

Czernin

Bert Rebhandl

# Der dritte Mann

Die Wiederentdeckung  
eines Filmklassikers



## Dadadadada dada

*Anton Karas' Zitherklänge verfolgen  
The Third Man bis in die Unterwelt. Der Soundtrack  
ist ein Ohrwurm, der die Musikstadt Wien  
von manchem Klischee erlöste – und ein neues schuf.*

Es heißt, Carol Reed habe Anton Karas in einem Lokal spielen gehört. Der Heurige Martinkovits wird immer wieder genannt, das würde insofern passen, als 1949 die Reste der Wiener Filmindustrie sich nach Sievering und Schönbrunn zurückziehen mussten. Der Hauptstandort im 13. Bezirk Hietzing, der Rosenhügel, war an die Sowjets gefallen. Eine andere, der ersten gar nicht so stark widersprechende Version der Geschichte deutet eher darauf hin, dass Karas dem englischen Gast bewusst »zugespielt« wurde. Demnach wäre Karas an einem Abend bei dem österreichischen Regisseur Karl Hartl aufgetreten. Für einen Star aus dem internationalen Filmgeschäft wie Reed war Hartl ein naheliegender Ansprechpartner. Im August 1948 erst hatte dessen neuer Film *Der Engel mit der Posaune* Premiere gehabt, und zwar an einem ganz besonderen Ort: in Salzburg im Festspielhaus. Die Geschichte einer großbürgerlichen Wiener Familie vor dem Hintergrund des Untergangs des Habsburgerreichs und dann der Zwischenkriegszeit bot dem Publikum in der Besatzungszeit viele Möglichkeiten, an die verschiedenen Vergangenheiten Österreichs anzuknüpfen. Hartl war mit seiner Verfilmung des gleichnamigen Romans von Ernst Lothar im österreichischen Kino der Mann der Stunde. Er war aber auch der Mann der Vergangenheit, denn er hatte während der Jahre 1938 bis 1945 die Wien-Film geleitet, das österreichische Filmstudio, das mit dem »Anschluss« in die nationalsozialistische Filmproduktion eingegliedert wurde. 1941 kam *Heimkehr* heraus, ein vor allem antipolnischer Propagandafilm von Gustav Ucicky, für den Hartl als Produzent verantwortlich zeichnete. Man kann es durchaus als eine Reaktion auf diese Instrumentalisierung des Kinos für die rassistische Kriegspolitik deuten, dass Hartl danach vor allem leichte Kost herstellen ließ – und dabei den Mythos von Wien als der Stadt der Musik kräftig befeuerte. Bei dem Mozart-Film *Wen die Götter lieben* (1942) führte Hartl selbst Regie.

Als Modell für Anton Karas' Musik für *The Third Man* ist aber vor allem Geza von Bolvarys Film *Schrammeln* (1943) zu sehen: Ein Musikerquartett sucht nach einem Erfolgsrezept und muss erst herausfinden, dass gerade die leichte Muse den richtigen Weg weist. Paul Hörbiger spielt den Komponisten Hans Schrammel, der wie nebenbei eine »einfache Volksmelodie« verfasst. Sein Sohn Joseph und der Kollege Strohmayer (Hans Moser) verkaufen die Noten hinter dem Rücken des alten Schrammel. Im Nu ist das Lied in ganz Wien in aller Munde oder in aller Ohren. Das Stück »Das Herz von an echten Weaner« erweist sich als die eigentliche »Wiener Musik«, und bald gibt es zwischen der populären Sängerin Fiaker-Milli und den vier Schrammeln eine Zusammenarbeit.

Von der unförmigen, doppelhalsigen Kontra- oder Schrammelgitarre, die Hans Moser in diesem Film immer vor seinem Bauch trägt, ist es musikalisch nicht weit zur Zither, die allerdings als Tischinstrument anders situiert ist – in den alpenländischen Stuben<sup>11</sup>. In *Schrammeln* geht die Musik eine Weile von Haus zu Haus (genau genommen: von Fenster zu Fenster in den typischen Hinterhöfen) und schließlich kommt sie dort an, wo Anton Karas seine musikalische Heimat gefunden hat – beim Heurigen.

In Greenes Roman ist es Calloway, der zuerst den Topos vom musikalischen Wien bemüht. Wir kennen die Passage schon: »Ich habe Wien zwischen den Kriegen nicht gekannt, und ich bin zu jung, um mich an das alte Wien mit seiner Strauss-Musik und seinem verlogenen, oberflächlichen Charme zu erinnern.« Das Wien zwischen den Kriegen wird hier als (auch musikalischer) Leerraum gefasst, denn das »alte Wien« ging – das ist hier unausgesprochen durch die Assoziation mit der Strauss-Musik ausgedrückt – mit dem Habsburgerreich unter. Reed musste nicht nur eine musikalische Lösung für den Film finden, er musste damit auch ein Wien neu erfinden, das vom Ersten Weltkrieg als Tabula Rasa hinterlassen und vom Zweiten Weltkrieg erneut in das Zeichen einer Stunde null gestellt worden war.

Graham Greenes Roman wiederum enthält sein eigenes, persönlicheres musikalisches Rätsel. Für Holly Martins verbindet sich die Erinnerung an den Freund Harry Lime mit einer Melodie. Sie bildet nicht zuletzt einen Gegenakzent in der Geschichte der Enttäuschung, die Martins in Wien mit dem vorgeblich toten Lime erlebt. »Harry hatte richtigen Witz. Wissen Sie, er hätte ein erstklassiger Komponist leichter Musik werden können, wenn er sich reingekniet hätte.« Lime ist als Musiker nur Amateur, sein Metier wäre die »leichte Musik« geworden, die aber auch deutlich über das bloße Dilettieren hinausgeht. Martins vergrößert in der Rückschau die Begabungen von Lime, weil er schon mit dem unabweisbaren Gedanken konfrontiert ist, dass der Freund nicht nur die Kinder von Wien, sondern sich selbst verraten hat.

Greene spielt mit dieser Melodie ein Spiel, welches sich mit dem berühmtesten Fall einer literarischen Kennmelodie vergleichen lässt. In Marcel Prousts Totalroman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* hört der Lebemann Swann eine Melodie eines fiktiven Komponisten namens Vinteuil. Sie wird zwar relativ präzise nach den Codes der

klassischen Musik benannt, lässt sich aber natürlich mit den Mitteln der Sprache nicht wiedergeben. Eine Notenumschrift enthält der Roman nicht, und so markiert die Melodie bei Proust für immer eine Nahtstelle zwischen zwei Gattungen, die einander diametral gegenüberstehen: (referentielle) Sprache und (abstrakte) Musik.

Prousts Leser haben seither versucht, dieser Melodie auf die Spur zu kommen. Man meinte vor allem, sie bei zeitgenössischen Komponisten zu finden. Saint-Saëns war lange Zeit der Favorit. 2017 machten die Schwestern Maria und Marta Milstein (die eine spielt Geige, die andere Klavier) einen interessanten Vorschlag, indem sie eine Sonate des wenig bekannten Gabriel Pierné als die »Sonate von Vinteuil« zu etablieren versuchten. Bei all diesen Zuschreibungen bleibt offen, ob Proust überhaupt an eine konkrete Melodie dachte.

Bei Greene ist es jedenfalls so, dass sowohl Martins als auch Calloway eine Melodie im Ohr haben, und er bringt sie auf eine verblüffende Weise zur Deckung. »Er piffte eine Melodie«, erzählt Calloway über Holly Martins. »Sie war mir merkwürdig vertraut. Das geht mir nicht mehr aus dem Kopf. Ich habe gesehen, wie Harry es geschrieben hat. In ein paar Minuten, auf der Rückseite eines Umschlags. Das hat er immer gepfiffen, wenn ihn etwas gedanklich beschäftigt hat. Es war seine Erkennungsmelodie. Er piffte die Melodie ein zweites Mal, und da wusste ich, wer sie geschrieben hatte – es war natürlich nicht Harry. Fast hätte ich es ihm gesagt, aber welchen Sinn hätte das gehabt? Die Melodie wurde leiser und verstummte.« Calloway weiß also, wer die Melodie wirklich geschrieben hat. Was Martins für eine intime Erinnerung und für eine Schöpfung von Harry Lime hält, ist de facto ein populäres musikalisches Thema. Allerdings löst Greene die Sache dann nicht auf. Vermutlich hat das mit den improvisierten Umständen zu tun, unter denen er den Roman schrieb, immer schon mit Blick auf den Film, der daraus entstehen sollte. Wie bei Proust werden wir nie erfahren, an welche (damals bekannte) Melodie Calloway in diesem Moment dachte.

Vielleicht enthält die Begebenheit aber auch einen Hintersinn, bei dem es gar nicht darauf ankommt, ob er Greene ausdrücklich bewusst war. Er läge in einem auffälligen Detail: Martins legt ausdrücklich Wert auf die schriftliche Notation der Melodie. Er sieht Lime als einen Komponisten. Dieses Detail beleuchtet das Verhältnis, in dem Greene selbst als Autor von *The Third Man* zu der »richtigen« Literatur steht. Denn seine Geschichte ging ja, wie wir gesehen haben, ebenfalls von einer »Melodie« aus, von einem ersten Satz, der das Wesentliche enthielt, und der auf die »Rückseite eines Umschlags« passte. Martins erinnert sich daran, dass Lime seine Kennmelodie in Notenschrift auf einen Umschlag geschrieben hat. Calloway erkennt diese Melodie wieder. Er weiß, dass sie in Wahrheit nicht von Lime stammt. Lime ist also schon an dieser Stelle als ein Fälscher ausgewiesen. Und Martins ist über einen Umweg in ein anderes Metier noch einmal deutlicher seinem eigenen zugeordnet: Als Verfasser trivialer Romane weiß er so wenig von hoher oder »richtiger« Literatur, wie Lime ein Komponist ist.

Es gibt noch eine weitere denkbare Facette: Die Melodie, an die Calloway denkt, könnte eine wienerische sein, sie wäre ihm also vertraut, weil er hier seit einigen Jahren

Dienst tut. Martins, dem gerade angekommenen Amerikaner, müsste sie also erst zu Ohren kommen. Wenn das der Fall wäre, wäre Calloway – ein Polizist von Scotland Yard, ausgeliehen an die britischen Truppen in Österreich – tatsächlich mit den Gegebenheiten in Wien besser vertraut, als man es von ihm erwarten müsste: Denn er kennt ja nicht nur die Melodie, sondern auch den Verfasser. Er verzichtet aber darauf, Martins darüber aufzuklären, und danach kommt Greene auf diese Angelegenheit nicht mehr zurück.

Die mysteriöse Szene lässt sich übrigens noch auf eine andere Weise lesen: Der Roman erschien in Druck erst 1950, also nach dem Film. Zu diesem Zeitpunkt hatte das musikalische Thema von Anton Karas bereits seinen Siegeszug angetreten. Der Calloway aus dem Buch könnte also im Grunde bei der Lime-Kennmelodie, die Holly Martins noch aus England zu kennen meint, schon an deren Realisierung denken: an den Hit, den Carol Reed in die Welt brachte, indem er die Filmmusik zu *The Third Man* einem Mann mit einer Zither anvertraute.

Karas selbst schildert eine Szene, in der er Reed im Hotel vorspielen soll, folgendermaßen: »Ich komm ins Zimmer hinein, fast 30 Leute, alle Pfeifenraucher, teils sind sie auf dem Boden gesessen, wie's die Engländer machen, und ich musste sofort zu spielen anfangen. Links und rechts von mir zwei Damen, die mussten alles aufschreiben ... Jetzt müssen Sie sich vorstellen, man hat keine Inspiration, keiner singt mit ... der Einzige, der Deutsch konnte, ist hinten im Winklerl gesessen, das war mein Dolmetscher ... und am Abend ist mir schon das Blut zwischen die Fingernägel gekommen, um sechs hab ich g'sagt, so jetzt ist's aus, um sieben muss ich wieder bei meinem Heurigen spielen ... aber er hat mir einfach nicht die Finger von der Zither wegnehmen lassen.«<sup>12</sup>

Es spricht nichts dagegen, dass auf eine erste, informellere Begegnung bei einer Abendgesellschaft eine zweite folgte, die dann eher einem förmlichen Casting glich. Karas' Schilderung enthält ein Detail, das auf die Passage in Greenes Roman zurückverweist: »zwei Damen, die mussten alles aufschreiben«. Es müssen zwei spezialisierte Damen gewesen sein, die in der Lage waren, Karas' Improvisationen in Notenschrift aufzuzeichnen. Sie machten, wenn er sich richtig erinnert, geschriebene Melodien aus einer langen Folge von Motiven und Variationen von Wiener Musik, mit denen Karas seine Heurigenabende bestritt. Vielleicht projizierte Karas mit dieser Szene aber auch einfach seine spätere Arbeit an dem Soundtrack zu *The Third Man* in die Vergangenheit, denn im Frühjahr 1949 wurde er nach London geflogen, um die Filmmusik einzuspielen. Und das war dann mutmaßlich auch noch einmal eine Zeit, in der man ihn »einfach nicht die Finger von der Zither wegnehmen« ließ.

In jedem Fall deutet alles darauf hin, dass das Harry-Lime-Thema und die anderen Zithermelodien des Films mehr oder weniger wie von selbst aus einem typischen Wiener Heurigenabend erwachsen – also keine komponierte, sondern eine improvisierte Musikbegleitung darstellen. Auch das passt zur historischen Situierung des Films an einem

Nullpunkt: Anstelle eines konventionellen Orchesterscores, der an das Studiokino der dreißiger und vierziger Jahre angeschlossen hätte, tritt ein Soundtrack, der an die Stummfilmbegleitung im frühen Kino erinnert. Anton Karas macht mit der Zither das, was Klavier- und Orgelspieler zur Aufführungspraxis des Kinos beitrugen, als die Bilder noch ohne Ton waren: Sie reagierten de facto auf die Bilder und schöpften dabei aus einem Repertoire von Versatzstücken. Diesen Effekt einer »Live«-Begleitung schuf Reed mit Karas in London.

Damit enthalten schon die ersten Momente von *The Third Man* eine historische Einordnung. Bevor noch Bilder von Wien auftauchen, sieht man eine Zither und eine Hand, und es beginnt eine Melodie, die man nicht mehr aus dem Ohr bekommt. Mit dem angedeuteten Walzerthema kommen wir nicht in die Stadt »an der schönen blauen Donau«, wie es der Strauss-Walzer beschwört, sondern in eine Stadt an einer grauen, trüben Donau.

Die Zithermusik erwies sich in mehrfacher Hinsicht als ungeheuer erfolgreich. Sie setzt nämlich bei den geläufigen Vorstellungen über Wien als Stadt der Musik an, genügt diesen Vorstellungen aber auf eine unerwartete Weise. Das Klischee lässt sich aus einem Zitat von einem Farmer in Michigan ermessen, der 1905 eine lauschige Winterszene beschrieb: »Wenn die Fenster mit Reif bedeckt sind, hören wir die Blaue Donau und denken dankbar an Herrn Edison.«<sup>13</sup> Dank der Erfindung der Schallplatte wurde die Musik in einer anderen Form transportabel, als es noch im Film *Schrammeln* zu sehen war, der Ende des 19. Jahrhunderts spielt: Damals wurde eine Melodie ein Hit, wenn sich die Noten verkauften.

Mithilfe neuer technischer Medien konnte nun auch eine Familie am anderen Ende der Welt an Wiens Entwicklung zur »Welthauptstadt der Musik« teilhaben. Das Kino wurde zwischen 1920 und 1950 das wirkmächtigste dieser Medien. Der Film- und Kulturkritiker Siegfried Kracauer sah 1925 Ludwig Bergers Operettenfilm *Ein Walzertraum* und folgerte: »Wien war der Inbegriff des Paradieses. Noch die abgetakeltste Wiener Operette wurde auf die Leinwand gezerrt, wenn sie nur dem Publikum die Gelegenheit bot, aus der prosaischen Welt der Republik in die Zeit der späten Habsburger Monarchie zu entfliehen. Ludwig Berger, der auf die romantische Verklärung der Vergangenheit gedrillt war, inszenierte *Ein Walzertraum* (1925) nach einer Operette von Oscar Straus – einer der wenigen Filme, die in Amerika einschlugen. Diese vorbildliche Filmoperette bespöttelte nicht nur das Hofleben mit einem Charme, der dem von Lubitsch nahe kam, sondern legte auch den Grundstein zu einem verzauberten Wien, das seither auf der Leinwand herumspuken sollte.«<sup>14</sup>

Für Kracauer ist diese »Verzauberung« Wiens durchaus zwiespältig, andernfalls würde er sie nicht mit einem Spuk vergleichen. Aber erst Karas' Zithermusik macht mit den Schattenseiten der Wiener Mythologie Ernst – und zieht zugleich Schlüsse aus den kulturindustriellen Veränderungen in der Moderne. Roman Horak und Siegfried Mattl beschreiben in einem höchst aufschlussreichen Text über die Images der Musikstadt Wien die Rahmenbedingungen: »Die Zwischenkriegszeit brachte (...) die Emergenz eines völlig neuen kulturellen Systems – das der Unterhaltungsmusik. Schallplatte, Radio, Musiktheater