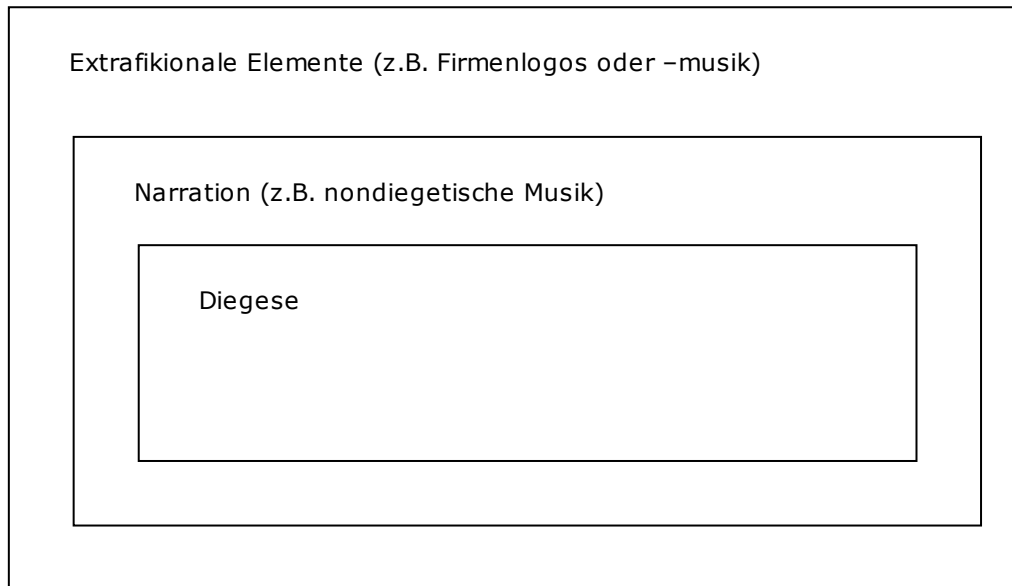
Guido Heldt (Bristol)

THE TRUMAN SHOW bietet jede Menge an großen und ernsten Themen und Lesarten: Kritik am Reality-TV und an den modernen Massenmedien allgemein, sowohl an den Machern wie am Publikum, eine religiöse Allegorie oder eine auf Vater-Sohn-Beziehungen, eine Reflexion über das Verhältnis von Autor und fiktionaler Figur oder eine über die soziale und institutionelle Kontrolle unseres alltäglichen Lebens... Aber es ist auch ein Film über die Freude am Spiel mit filmischen Strukturen, in diesem Falle das Spiel mit den Strukturen filmischer Erzählung resp. mit den Ebenen von Fiktionalität, die jedem fiktionalen Text inhärent sind. Beide Elemente, thematischer Ernst und formales Spiel, sind dicht ineinander verwoben.

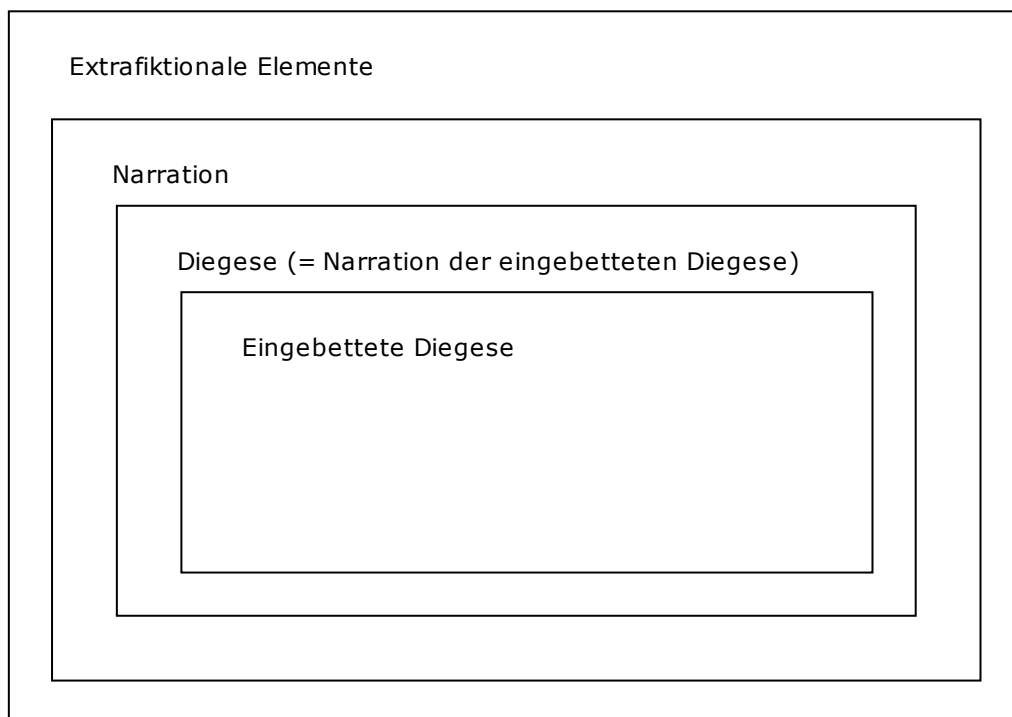
THE TRUMAN SHOW (1998, Regie Peter Weir) erzählt die Geschichte von Truman Burbank (gespielt von Jim Carrey). Truman ist der erste Mensch, der in einer Fiktion geboren wurde und aufgewachsen ist – in der Fernsehserie 'THE TRUMAN SHOW', die um ihn herum konstruiert wurde. Zu dem Zeitpunkt, an dem wir ihn treffen, ist er verheiratet, hat ein Haus und einen Job im hübschen kleinen Küstenstädtchen Seahaven, und für ihn ist das die Welt. Alle um ihn herum jedoch, einschließlich seiner Frau und seines besten Freundes, sind Schauspieler; alle sind Teil der großen Maschine, die läuft, um die Illusion ihrer eigenen Realität in Trumans Bewusstsein aufrechtzuerhalten und um Trumans Leben einen für das Fernsehpublikum dramatisch befriedigenden Verlauf zu geben. Die Filmhandlung setzt ein, wenn Dinge schiefzugehen beginnen, wenn Risse in der Fassade auftauchen – ein Studioscheinwerfer, der vom 'Himmel' vor Trumans Füße fällt, ein Autoradio, das Truman statt des gewöhnlichen Programms die Durchsagen aus dem Kontrollraum des Studios hören lässt usw. – und Truman Verdacht zu schöpfen beginnt, dass nicht alles in seiner Welt so ist, was es zu sein scheint, und er schließlich die schreckliche Wahrheit begreift und aus dem Gefängnis der Fiktion auszubrechen versucht.

Die doppelte Ironie seines Namens ist deutlich: Er ist der einzige in seiner Welt, der authentisch ist und in diesem Sinne wahr (= *true*). Auf der anderen Seite bedeutet diese Authentizität, dass er auch der einzige ist, der die Wahrheit über seine Welt nicht sieht, die eine große Lüge ist – eine Lüge, die Trumans Authentizität als ihre „unique selling proposition“ verwendet, als Errungenschaft, die sich selbst verkauft (an die Fernsehzuschauer rund um die Welt), die aber auch Produkten angeheftet werden kann (in Form von Werbespots und von „product placement“ innerhalb der Fiktion). Dass Truman wahrhaftig ist, profiliert die Inauthentizität um ihn herum nur umso schärfer – „Es gibt kein richtiges Leben im falschen“, wie Adorno in den *Minima moralia* feststellt (Adorno 1980, 419). (Die zweite, mindere Ironie betrifft seinen Nachnamen, Burbank, der auf die Stadt in Los Angeles County anspielt, in der sich die Zentralen von Medienkonzernen wie NBC, Warner, Disney und Viacom befinden, die Mutterfirma von Paramount, federführend bei der Produktion der TRUMAN SHOW.)

Unterschiedliche Ebenen von Fiktionalität und von auktorialer bzw. erzählerischer Kontrolle sind – naturgemäß angesichts der Handlung des Films – zentral für seine Struktur. Aber *THE TRUMAN SHOW* ist kein klassischer Fall eingebetteter Erzählung, mit einer klaren Schachtelung der Erzählebenen, wie man sie in vielen anderen Filmen findet (ein beliebiges Beispiel: *THE BRIDE OF FRANKENSTEIN* benutzt die bekannte Geschichte der Entstehung von *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, um eine Rahmenhandlung mit den Shelleys und Lord Byron zu zeigen, die sich am unvermeidlichen Kaminfeuer mit Horrorgeschichten unterhalten, eine derer dann den Hauptteil des Films bildet).



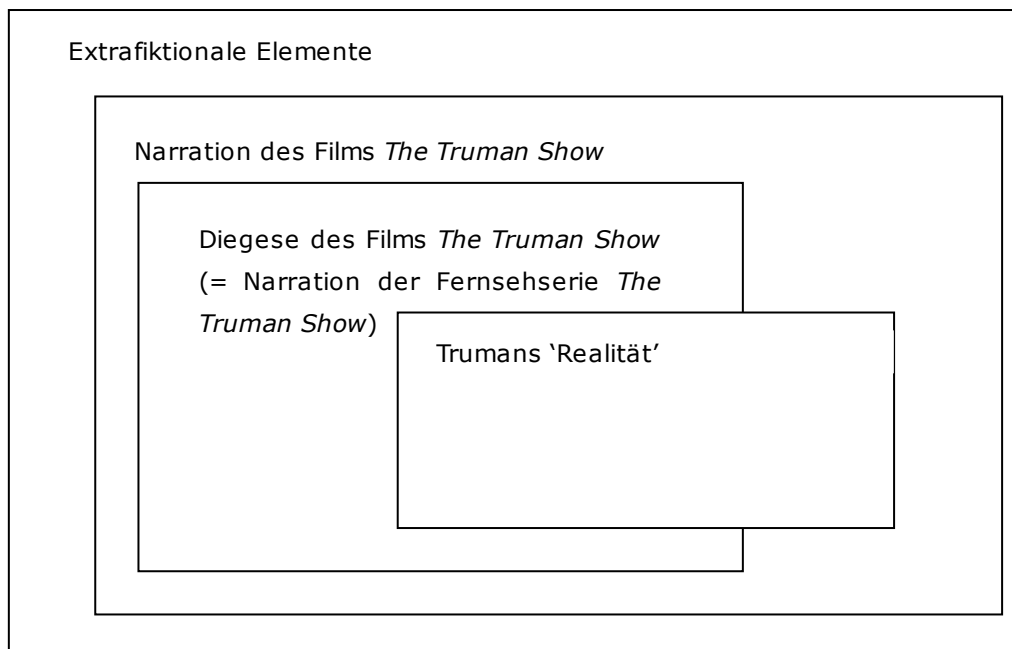
Struktur eines 'normalen' narrativen Films



Struktur eines Films mit eingebetteter Erzählung

In *THE TRUMAN SHOW* ist das Verhältnis der Fiktionalitätsebenen jedoch komplizierter: Die Geschichte dreht sich ja gerade um Trumans Versuch, aus der Fiktion auszubrechen, in die ihn die Macher der 'TRUMAN SHOW' (das heißt, der fiktionalen Fernsehserie) eingeschlossen haben. Abgesehen von Truman wissen alle anderen Protagonisten der eingebetteten Erzählung – der Fernsehserie 'THE TRUMAN SHOW' – um ihre Fiktionalität, was heißt, dass sie eigentlich auf der umschließenden Ebene der Diegese des Films *THE TRUMAN SHOW* operieren, der Ebene, auf der sich auch der Produzent und *Spiritus rector* der Serie, Christof, und das übrige Produktionspersonal der Serie befinden; und der Film weist auf dieses Wissen um die Fiktionalität der Fiktion immer wieder hin.

Und natürlich ist auch Truman selbst nicht wirklich auf einer anderen Fiktionalitätsebene angesiedelt als die anderen Protagonisten der Fernsehserie: Er ist ja kein fiktionaler Charakter, nicht das Produkt auktorialer Erfindung, sondern ist ganz authentisch er selbst. Der Film zeigt den Lernprozess Christofs, der begreifen muss, dass er nicht der Gott seiner kleinen Reality-TV-Welt und Truman nicht sein Geschöpf ist, auch wenn er sich bis zum beinahe bitteren Ende gegen diese Einsicht sperrt, und er zeigt den Lernprozess Trumans, der begreifen muss, dass das, was er für die Welt hielt, nur eine Fiktion ist und dass er die wirkliche Welt noch gar nicht gesehen hat (auch wenn das kein Grund zu großen Hoffnungen sein sollte: „Possibly TV isn't much of a role model, but then have you seen real life these days?“, wie eine der Figuren in Michael Marshall Smiths *Roman Spares* sagt [1998, 60]).



Struktur von *THE TRUMAN SHOW*

Der Film macht diese unsaubere, auseinander brechende Schachtelung von Fiktionalitätsebenen¹ von Anfang an auf verschiedene Weisen deutlich, und die erste ist der Titel selbst: THE TRUMAN SHOW ist der Titel der Fernsehserie, von der der Film handelt, und der Titel des Films, den wir im Kino sehen, und das Publikum, das Trumans Leben und Trumans Entdeckung der Falschheit dieses Lebens verfolgt, ist sowohl das Publikum der Fernsehserie wie das Publikum im Kino. Für den Fall, dass wir diese Doppelung übersehen, wird sie schon im Vorspann verdeutlicht: Was wir erwarten, ist der Vorspann des Films THE TRUMAN SHOW, was wir sehen, ist der Vorspann der Fernsehserie 'THE TRUMAN SHOW', „created by Christof“, und spätestens an diesem Punkt sollte auch der Unaufmerksame begriffen haben, dass wir es nicht mit der Vorspannsequenz des Films zu tun haben.² Normalerweise besorgt einen Vorspannsequenz den Übergang von der außerfilmischen Realität zum Innenraum der Diegese, und dieser Prozess beginnt meist mit dem Eingeständnis der Fiktionalität des ganzen Unternehmens (durch Firmennamen und -logos und gegebenenfalls auch musikalische Jingles), bevor der Vorspann uns langsam in die Fiktion hineinzieht. THE TRUMAN SHOW hat einen Vorspann, aber er dient nicht wirklich dazu, den Zuschauer über die Schwelle der Als-Ob-Realität zu ziehen, sondern täuscht dies nur vor und wirft uns mitten hinein in die Fiktion. Das offene Eingeständnis von Fiktionalität, das eine klassische Vorspannsequenz liefert, wird hier umgangen; paradoxerweise lenkt aber gerade das die Aufmerksamkeit nur um so mehr auf die Fiktionalität des Leinwandgeschehens: Eine auktoriale Instanz, die ihre Präsenz verschleiert, muss etwas Besonderes im Schilde führen. Irgendetwas stimmt nicht: Es scheint keinen Raum außerhalb der Diegese des Films zu geben, und das macht uns misstrauisch; und in der Tat erweist sich diese Weigerung, die narrative Struktur des Films offenzulegen, als Teil einer Strategie narrativer Ambiguität.

Die Musik, die wir dazu hören (Burkhard Dallwitz' *It's a Life*), passt: Ein generischer, repetitiver Cue mit Klavier, Synthesizer und Perkussion – Fastfood-Musik, angemessen für eine Fernsehserie, aber schwerlich das Richtige für einen aufwändigen Hollywood-Film. Das wird sich bestätigen, wenn wir später sehen, wie die Musik zur laufenden Sendung in Echtzeit im Studio gemacht wird. In der wirklichen Welt hätte die oft wiederholte Eröffnungsmusik einer weltweiten erfolgreichen Fernsehserie natürlich größeren musikalischen Aufwand erlaubt; mit der klischierten TV-Musik unterstreicht der Film hier deutlich den narrativen Trick des intradiegetischen Vorspanns.

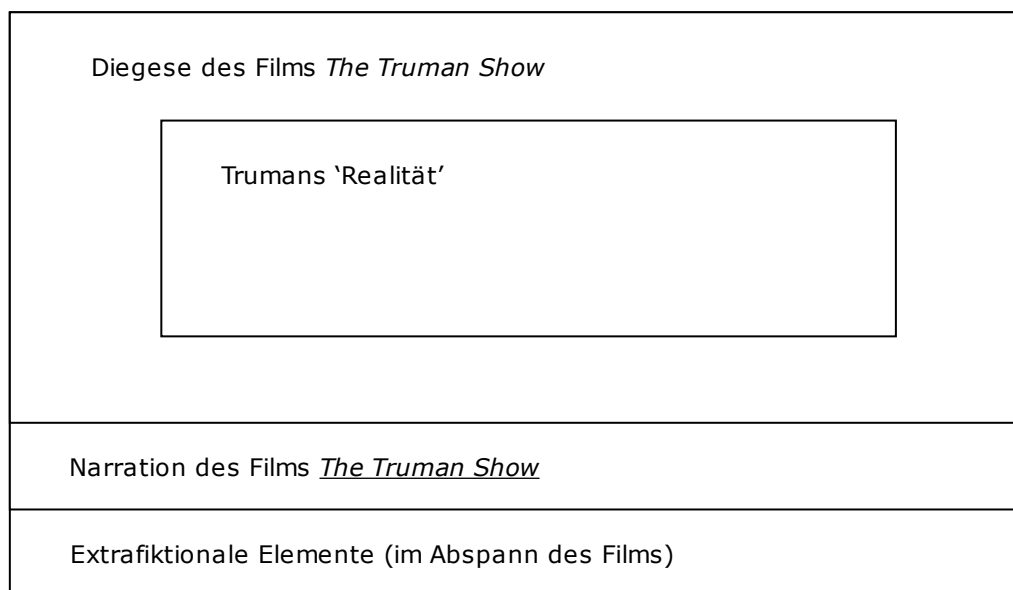
¹ Eine Unsauberkeit, die man mit Gérard Genette als eine 'Metalepse' verstehen kann; siehe dazu den TRUMAN SHOW-Beitrag von Claus Tieber.

² Dass Christof, Trumans geistiger Vater und Antagonist, nur diesen einen Namen hat, mag verschiedene Gründe haben:

- Es fällt auf und lenkt darum unsere Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass wir keinen normalen Filmvorspann sehen.

- Es betont seinen quasi-mythischen Status als Schöpferfigur: Gott braucht keinen Vornamen. Es ist schwerlich ein Zufall, dass er 'Christof' heißt: Das 'Christ-' trägt die religiöse Allegorie in den Vordergrund, verleiht ihr aber auch eine intrikate Ironie: 'Christoph(erus)' ist wortwörtlich der 'Christus-Träger', und im Verlauf des Films wandelt sich Christof vom gottgleichen Herren von Trumans Geschick zu einem, wenn auch unwillentlichen, Instrument von Trumans Transzendenz, seiner Befreiung von Gefangenschaft und Ignoranz. (Platos Höhlengleichnis ist ein weiterer Hallraum des Films.)

- Ein dritter Aspekt des Namens mag sein vage europäischer Klang sein, besonders angesichts des kapriziösen abschließenden 'f', das zusammen mit seinem Barrett Christof wie die Pop-Version eines französischen Philosophen erscheinen lässt – eine Art Anti-Baudrillard, der seinen Frieden mit den Simulakren gemacht hat.



Struktur des Films THE TRUMAN SHOW, wie sie sich in der Vorspannsequenz darstellt

Eine Anmerkung zur Musik in THE TRUMAN SHOW im Allgemeinen: Sie stammt aus unterschiedlichen realweltlichen Quellen – es gibt Fetzen von Mozart und Chopin, es gibt für den Film geschriebene Musik des australischen Komponisten Burkhard Dallwitz, es gibt ein Stück des polnischen Komponisten Wojciech Kilar, und es werden mehrere Stücke von Philip Glass verwendet, die Regisseur Peter Weir kannte und mochte und die so etwas wie das Rückgrat der musikalischen Struktur des Filmes bilden. In meiner Analyse werde ich nicht viel darüber sagen, welches Stück aus welcher Quelle stammt und welche Signifikanz das haben mag.³ Die Frage ist legitim, aber es ist eine, die ich für den Zweck des vorliegenden Textes eher hintanstellen möchte, weil es hier um den Film als Text geht und um die Musik als Funktion dieses Textes. Darum sollen Fragen zur Genese des Texts weitgehend ignoriert bleiben.

Dass die fiktionalen Ebenen in THE TRUMAN SHOW nicht sauber ineinandergeschachtelt sind, heißt natürlich nicht, dass solche Schachtelung nicht dennoch ein Schlüsselaspekt der Konstruktion des Films wäre. In der Szene, in der Truman seinen 'Vater' wiedertrifft, führt der Film in aller Deutlichkeit vor, wie das funktioniert: Die erste Andeutung wird gegeben, wenn das Bild vom Gespräch zwischen Truman und seinem Freund Marlon auf der Brücke (beginnend bei 0:53:07) durch einen Schnitt auf das Fernsehstudio umblendet, während sich die Musik, die wir zum Gespräch hören (und von der wir nicht wissen, ob nur wir sie hören oder auch die Zuschauer der Fernsehserie 'THE TRUMAN SHOW'), jedoch fortsetzt. Das allein könnte einfach ein Stück musikalisches 'continuity editing' sein mit der Musik als durchlaufender Schicht, die die Sequenz über die Schnitte hinweg zusammenhält. Die Musik setzt sich zum Rückschnitt auf die Begegnung mit dem Vater

³ Wenn einzelne Cues aus der Musik erwähnt werden, so nimmt dies Bezug auf die Soundtrack-CD *The Truman Show*, Milan/WEA 7313835850-2, veröffentlicht 1999.

aber fort⁴, bleibt auch beim Umschnitt auf die Kneipe erhalten, in der die Sendung läuft – und immer noch sind wir uns nicht sicher, ob die Musik Teil der Fernsehserie oder nondiegetisch auf der Ebene des Films *THE TRUMAN SHOW* lokalisiert ist. Dann aber kehren wir wieder zurück ins Studio, Christof fordert: „Fade up music!“ – und das Bild zeigt uns Studiomusiker und Toningenieure beim Drücken auf die musikalische Tränendrüse. Endlich ist die Musik klar der Ebene der Fernsehserie zugeordnet, und die theatralisch inszenierte ‘Enthüllung’ dieser diegetischen Realität der Musik macht das überdeutlich klar – so überdeutlich in der Tat, als solle dem Zuschauer wiederum der Verdacht nahegelegt werden, dass die musikalische Sache so einfach nicht ist.

Aber auch ohne solch drastische Dekonstruktion der Macht der Fernsehmusik zeigen andere Szenen, dass ihre Musik auf der Ebene der Fernsehserie lokalisiert ist und nicht auf der des Films. Ein gutes Beispiel für eine subtilere Methode der Zuordnung ist die Szene, in der Truman sich an den ‘Tod’ seines ‘Vaters’ auf dem Segelboot ‘erinnert’ – aber er erinnert sich in den oval eingerahmten Bildern, die eine spezielle Kamera der Fernsehserie ‘*THE TRUMAN SHOW*’ andeuten, was verdeutlicht, dass die Bilder nicht metadiegetisch in seinem Kopf, sondern Einblendungen in die Serie sind – Bilder, die die Zuschauer vor den Fernsehbildschirmen ebenso sehen wie wir im Kino, was uns vermuten lässt, dass sie auch die daruntergelegte Musik hören (Burkhard Dallwitz’ *Flashback*). Möglicherweise denkt Truman am Strand an etwas ganz anderes, als die Fernsehserie ihren Zuschauern weiszumachen sucht (zum Beispiel, dass er weg will aus Seahaven). Die desillusionierende Kalkuliertheit der Szene (einschließlich Zeitlupenbildern mit tropfenden Pianofiguren in Moll darunter) macht es höchst unwahrscheinlich, dass wir die Musik als nondiegetisch auf der Filmebene verstehen; sie ist als nondiegetische Musik auf der Ebene der Fernsehserie inszeniert, als weiteres Beispiel der perfiden Manipulationsstrategie, der sie unterliegt.

So weit, so (relativ) geradlinig. Aber in anderen Szenen funktioniert der Versuch, die Musik eindeutig einer der Fiktionalitätsebenen zuzuordnen, nicht ganz so glatt, sondern produziert Fragen und Ambiguitäten. Der zweite Teil meines Textes wird versuchen, solche Ambiguitäten zu demonstrieren, in drei Gruppen von Beispielen, die zunehmend uneindeutiger werden.

Präexistente Musik und die musikalische Welt von Seahaven

Das erste Beispiel legt nahe, dass wir die Musik als Teil der ‘Realität’ des Lebens in Seahaven verstehen – die innere Ebene der geschachtelten fiktionalen Welten. Truman fährt zur Arbeit (0:03:40ff), wir hören Mozarts *Rondo alla turca* aus der Klaviersonate KV 331. Die Stimme des Sprechers der Radiosendung, die Truman hört, lässt uns annehmen, dass die Musik aus seinem Autoradio kommt. Aber wenn die Musik

⁴ Die Musik setzt sich fort in der Logik des Films, nicht ihrem realweltlichen Ursprung nach: Da wird in dem Moment, in dem Truman aufsteht und sich nach seinem Vater umdreht, Musik aus Philip Glass’ Score zu *Anima Mundi* durch Musik von Burkhard Dallwitz ersetzt. Dieser Wechsel affiziert jedoch nicht die Lokalisierung der Musik in der Erzählstruktur der Szene.

beginnt, wechselt die Einstellung von einer Nahansicht Trumans im Auto zu einer Halbtotale, die sein Auto bei der Fahrt durch den Ort zeigt, und die Musik wird zur Untermalung zuerst dieser Fahrt und schließlich sogar von Trumans (Fuß-)Weg durch den Ort, seinem Gespräch mit dem Zeitungsverkäufer usw. genutzt. Woher kommt die Musik, bzw.: Wer kann sie hören? Nimmt die Narration der Fernsehserie die Musik, die aus Trumans Radio kommt, auf, und verwendet sie als Underscore für den Rest seines Wegs zur Arbeit? Der ovale Bildrahmen (0:04:26) als Artefakt einer der versteckten Kameras, die Trumans Weg verfolgen, macht wiederum deutlich, dass wir das sehen, was auch die Zuschauer der Fernsehserie sehen, was uns wie beim Wiedersehen mit dem 'Vater' vermuten lässt, dass die Verschiebung in der narrativen Position der Musik – von diegetischer zu nondiegetischer Musik in Bezug auf die Welt von Seahaven – Teil der narrativen Strategie der Serie ist, die uns hier, kurz nach Anfang des Films, exemplarisch vorgeführt wird.⁵

Eine weitere Szene ca. zehn Filmminuten später spitzt die Sache zu: Wieder ist Truman auf dem Weg zur Arbeit (0:13:50ff), und wieder ist die Morgenmusik das *Rondo alla turca*, aber es ist sehr unwahrscheinlich, dass sie schon wieder aus Trumans Radio kommt – selbst Truman, gründlich an die Repetitivität seines Lebens gewöhnt und zumeist enthusiastisch daran beteiligt, würde Verdacht geschöpft haben. Ohnehin beginnt die Musik, während wir eine von hoch oben in der Kuppel gefilmte Totale von Seahaven sehen, und setzt sich fort, wenn Truman sein Auto bereits verlassen hat und am Zeitungsstand angekommen ist. Nun sind wir eher geneigt, anzunehmen, dass es sich beim *Rondo alla turca* um die gewöhnliche nondiegetische Morgenmusik der Serie handelt und dass die erste Szene mit dem Stück entweder eine Ausnahme war (sehr gelegentlich kann die Standard-Morgenmusik in das Programm für Trumans Autoradio eingebaut werden), oder dass das *Rondo*, das wir in der ersten Szene hören, der Musik, die tatsächlich aus Trumans Radio kommt (und die wir in dieser Lesart gar nicht hören würden), überblendet ist, um den Zuschauern der Serie ihre gewohnte Morgenmusik zu bieten.

Zusammen liefern die beiden Szenen eine milde Form von narrativer Ambiguität: Die einfachste Erklärung wäre, dass die Macher der Fernsehserie sowohl die diegetische Musik im Radio wie die nondiegetische Musik der Serie bestimmen und hier das gleiche Stück für beide verwenden. Aber die Erklärung benötigt eine Ergänzung, wenn das gleiche Stück wiederholt als Morgenmusik verwendet wird. Nun haben wir zwei Erklärungsmöglichkeiten:

1. Einen unwahrscheinlichen Zufall: Wir sind just Zeugen der diegetischen Verwendung eines Stücks geworden, das zum nondiegetischen Standardmusikprogramm der Serie gehört.

⁵ Es handelt sich gewissermaßen um die diegetische Variante eines 'impliziten Autors': ein narratologisches Konstrukt, das eine narrative Instanz beschreibt, die nicht nur die Mittel der Präsentation einer vermeintlich vorgegebenen Geschichte kontrolliert – wie es ein Erzähler tut –, sondern auch die Fakten der Geschichte selbst. Die Macher der Fernsehserie 'The Truman Show' wählen sowohl die diegetische Musik der Serie (also die Musik, die Truman und die Schauspieler um ihn herum in Seahaven hören zu können scheinen) als auch die nondiegetische Musik (also die Musik, die nur die Hörer vor den Fernsehschirmen – und wir im Kino – hören können). Im Falle des *Rondo alla turca* scheinen die Macher ein Stück für die diegetische Ebene ausgewählt zu haben, das auch als nondiegetische Musik Dienst tut. (Und natürlich haben die Macher des Films THE TRUMAN SHOW dazu ein Stück gewählt, das so maßlos bekannt, so trivial geworden ist, dass es die Dekonstruktion von Medienmanipulation und –simulation unterstreicht, die der Film betreibt.)

2. Einen weiteren Fall medialer Manipulation: Die Serie legt über die diegetische Musik im Radio ihre Standard-Morgenmusik, weil das die Musik ist, die das Publikum an den Bildschirmen erwartet. Was Truman tatsächlich im Radio hört, erfahren wir nicht.

Nondiegetische Musik und die Frage nach der Fiktionalitätsebene

Eine Reihe weiterer Szenen verwendet Musik, die stilistisch mehr oder weniger zu dem Muster passt, das die Vorspannsequenz etabliert hat, das aber in Situationen, die es unwahrscheinlich erscheinen lassen, dass die Macher der Fernsehserie 'THE TRUMAN SHOW' sie an diesen Stellen und auf diese Weise verwendet haben würden: In allen diesen Szenen reagiert die Musik auf Augenblicke von Zweifel oder Einsicht in Trumans Kopf – er erkennt, dass irgendetwas nicht stimmt, und es ist kaum anzunehmen, dass die Macher der Serie wollen würden, dass die Musik auf diese Momente so emphatisch reagiert, wie sie es tut. Die Frage ist, wie weit wir es plausibel finden, anzunehmen, dass die implizite Quelle der Musik in diesen Szenen die Produktion der Fernsehserie ist, die auf Entwicklungen in Trumans Verhalten reagiert, und von welchem Punkt an das unplausibel wird, von welchem Punkt an wir annehmen, dass die Quelle der Musik die Narration des Films THE TRUMAN SHOW ist, die Trumans graduellen Erkenntnisprozess mit passenden musikalischen Gesten unterstreicht.

Truman hat Zweifel an der Aufrichtigkeit seiner Frau bekommen und entschließt sich, sie auf dem Weg zu ihrer angeblichen Arbeit im Krankenhaus mit dem Fahrrad zu verfolgen (0:38:35ff). Die dynamische Spannungsmusik, die wir dazu hören (*The Beginning* aus Glass' *Anima Mundi*), passt gut zu einer Verfolgungsjagd, aber woher kommt sie? Ist es sinnvoll, anzunehmen, dass die Macher der Fernsehserie Trumans Zweifel aufnehmen und zu einem Teil der Show machen, zu einem Zeitpunkt, zu dem sie ansonsten alles zu tun scheinen, ihn am Ausagieren seiner aufkeimenden Zweifel zu hindern? Oder verorten wir die Verfolgungsmusik auf der Ebene des Films? Die Bilder zeigen durch die Verwendung der ovalen Rahmung, die wir schon kennen, dass die Fernsehserie Trumans Verfolgung mit ihren Kameras verfolgt, was die Vermutung plausibel scheinen lässt, dass sie auch die Musik hinzusetzt; aber dieses Mitgehen der Serie mit Trumans Zweifeln ist gleichwohl unwahrscheinlich oder würde implizieren, dass schon zu diesem Zeitpunkt Trumans Ausbruchsversuch aus dem Gefängnis der Fiktion zum größten Triumph der Reality-TV-Idee zu werden verspricht.

Nach dem schon erwähnten Fehler mit dem Autoradio, das statt des gewöhnlichen Programms die Durchsagen aus dem Fernsehstudio in Trumans Auto einspielt, kommt aus dem Radio beruhigende pseudo-klassische Musik, die offenkundig verwendet wird, um den Fehler zu überspielen, und die verstummt, wenn Truman das Radio ausschaltet, was sie klar als diegetische Musik auf der Ebene der Serie identifiziert

(0:29:05ff). Die Musik, die unmittelbar im Anschluss einsetzt, begleitet Trumans durch den Radiofehler ausgelöste Zweifel über die Authentizität der Welt um ihn herum. Die repetitive, flächige Musik (aus Philip Glass' Musik zu POWAQQATSI) fügt sich in den stilistischen Rahmen der Serienmusik, unterstreicht aber allein durch ihre Präsenz, dass in Truman etwas gärt: Anzunehmen, dass die Produktion der Serie Trumans Zweifel durch rasch eingespielte beruhigende diegetische Musik zu zerstreuen sucht, dann aber mit nondiegetischer Musik diese Zweifel für das Fernsehpublikum unterstreicht, erfordert einen mentalen Spagat; wiederum wäre die Annahme einer kalkulierten medialen Manipulationsstrategie, die Trumans Zweifel zum Teil der Show macht, die einzige, wenn auch etwas an den Haaren herbeigezogene Erklärung. Einfacher wäre es, die Musik nun eher auf der Ebene des Films anzusiedeln – hier macht es eminent viel Sinn, Trumans wachsende Zweifel zu betonen. Es stellt sich aber die Frage, was es bedeutet, dass der Film zu diesem Zweck Musik benutzt, die stilistisch ebensogut von der Fernsehserie verwendet werden könnte, die er ironisch aufs Korn nimmt. Diese Spannung verstärkt sich, wenn die Musik nach einer kurzen Pause (in der Truman auf einer Bank gesessen hat) wieder einsetzt, aber nun präzise mit den Bewegungen seiner Allmachtsphantasie synchronisiert ist (die Musik stoppt genau, wenn seine Handbewegung einen LKW 'stoppt'). Nun müssen wir entweder annehmen, dass die Musik das Ergebnis einer äußerst raschen – und in der Tat vorausschauenden – musikalischen Reaktion im Fernsehstudio oder aber endgültig auf der Ebene des Films angekommen ist, der seinerseits ein bisschen Mickey-Mousing betreibt.

Das gleiche Problem tritt schon eher im Film auf, wenn Truman auf der Straße den Schauspieler erkennt (0:14:20ff), der seinen Vater gespielt hat (d.h. der für ihn sein Vater ist), wenn die Autoritäten den Mann in einer sekundenschnellen Reaktion wegzerren und danach alle Figuren der Serienrealität Truman an seiner Verfolgung zu hindern versuchen – während die Musik die Verfolgung mit einem perkussiven Cue so deutlich hervorhebt, dass es schwer vorstellbar scheint, die Macher der TV-Serie dafür verantwortlich zu machen. Stilistisch aber passt der Cue wiederum glatt in den Rahmen der Musik, die eindeutig auf der Ebene der Fernsehserie zu lokalisieren ist.

Das gilt auch, aber noch deutlicher, wenn Truman bei seinem Versuch, Seahaven mit dem Auto zu verlassen (0:49:55ff), an jeder Ecke gebremst und umgelenkt wird, weil er nirgendwo hin kann, ohne an die Grenzen seiner Welt zu stoßen, und die Produktion der Serie ihn daran hindern muss, in die Nähe dieser Grenze zu kommen. Einer der Schauspieler an der Sperre vor dem 'Kernkraftwerk', das einen 'Störfall' hat, macht einen Fehler und begrüßt Truman mit seinem Namen, auch wenn er ihn innerhalb der Fiktion nicht kennen kann. Wiederum unterstreicht die Musik (Burkhard Dallwitz' *Underground*) den Schock des Moments und die Spannung von Trumans folgendem Versuch, die Sperre zu Fuß zu durchbrechen, was plausibel ist, wenn wir sie auf Filmebene verorten, aber unwahrscheinlich, wenn wir sie dem nondiegetischen Soundtrack der Serie zuordnen. Stilistisch aber passt sie wiederum in den Serienrahmen.

Musik auf der Ebene des Films (oder doch nicht?)

Es gibt eine Reihe weiterer Beispiele, die sinnvollerweise auf der Ebene des Films zu lokalisieren sind, deren Musik wir jedoch schon vorher gehört haben, mit jeweils ganz unterschiedlichen Auswirkungen auf die Eindeutigkeit ihrer Verortung.

Truman hat es geschafft, dem allsehenden Auge der Fernsehkameras zu entkommen, und Christof entschließt sich, zum ersten Mal in der Geschichte der Serie die Ausstrahlung zu unterbrechen, um nach Truman suchen zu lassen, ohne den der Serie ihr *raison d'être* fehlt (1:15:00ff). Zur Suche des ganzen Teams der Serie hören wir eine reduzierte Version der Musik, die Trumans Zweifel nach dem Autoradiofehler begleitet hatte. Dort war ihre Lokalisierung nicht ganz klar, auch wenn sich die Waage funktional zugunsten des Films neigte. Nun ist die Serie nicht auf Sendung, was die Musik eindeutig der Ebene des Films zuweist. Können wir annehmen, dass diese Eindeutigkeit auf die vorhergehende Verwendung der Musik zurückwirkt?

Truman und sein Team starren auf die Kameras im Studio, um Truman zu entdecken, der sich offensichtlich auf der Flucht befindet (1:18:20ff). Schließlich sieht Christof (und wir sehen mit ihm) Truman in einem Segelboot, und Christof gibt die Anweisung, die Ausstrahlung wieder zu starten – offensichtlich hat er sich endgültig entschieden, aus Trumans Fluchtversuch einen Teil der Show zu machen (konsequenterweise in dem Moment, in dem Truman wieder vom Kameraauge eingefangen ist – der unsichtbare Truman ist fürs Fernsehen unbrauchbar, seine Sichtbarkeit ist wichtiger als die Tatsache, ob die Fiktion der Realität seiner Welt ungebrochen bleibt oder nicht). Die Musik beginnt jedoch genau in dem Moment, in dem wir den kleinen Studiomonitor sehen, der das Segelboot zeigt, mit dem Truman zu fliehen versucht, und einen kurzen Moment, *bevor* Christof die Anweisung gibt: „Resume transmission!“ Das würde heißen, dass es sich nicht um die Musik der Fernsehserie handeln kann. Spielt die Musik also auf der Ebene des Films? Aber der Cue basiert auf dem gleichen Motiv wie die Musik, die für Trumans Wiedersehen mit seinem ‘Vater’ verwendet wurde, wo ihre Verortung auf Serienebene durch den ‘reveal’ im Studio geklärt worden war. Hat der Film nun die Musik der Serie übernommen und benutzt sie für seine eigenen Zwecke – in diesem Falle den Kulminationspunkt einer anderen Vater–Sohn–Geschichte?

Die Musik, die Trumans Flucht begleitet (Burkhard Dallwitz’ *Raising the Sail*), endet abrupt und mitten in der Phrase, wenn das Boot mit der Wand der Kuppel kollidiert, in die seine Existenz eingeschlossen ist (1:25:40ff), aber wir wissen nicht mehr, wie wir diesen Moment verstehen sollen: Ist die Musik nondiegetisch auf Ebene der Serie, die inzwischen ihren Frieden mit dem Fluchtversuch der Titelfigur gemacht hat und versucht, das Letzte an Schock und Drama selbst noch aus diesem Moment herauszupressen? Oder ist sie nondiegetisch auf der Ebene des Films, der den Schock des Crashes für uns

Kinozuschauer eindrücklich machen will? Und spielt die Unterscheidung zu diesem Zeitpunkt noch eine große Rolle?

Scheint diese Reihe aufeinander folgender Szenen die Musik mehr und mehr von der TV-Serie zum Film hin verschoben zu haben, wenden sich die Dinge ganz am Ende des Films noch einmal, und wir sind wieder bei den musikalischen Strategien Christofs und seiner Mitarbeiter: Wenn Truman den Rand der Kuppel erreicht und schließlich berührt, beginnt *Father Kolbe's Preaching* von Wojciech Kilar, ein Stück, das mit seiner repetitiven Begleitung aus Blockakkorden und der einfachen, tonalen Melodie gut genug zum Ton der Musik des Films und/oder der Fernsehserie passt, in seiner naiven Schlichtheit und mit seiner Klavier/Streicher-Instrumentation aber auch ein wenig verschieden davon ist – Musik für die fürchterliche Epiphanie, die Truman erlebt. Aber die Kilar-Musik endet, wenn Christof Truman anherrscht, doch etwas zu sagen, er sei schließlich live im Fernsehen. Für den Moment, in dem er sich entschließt, den goldenen Käfig zu verlassen, und den darauf folgenden Jubel der Zuschauer vor den Fernsehschirmen sind wir wieder zurück bei der Synthesizer-Musik der Serie (hier in Gestalt eines Cues aus Philip Glass' Musik zu *MISHIMA*). Es ist nicht sofort deutlich, wie wir diese Musik verorten sollen, aber dann gibt der Studio-Chef die Anweisung, die Übertragung zu unterbrechen, und mit einem Knopfdruck stoppt abrupt auch die Musik und wird damit wiederum auf der Serienebene lokalisiert. Das ist jedoch mehr als ein weiteres Beispiel für das verwirrende Mäandern der Musik zwischen den unterschiedlichen Fiktionalitätsebenen des Films – es ist auch ein Moment, der uns unsere Annahmen über die Szenen überdenken lässt, in denen die Handlungslogik die Musik eher auf Filmebene platziert (s.o. den Satz von Beispielen unter *Nondiegetische Musik und die Frage nach der Fiktionalitätsebene*): Mehr oder minder alles, was wir gehört haben, war vielleicht Teil der musikalischen Strategie der Serie (oder hätte es zumindest sein können), die selbst den Moment ihres eigenen Untergangs noch mit triumphierender Musik untermalt, ein Untergang, der natürlich zugleich ihr größter Triumph als Reality-TV darstellt. Trumans Durchbruch zur Wirklichkeit ist ebenso Teil des Nexus totaler Unterhaltung wie alles andere in der Serie; und die Reaktionen der Zuschauer an den Fernsehapparaten, die wir im Film sehen, zeigen, dass zumindest sie dieser Totalität auf den Leim gehen.

Es ist dieser Aspekt, an dem die Frage nach der Logik der musikalischen Strategie des Films relevant wird. Offenkundig schwankt die Musik in schwer vorherzusagender und nicht wirklich konsistenter Weise zwischen verschiedenen Lokalisierungsmöglichkeiten in der narrativen Struktur. Man könnte es sich einfach machen und mit David Bordwell argumentieren, dass Filme nicht zur narrativen Konsequenz neigen, dass sie in promisker Weise alles nutzen, was ihnen hilft, eine Geschichte wirkungsvoll zu erzählen, und dass sie sich oft wenig darum scheren, ob das alles schlüssig zusammenpasst.⁶ So zutreffend das generell sein mag, so leicht kann es jedoch auch als Ausrede dienen, nicht mehr genau hinzuschauen und -zuhören und über weitergehende Erklärungsmöglichkeiten hinwegzugehen. Die Verwendung der Musik in *THE TRUMAN SHOW* mag keine konsistente Unterscheidung der Fiktionalitätsebenen leisten (so wenig, wie es die Bilder tun – die

⁶ Bordwell 2008, S. 121–133, besonders S. 126.

eingestreuten Andeutungen der Perspektiven der versteckten Fernsehkameras in der Show schließen sich auch nicht zusammen zu einer konsistenten Unterscheidung zwischen den Ebenen von Fernsehserie und Film) und nicht einmal eine klare Bewegung der Musik von der Ebene der Serie zu der des Films andeuten. Aber gerade der Zickzack-Kurs, den die Musik durch die narrative Landschaft des Films nimmt, und die Bereiche von Ambiguität, die sie dabei durchwandert, haben einen anderen Effekt: Sie blenden die musikalischen Strategien der fiktionalen Fernsehserie und des Films ineinander. Es ist ein Film *über* die perfiden Mechanismen medialer Manipulation, und es ist zugleich einer, der nicht klar macht, inwieweit sich seine eigenen Mittel von solcher Manipulation unterscheiden – und der dies, so würde ich argumentieren, ganz bewusst tut. Die Fernsehzuschauer, die der Film uns zeigt, sind in dieser Hinsicht ein Schlüsselement: Sie halten uns den Spiegel unseres eigenen Medienrezeptions- und -reaktionsverhaltens vor.

Noch einmal: Es gibt kein richtiges Leben im falschen. Fallen wir ebenso auf das falsche herein wie die Zuschauer und -hörer der 'TRUMAN SHOW', denen wir in THE TRUMAN SHOW zuschauen und zuhören?

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1980) *Gesammelte Schriften. 4: Minima moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bordwell, David (2008) *Poetics of Cinema*. New York/London: Routledge.
- Smith, Michael Marshall (1998) *Spare*. London: HarperCollins.

Empfohlene Zitierweise:

Guido Heldt: His master's voice: Musik und Fiktionalitätsebenen in THE TRUMAN SHOW.

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 Guido Heldt. 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“.