

# Musik für Franco? Nationalkatholische Klangstrategien in José Muñoz Molledas Filmmusik zu *Solange du lebst*

Angelina Sowa

**Zusammenfassung:** Der Beitrag untersucht die Filmmusik zu *Solange du lebst* (1955) des spanischen Komponisten José Muñoz Molleda im Spannungsfeld von filmischer Funktion und ideologischer Instrumentalisierung. Auf Grundlage der im Archiv der *Sociedad General de Autores y Editores* (SGAE) überlieferten Autographe wird gezeigt, wie Muñoz Molleda durch den gezielten Einsatz der Musik Strategien emotionaler Lenkung und nationaler Identitätsbildung entfaltet. Damit entwirft seine Musik ein ideologisch codiertes Klangbild Spaniens, das die nationalkatholischen Elemente des Franco-Regimes musikalisch fortschreibt und die Grenzen zwischen Emotion, Glaube und politischer Haltung verwischt.

**Schlagworte:** *Solange du lebst*; Nationalkatholizismus; folkloristische Musik; Andalusismus; Franco; Spanischer Bürgerkrieg; Zensur; Propaganda

**Abstract:** This article examines the soundtrack of *Solange du lebst* (1955) by the Spanish composer José Muñoz Molleda, exploring its interplay between cinematic function and ideological intent. Drawing on the composer's autograph manuscripts preserved in the archive of the *Sociedad General de Autores y Editores* (SGAE), the study demonstrates how Muñoz Molleda employs musical means to shape strategies of emotional guidance and national identity formation. His score ultimately constructs an ideologically coded soundscape of Spain that echoes the national-Catholic ideals of the Franco regime, blurring the boundaries between emotion, faith, and political conviction.

**Keywords:** *Solange du lebst*; National Catholicism; folkloric music; tradition; Andalusianism; Franco; Spanish Civil War; censorship; propaganda

## Einleitung

Zwischen slawischen Gesängen in spanischer Naturidylle, einem deutschen Volkslied in Bearbeitung von Friedrich Silcher und emphatischen Schlussklängen, die in der orchestralen Vertonung der Falange-Hymne kulminieren, entfaltet sich die Filmmusik zu *Solange du lebst* (1955) in einem schillernden Klangpanorama. Sanfte Streicher begleiten die Liebesgeschichte, markante Militärklänge akzentuieren das Kriegsgeschehen, während folkloristische Melodien und expressive Orchesterpassagen die emotionale Dynamik des Films strukturieren. Im Zusammenspiel mit der Bildgestaltung entwirft die Musik des spanischen Komponisten José Muñoz Molleda (1905-1988) so ein farbiges und vielschichtiges Klangbild, das weit über die Funktion bloßer Illustration hinausweist.

Es scheint daher kaum überraschend, dass die zeitgenössische Kritik dieser musikalischen Vielfalt Aufmerksamkeit schenkte. Zwar wurde der Film selbst in der Presse vielfach als problematisch beurteilt,<sup>1</sup> doch galt die Filmmusik als einer seiner gelungensten Leistungen.<sup>2</sup> Muñoz Molledas Soundtrack wurde als „gut getönt“ (Capito 1955), „stimmungsvoll“ („Unter den Eichen“ 1955) und „volksliedhaft“ („Frauensicksale“ 1955) beschrieben und insbesondere für seine atmosphärische Wirkung hervorgehoben. Mit folkloristischen Melodien und orchestraler Dichte habe er dem Film emotionale Tiefe verliehen, auch wenn sein Pathos mitunter als übersteigert empfunden wurde (Veit 1955).

Dass die Musik jedoch nicht überall nur Lob, sondern auch Aufmerksamkeit von Seiten der Freiwilligen Selbstkontrolle (FSK) auf sich zog, lässt sich der heute erhaltenen Filmfassung kaum noch entnehmen. Beanstandet hatte die FSK vor allem die Schlussmusik und Kürzungen der finalen Szenen zur Voraussetzung für die Filmfreigabe gemacht. In den Sitzungsprotokollen wurde Muñoz Molledas Musik ausdrücklich als

---

<sup>1</sup> Einen Überblick zur Rezeptionsgeschichte von *Solange du lebst* bietet der Beitrag von Ralf Junkerjürgen in diesem Band.

<sup>2</sup> Trotz vereinzelter Kritiken, die der Musik eine mitunter „zu pathetisch[e]“ Wirkung (Veit 1955) attestierten, fiel die zeitgenössische Presseaufnahme der Filmmusik insgesamt positiv aus.

Hinweis auf eine „nationalsozialistische Tendenz“<sup>3</sup> des Films gewertet, sodass der Hauptausschuss der FSK die Umarbeitung der Schlussmusik – gemeinsam mit den letzten Bildern – forderte.

Was aber führte zu dieser Einschätzung und inwiefern unterstreicht die Musik tatsächlich die Ideologie des Franco-Regimes? Antworten darauf geben die im Archiv der *Sociedad General de Autores y Editores* (SGAE) in Madrid verwahrten Autographe des Komponisten. Da die ungekürzte Fassung von *Solange du lebst* als verschollen gilt, bilden diese Manuskripte die zentrale Quelle zur Rekonstruktion seiner ursprünglichen musikalischen Konzeption. Sie eröffnen Einblicke in jenen ästhetischen Raum, in dem sich kompositorische Gestaltung und ideologische Codierung durchdringen. Im Folgenden soll daher gezeigt werden, wie Muñoz Molleda in seiner Filmmusik Strategien emotionaler Lenkung und nationaler Identitätsstiftung entfaltet und damit Klangbilder entwirft, die in der nationalkatholischen Kulturpolitik des Franco-Regimes verwurzelt sind.<sup>4</sup>

## **José Muñoz Molleda – Komponieren im Kontext des Franco-Regimes**

Vor dem Hintergrund der Annahme einer ideologisch lesbaren Filmmusik im Dienste Francos erscheint es folgerichtig, dass mit Muñoz Molleda nicht zufällig einer der bevorzugten Komponisten des Regimes mit der musikalischen Ausarbeitung von *Solange du lebst* beauftragt wurde. Als einer der wenigen spanischen Mitwirkenden des Projekts oblag ihm damit eine zentrale Aufgabe, galten musikalische Darbietungen im Franquismus doch als unmittelbarer Ausdruck der Seele des Volkes und als Träger seiner vermeintlich wahren Gefühle (Díaz Viana / Ignacio Fernández de Mata

---

<sup>3</sup> Vgl. die Sitzungsprotokolle der Hauptausschuss-Sitzung der FSK vom 20. September 1955, aufbewahrt in Wiesbaden, Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH (FSK), Prüfnummer 10 656 „Solange du lebst“, Unterlagen der FSK, 1955.

<sup>4</sup> Die Grundlage der nachfolgenden Analysen bilden – sofern nicht anders angegeben – die unter den Signaturen MMOLLEDA/128 [partitura] und MMOLLEDA/129 [apuntes] verzeichneten Manuskripte aus dem Ordner „So lange du lebst“ im Fondo José Muñoz Molleda des *Centro de Documentación y Archivo* (CEDOA) der *Sociedad General de Autores y Editores* (SGAE) in Madrid.

2012: 31). Wer letztendlich entschieden hat, Muñoz Molleda mit der Komposition der Filmmusik zu beauftragen, bleibt heute unklar. Überliefert ist jedoch, dass die EVA-Film noch im März 1955 den französischen Komponisten Georges Auric (1899–1983) – ab 1920 Mitglied der von Erik Satie beeinflussten *Groupe des Six* – für die Filmmusik in Betracht zog (vgl. „Reinl auf Motivsuche“ 1955), bevor die Wahl spätestens im Juni desselben Jahres auf den spanischen Musiker gefallen war.

Aus stilistischer Sicht hatte man mit dieser Entscheidung eine hervorragende Wahl getroffen, dürften doch nur wenige Komponisten der Zeit eine derart tiefe Verbundenheit zur spanischen Musiktradition gehabt haben wie der 1905 in La Línea de la Concepción geborene Muñoz Molleda. Schon früh hatte dieser in seinem Heimatdorf eine musikalische Ausbildung bei Luis Criado begonnen. Mehrere Jahre erhielt er in Andalusien intensiven Musik- und Klavierunterricht, bevor er schließlich seine Ausbildung am Königlichen Konservatorium in Madrid fortsetzte. Dort prägte ihn vor allem Conrado del Campo (1887–1953), dessen Einfluss auf sein kompositorisches Denken Muñoz Molleda selbst immer wieder hervorhob (vgl. Muñoz Molleda 1962: 10). Die Offenheit für verschiedene Kunstformen, die sein Frühwerk kennzeichnet – er schwankte zunächst zwischen Musik und Malerei –, endete 1930 in der bewussten Entscheidung für eine musikalische Laufbahn, die er nur zwei Jahre später mit dem Gewinn des Kompositionspreises für sein sinfonisches Gedicht *De la Tierra Alta* (1932) auf überzeugende Weise bestätigte.

Neben einem breit gefächerten Œuvre orchestraler Werke – darunter Suiten, sinfonische Dichtungen, zwei Ballette sowie ein Oratorium – ziert eine große Palette an Kammermusikwerken das Schaffen des Komponisten. Unter den zahlreichen Liedern und Klavierwerken, die Muñoz Molleda überdies komponierte, seien unter anderem die in Paris von Leopold Querol aufgeführte und später orchestrierte Suite *Circo* (1954) hervorzuheben sowie die ursprünglich für Klavier konzipierten *Miniaturas medievales* (1946).

Es dürfte jedoch seine enge Verbindung zur Welt der Unterhaltungsmusik gewesen sein, die ihn, wie Gemma Pérez Zalduondo vermutet, erstmals in Kontakt mit dem Tonfilm brachte. Zwar war Muñoz Molledas Zielsetzung in erster Linie die Komposition „ernster“ Musik, doch blieb die Filmmusik ein konstantes und lukratives Standbein seiner künstlerischen

Tätigkeit (vgl. Pérez Zalduondo 2000: 882). Besonders seine häufigen Auslandsaufenthalte erwiesen sich in diesem Zusammenhang als fruchtbar, da sie ihn mit unterschiedlichen musikalischen Strömungen in Kontakt brachten und zugleich seine Tätigkeit im Bereich der Kunst- und Filmmusik förderten. Letztere begann er 1938 mit Filmen wie *Carmen la de Triana*, die vom franquistischen Spanien produziert wurden und Teil des kulturellen Austauschs des neuen Staates mit den Diktaturen der Achsenmächte waren.<sup>5</sup> Ab 1934 studierte Muñoz Molleda in Italien für zwei Jahre unter der fachkundigen Betreuung des Lehrers Ottorino Respighi (1879-1936). Nach dessen Tod blieb er noch bis 1940 im Ausland und kehrte anschließend nach Spanien zurück, wo er sich zu einem der bevorzugten Musiker des franquistischen Regimes entwickelte.

So standen die Überzeugungen, die Muñoz Molleda bereits während seines Aufenthalts in Rom gefestigt hatte, im Einklang mit den ästhetischen Leitlinien des neuen Regimes, das nach dem Bürgerkrieg an die Traditionen der konservativsten musikalischen Kreise anknüpfte (vgl. Pérez Zalduondo 2000: 883). Zwar gab der Komponist laut Pérez Zalduondo (1989: 138) an, keiner politischen Ideologie anzugehören, doch zeigt sich dessen Zusammenarbeit mit dem Regime nach derselben Autorin in zweifacher Weise: Zum einen standen seine Werke in enger Verbindung mit den propagandistischen Zielsetzungen des Staates, die sich bereits während des Bürgerkriegs in seiner Tätigkeit für die Studios von UFA und Cinecittà abzeichneten und im offiziellen Kino der 1940er und 1950er Jahre fortwirkten. Zum anderen wurden seine Werke vor allem von staatlich geförderten Musikensembles aufgeführt und fanden nicht zuletzt in den Ländern der Achsenmächte Verbreitung. Sein Oratorium *La Resurrección de Lázaro* (1936/37) beispielsweise wurde in den Jahren vor und während des Zweiten Weltkriegs in Italien und Deutschland aufgeführt und trug damit zum kulturellen Austausch Spaniens mit den verbündeten Regimen bei. Darüber hinaus nahm Muñoz Molleda eine herausgehobene Stellung innerhalb der spanischen Musiklandschaft ein. Zwischen 1944 und 1954 gehörte er zu den am häufigsten aufgeführten Komponisten des

---

<sup>5</sup> Zu den entsprechenden Produktionen gehört neben *Carmen la de Triana* (UFA-Studios, Wiesbaden, Premiere in Spanien am 9. Oktober 1939) auch *Los hijos de la noche* (Cinecittà, Rom, 1939).

spanischen Nationalorchesters (ONE) und konnte auf die Zusammenarbeit mit den führenden Kammermusik-, Sinfonie- und Solisteninterpreten seiner Zeit zählen (vgl. Pérez Zalduondo 2000: 883).

Auch wenn Pérez Zalduondo (1989: 143) betont, Muñoz Molleda könne nicht uneingeschränkt als offizieller Unterstützer des Franco-Regimes gelten, überzeugt ihre Argumentation nur bedingt, da sie im Wesentlichen auf Muñoz Molledas selbstdeklarierte politische Neutralität verweist. Zwar dürfte es zutreffend sein, den Komponisten nicht als überzeugten Anhänger des Regimes zu bezeichnen, doch lässt sich kaum bestreiten, dass sein künstlerisches Schaffen im Einklang mit den ästhetischen Vorstellungen des Franquismus stand und dessen kulturelle Leitbilder zumindest indirekt stützte. Ob dies aus persönlicher Überzeugung oder aus dem Bedürfnis geschah, innerhalb der gegebenen Strukturen beruflich bestehen zu können, bleibt offen und verweist auf die komplexe Verflechtung von Kunst und Politik innerhalb eines autoritären Staates.

Was den Stil von Muñoz Molledas Werken betrifft, so greift er deutlich die Charakteristika seiner Heimat auf und kultiviert in den Worten Antonio Fernández-Cids eine Art „romanticismo andaluz“ (1973: 64), der sich jedoch stets an die Prinzipien strenger kompositorischer Ordnung hält. Zwar greift er in einzelnen Werken auf humoristische oder populäre Elemente zurück, doch beruht sein Œuvre – wie Pérez Zalduondo (2000: 883f.) hervorhebt – im Wesentlichen auf der Beherrschung ‚klassischer‘ Kompositionstechniken im Geiste seines Lehrers Conrado del Campo. In bewusster Abgrenzung von der europäischen Avantgarde blieb Muñoz Molleda einem malerischen Andalusismus verpflichtet, der ihm in der zeitgenössischen Kritik den Ruf eines traditionsorientierten und folkloristisch inspirierten Künstlers einbrachte. Besonders deutlich zeigt sich dies in seinem *Quartett Nr. 1 in f-Moll* (1934), das in klassischer Viersätzigkeit gestaltet ist, die Melodie klar in den Vordergrund rückt und zugleich folkloristische Wendungen und Rhythmen kunstvoll integriert. Ähnliche Merkmale finden sich ab den 1940er Jahren auch in seinen Klavierwerken, die – von wenigen Ausnahmen abgesehen – Muñoz Molledas kompositorische Handschrift bis in seine späten Schaffensjahre prägen.

Das eindeutigste Bekenntnis zu seinen ästhetischen Prinzipien findet sich jedoch in der Antrittsrede des Komponisten vom 4. März 1962, in der er anlässlich seiner Aufnahme in die Königliche Akademie der Schönen

Künste von San Fernando seine Haltung zur Musik und zu modernen musikalischen Entwicklungen erläuterte. Unter dem programmatischen Titel *De la sinceridad del compositor ante los procedimientos musicales modernos* betont Muñoz Molleda (1962: 5-24) darin die Notwendigkeit, die musikalische Tradition zu bewahren und zugleich durch neue Impulse zu bereichern. Während er extreme avantgardistische Tendenzen wie die Zwölftonmusik entschieden ablehnt, plädiert er für eine Musik, die Modernität mit der musikalischen Vergangenheit verbindet. Wahre Innovation besteht für ihn nicht im Bruch mit der Vergangenheit, sondern in der schöpferischen Weiterentwicklung ‚klassischer‘ Formen, was sich auch in der seiner Rede beigefügten Werkübersicht widerspiegelt.

Bedeutend für das vorliegende Forschungsinteresse ist Muñoz Molledas Tätigkeit als Filmkomponist, die er bis 1960 ununterbrochen pflegte. So komponierte er die Musik für einige der charakteristischsten Filme seiner Zeit, zu denen Folklorefilme wie der 1942 entstandene *Goyescas* sowie vom Propagandaapparat subventionierte Produktionen wie *El Marqués de Salamanca* (1948) zu rechnen sind. Ebenfalls aus seiner Feder stammen darüber hinaus unter anderem die Filmmusiken zu *Inés de Castro* (1944), *La vida en un hilo* (1945) und *Dos caminos* (1953), sodass über 40 Soundtracks sein Œuvre bereichern.

Dieses vielfältige Werk reflektiert das fruchtbare Arbeiten eines Komponisten, dessen Schaffen zutiefst in den musikalischen Leitbildern Spaniens nach dem Bürgerkrieg verwurzelt ist – in einer Zeit, in der das Regime laut Pérez Zalduondo (2012: 109) formale Klarheit und folkloristische Identitätsmarker gegenüber jeder Art musikalischer Avantgarde bevorzugte. Indem Muñoz Molleda diese Prinzipien mit der traditionellen Klangsprache Andalusiens verband, reiht er sich unter die aktivsten Komponisten der spanischen Nachkriegszeit ein und bleibt der Gegenwart besonders durch seine Filmmusik verhaftet. Obgleich er zu Lebzeiten nicht selten für seinen Konservatismus kritisiert wurde, verweist Fernández-Cid (1973: 64) daher zu Recht auf dessen Platz unter den Klassikern der spanischen Musik des letzten Jahrhunderts.

## **Zwischen Ästhetik und Ideologie: Der Filmmusikeinsatz in *Solange du lebst***

Was die bisherigen Forschungsbeiträge zu Muñoz Molleda einhellig hervorheben, spiegelt sich auch in der Filmmusik von *Solange du lebst* in exemplarischer Weise wider. Neben tief in der andalusischen Musiktradition verwurzelten Melodien, die mit ihren auffälligen Anklängen an die arabische Musik oft sinnbildlich für die gesamte spanische Musiklandschaft standen, entfaltet sich ein orchestraler Klang, der sich an der Ästhetik des klassischen Hollywood-Sounds orientiert. Bezeichnend ist dabei, dass die Musik an einigen Stellen über ihre untermalende Funktion hinausweist, um als Kommentar die filmischen Bilder emotional und ideologisch zu rahmen. In diesem Sinne scheint die musikalische Gestaltung Stefan Soldovieris (2007: 58) Urteil zu bestätigen, wonach der Film sich konsequent auf die Seite der nationalkatholischen Regierung Francos stelle.

Nun wäre es jedoch voreilig, Muñoz Molleda eine eindeutige ideologische Prägung zuzuschreiben, ohne die komplexen Produktionsbedingungen seines Schaffens zu berücksichtigen. Als ausführende Instanz unterlag der Komponist den Vorgaben des Regisseurs und arbeitete innerhalb eines institutionellen Rahmens, der durch politische und kulturelle Normen geprägt war. Wie aus dem Drehbuch hervorgeht, besaßen J. Joachim Bartsch und Harald Reinl präzise Vorstellungen von der musikalischen Gestaltung ihres Films. Die endgültige Filmmusik erscheint daher weniger als Ausdruck individueller politischer Intention, sondern vielmehr als Ergebnis eines komplexen Aushandlungsprozesses zwischen künstlerischen Zielen und institutionellen Vorgaben. Gerade vor diesem Hintergrund gewinnen die im SGAE unter den Signaturen MMOLLEDA/128 und MMOLLEDA/129 aufbewahrten Autographe besondere Bedeutung: Sie eröffnen wertvolle Einblicke in Muñoz Molledas ursprüngliche Konzeption des Soundtracks und erlauben Rückschlüsse auf die politische Dimension der musikalischen Dramaturgie. Im Kontext der von der FSK veranlassten Kürzungen kommt ihnen zudem ein besonderer Stellenwert zu, da die Materialien noch vor der allgemeinen Filmfreigabe entstanden

sind und damit eine teilweise Rekonstruktion jener Passagen ermöglichen, die von der FSK als „Verfälschung der Zeitgeschichte“<sup>6</sup> eingestuft wurden.

Nimmt man die Autographe unter dem Aspekt der in der Filmwissenschaft etablierten Unterscheidung zwischen diegetischer und non-diegetischer Musik in den Blick, so zeigt sich, dass in *Solange du lebst* zwei klar voneinander unterscheidbare Modalitäten des Klangeinsatzes zu erkennen sind: Während die diegetische Musik – deren Klangquelle Teil der Filmwelt ist und von den Figuren innerhalb der Handlung wahrgenommen wird – vornehmlich lokalisierende und identitätsstiftende Funktionen erfüllt, übernimmt die non-diegetische Musik, die außerhalb der narrativen Welt existiert und demnach nicht von den Figuren gehört werden kann, überwiegend eine emotionsverstärkende und sympathielenkende Funktion. Im Folgenden sollen zunächst die prägnantesten Beispiele des diegetischen Musikeinsatzes betrachtet werden, bevor in einem zweiten Schritt die non-diegetische Klangwelt analysiert wird.

### ***Der diegetische Musikeinsatz: Lokalisierung und Identitätsstiftung***

Als traditionsbewahrend und authentisch gilt die andalusische Musik, wie die Forschung vielfach bestätigt, bereits seit dem 19. Jahrhundert als Inbegriff des Spanischen. Sie ist es, die das Nationale zumeist durch Volklieder, den Flamenco oder Gitarrenklänge repräsentiert, sodass es nicht verwundert, dass auch das Franco-Regime diese Elemente gezielt zur Förderung einer nationalistischen und konservativen Identität instrumentalisierte (vgl. García Gallardo / Arredondo Pérez 2014: 16-20). Auch Muñoz Molleda scheint diese Idee in *Solange du lebst* adaptiert zu haben, tritt sie doch besonders in den zahlreichen Lazarett-Szenen hervor, die der Komponist ausnahmslos mit sanften Klängen einer diegetisch eingesetzten andalusischen Gitarrenmusik unterlegt. Indem die Tonspur suggeriert, die Musik stamme aus dem Volk selbst und werde sogar in Momenten des Leidens – wie hier im Krankensaal – erzeugt, entsteht ein unmissverständliches Spanienbild. Die beinahe klischeehaft verwendeten Gitarrenmelodien markieren das Spanische als folkloristisches und

---

<sup>6</sup> Siehe Sitzungsprotokolle der FSK vom 19. September 1955, Prüf Nr. 10 656.

harmonisches Gegenbild zum Kriegsgeschehen und fungieren zugleich als wiederkehrendes Setting-Motiv, indem das Lazarett der einzige Ort ist, an dem Musik und Raum unmittelbar miteinander verbunden sind.

In diesem Kontext evoziert der zur narrativen Welt gehörende Gitarrenspieler (vgl. 1:12:21)<sup>7</sup> ein Spanienbild, das – ganz im Sinne der franquistischen Ideale – als traditionell und ursprünglich erscheint. Dabei übernimmt die Musik jene von Helga de la Motte-Haber und Hans Emons beschriebene Funktion der „Selbstdarstellung“, die sich in ihrer schlichtesten Form als spontaner Selbstaussdruck der Protagonisten manifestiert (1980: 164). Wie eng die Gitarrenklänge nämlich mit der psychischen und emotionalen Verfassung der Figuren verbunden sind, verdeutlicht eine Anmerkung Muñoz Molledas, nach der die „guitarras nerviosas“<sup>8</sup> mit der Nervosität Teresas übereinstimmen sollen. Die Gitarrenmusik übernimmt in den Lazarett-Szenen somit eine zentrale identitätsstiftende und lokalisierende Funktion, die insbesondere für das deutsche Publikum den Schauplatz als unverkennbar „spanisch“ markiert.

Doch nicht nur in diesen Szenen gibt es diegetische Musikeinwürfe, die ein ideologisch verdichtetes Spanienbild evozieren. Auch im Hinblick auf die als feindlich dargestellte Internationale Brigade finden sich in Muñoz Molledas Autographen als „canción eslava“ oder „canciones rojas“ angeordnete Gesänge, die die Gegenseite unweigerlich als das „Andere“ und „Fremde“ markieren.<sup>9</sup> Wie die Brigaden in den Filmbildern als Eindringlinge erscheinen – etwa indem sie im Gegensatz zu den Franco-Truppen keine eigenen Flugplätze besitzen –, so unterscheidet sich auch deren Musik von den folkloristischen spanischen Melodien und verstärkt diese Abgrenzung.

Obleich die mit ihnen verbundenen Lieder in der überlieferten Filmfassung heute nurmehr bruchstückhaft, melodisch verändert oder infolge

---

<sup>7</sup> Alle Zeitangaben beziehen sich hier und im Folgenden auf die heute zugängliche Filmfassung von *Solange du lebst*, die unter anderem auf dem YouTube-Kanal Antequera Oculta abrufbar ist: <https://www.youtube.com/watch?v=GoejmLfzD14> (zuletzt aufgerufen: 27. Mai 2026).

<sup>8</sup> Vgl. die Notiz „Guitarras nerviosas como los nervios de Teresa“ in: MMOLLEDA/129 [apuntes].

<sup>9</sup> Muñoz Molleda hält diese Bezeichnungen fest in: MMOLLEDA/129 [apuntes].

späterer Schnitte gänzlich verschwunden sind, lässt das erhaltene Notenmaterial auf eine ursprünglich stärkere klangliche Differenzierung der beiden politischen Lager schließen. Die kommunistische Gegenseite sollte dabei durch zwei der bekanntesten republikanischen Lieder des Spanischen Bürgerkriegs charakterisiert werden, sodass sich die ideologische Spaltung der Lager auch musikalisch manifestiert hätte. In seinen Aufzeichnungen widmete Muñoz Molleda über elf Partiturseiten der detaillierten musikalischen Gestaltung der „Roten“, deren Auftritt am Filmende von Reinl und Bartsch mit dem „Lied der Internationalen Brigade (spanisch)“<sup>10</sup> vorgesehen war. Mit der Bezeichnung „canciones de los rojos“ griff Muñoz Molleda jedoch im Unterschied zu den Drehbuchautoren ein eindeutig ideologisch gefärbtes Vokabular auf, das Reinl vermied, und verlieh dem Film durch die Einbindung konkreter republikanischer Kampflieder eine starke politische Aufladung.

Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei jenes erste Lied, das in Muñoz Molledas Notizen unter den „roten Liedern“ hervorsticht. Mit insgesamt drei geplanten Wiederholungen sollte es kurz vor Filmende erklingen – unmittelbar bevor sich Kommissar Malek mit Teresa zu Michaels Höhle begibt – und damit die augenscheinliche Gefahr der triumphierend auftretenden Gegenseite für die Hauptfiguren markieren. Unter dem Titel „La Joven Guardia“ handelt es sich bei dem Lied um die offizielle Hymne der Unión de Juventudes Comunistas de España (UJCE). Der kommunistische Bezug ist dabei keineswegs zufällig, legitimierte sich das Franco-Regime in den 1950er-Jahren doch, wie Walter Lehmann (2006: 37) betont, wesentlich über seinen ausgeprägten Antikommunismus. Zwar sieht Muñoz Molleda, wie auch bei den anderen Liedzitataten, nur die Verwendung des Refrains vor, doch übernimmt er diesen nahezu originalgetreu und verankert das Stück somit in seinem politischen Kontext. Ursprünglich aus Frankreich stammend wurde „La Joven Guardia“ früh von der Kommunistischen Jugend Spaniens als Hymne übernommen, wobei der Text im Verlauf des Bürgerkriegs Änderungen erfuhr. Der nachfolgende Wortlaut, den der Komponist in seinen Notizen hinterlegt, weicht nur geringfügig von dem Großteil der heute erhaltenen Versionen ab und

---

<sup>10</sup> Siehe hierzu das undatierte Drehbuch zu *Solange du lebst* (S. 247), aufbewahrt im DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main, Signatur: DIF-0799-A.

symbolisiert aus republikanischer Perspektive den bewaffneten Widerstand gegen den Faschismus:

*Joven guardia, joven guardia,  
Al burgués insensible y cruel.  
Joven guardia, joven guardia,  
No le des pan ni cuartel.  
Pan ni cuartel.*

*En la lucha final que comienza,  
La revancha de los que piden pan.  
Lucharemos en las barricadas  
Hasta conseguir la libertad.<sup>11</sup>*

Junge Garde, junge Garde,  
dem gefühllosen und grausamen  
Bourgeois.  
Junge Garde, junge Garde,  
Gib ihm weder Brot noch Gnade.  
Weder Brot noch Gnade.  
Im beginnenden letzten Kampf,  
Rache für die nach Brot Bittenden.  
Wir werden auf den Barrikaden  
kämpfen  
bis wir die Freiheit erringen.<sup>12</sup>

Manifestiert sich demnach bereits im ersten geplanten Liedzitat eine deutliche musikdramaturgische Funktion, so erweist sich auch das zweite Lied der Internationalen Brigade als aufschlussreich. „¡A las barricadas!“<sup>13</sup> (Abb. 1), eines der bekanntesten Arbeiterlieder Spaniens und vor allem als Hymne der anarchosyndikalistischen Gewerkschaft CNT (Confederación Nacional del Trabajo) populär, gehörte zu den meistgesungenen Liedern aus der Zeit des Bürgerkriegs. Die anarchistische Kampfhymne, deren Refrain Muñoz Molleda im Film gleich zweimal zu zitieren vorsah, blickt dabei auf eine lange revolutionäre Geschichte zurück. Zudem zeichnet sich das Arbeiterlied durch eine ausgeprägte transnationale Dimension aus, da es schon in Polen, der Sowjetunion und im antifaschistischen Deutschland zu den bekanntesten Liedern der Arbeiterbewegung gehörte. Im Kontext von *Solange du lebst*, dessen Handlung die republikanische Seite – mit Ausnahme weniger Figuren wie die des Bürgermeisters oder des Arztes – weitgehend als „nicht-spanisch“ kennzeichnet, erhält dieses musikalische Zitat eine doppelte Funktion: Einerseits verweist es auf die politische Fremdzuschreibung der Republikaner, die im Film überwie-

---

<sup>11</sup> Der Text entspricht dem unter „canciones rojas“ verzeichneten ersten Musikstück in MMOLLEDA/129 [apuntes].

<sup>12</sup> Übersetzt von der Verfasserin, unterstützt durch DeepL.

<sup>13</sup> Für weiterführende Informationen zu dem Lied siehe Baxmeyer (2016: 65-80).

gend als Tschechen, Polen und Russen auftreten. Andererseits transformiert die Musik diese Fremdheit in eine ideologische Klangsemantik, indem sie den Feind bedrohlich einfärbt und die Grenzziehung zwischen „Eigenem“ und „Fremdem“ hörbar macht.



Abb. 1: Refrain von „¡A las barricadas!“<sup>14</sup>

In dem dritten Lied, das Muñoz Molleda unter den „canciones de los rojos“ anführt, greift er auf ein populäres, textlich stark variierendes Volkslied zurück, das jedoch immer mit den Worten „Una vieja se comió...“ (deutsch: „Eine alte Frau aß...“) beginnt und je nach Version eine ebenso derbe wie humoristische Konsequenz schildert:

*Una vieja se comió  
una lata de sardina  
Ay, chibiri chibiri chibi  
Ay, chibiri chibiri cha.  
Y toda la noche estuvo  
echando las espinas.  
Guerra, Guerra y Revolución.*<sup>15</sup>

Eine alte Frau aß  
eine Dose Sardinen  
Ay, chibiri chibiri chibi  
Ay, chibiri chibiri cha.  
Und die ganze Nacht  
schied sie die Gräten aus.  
Krieg, Krieg und Revolution.<sup>16</sup>

Auf den ersten Blick scheint sich dieses Lied insofern von den beiden anderen „canciones“ abzuheben, als es eine Brücke zwischen beiden politischen Lagern schlägt. So vermerkt Muñoz Molleda in seinen Notizen, dass die Melodie sowohl in der nationalen wie auch in der republikanischen

<sup>14</sup> Der exemplarische Notenausschnitt bildet die unter „canciones rojas“ aufgeführten Notenausschnitte in MMOLLEDA/129 [apuntes] ab.

<sup>15</sup> Der Text entspricht dem unter den „canciones rojas“ verzeichneten dritten Musikstück in MMOLLEDA/129 [apuntes].

<sup>16</sup> Übersetzt von der Verfasserin, unterstützt durch DeepL.

Zone gleichermaßen verbreitet war, die Texte des Volksliedes sich in den jeweiligen Lagern jedoch stark unterschieden.<sup>17</sup> Welche Fassungen dem jeweiligen politischen Lager zuzuschreiben sind, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Die Tatsache jedoch, dass Molleda ausgerechnet diese Textfassung der republikanischen Seite zuordnet, ist aussagekräftig. Indem er den skatologischen Humor des Liedes mit einem pathetischen revolutionären Aufruf kombiniert, konstruiert er eine musikalische Karikatur der republikanischen Seite. Infolgedessen erscheinen die „Roten“ nicht mehr als ernst zu nehmende politische Akteure, sondern als beinahe lächerliche Figuren mit einem absurden Kampfurf.

Geblichen von den drei Liedern, die der Komponist gegen Ende des Films vorgesehen hatte – in jenem Moment, als die Internationale Brigade triumphierend mit ihren Wagen durch die Stadt zieht –, sind in der endgültigen Filmfassung kaum mehr als schemenhafte musikalische Einwürfe in den Filmminuten 1:23:59 bis 1:24:25. Selbst für ein geschultes Gehör ist ihre Identifizierung aufgrund der nunmehr unzusammenhängenden Einbindung kaum möglich, sodass eine eindeutige Zuordnung zu den ursprünglich vorgesehenen Stücken nicht gelingt. Waren ursprünglich rund zweieinhalb Minuten musikalischer Untermalung vom Komponisten für diese Szenen angesetzt worden, so blieben letztlich nur unvollständige Klangfragmente, die unter den dominanten Umweltgeräuschen nahezu vollständig untergehen.

Weshalb die im Drehbuch ausdrücklich vorgesehenen Lieder in der finalen Filmfassung nicht umgesetzt wurden, bleibt spekulativ. Wahrscheinlich fielen sie den Kürzungsaufgaben der FSK zum Opfer. Sicher bleibt lediglich, dass die ideologisch gefärbten Lieder, die Muñoz Molleda für den Film vorgesehen hatte, in der Endfassung entweder zuvor schon nicht akzeptiert oder nachträglich entfernt wurden. Vermutlich wollte man eine allzu klare Verankerung der Handlung im politischen Kontext des Bürgerkriegs vermeiden und die Musik stärker dem Bereich der emotionalen Dramaturgie zuordnen. Heute geben daher nur das Drehbuch und Muñoz Molledas erhaltene Autographe Aufschluss über jene ursprünglich intendierte musikalische Dimension des Films, die ein weitaus

---

<sup>17</sup> „Esta melodía lo mismo se cantaba en zona roja que en zona nacional, pero con distintas letras“, in: MMOLLEDA/129 [apuntes].

komplexeres Klangbild zeichnet, als es die veröffentlichte Fassung erkennen lässt.

Umso mehr überrascht es, dass in einer knapp zweiminütigen Sequenz eine der wohl bekanntesten slawischen Volksweisen in die endgültige Filmfassung Einzug fand. So beginnt ab 0:46:44 eine Sequenz, die musikalisch von dem russischen Volkslied „Во поле береза стояла“ (*Wo pole berjosa stojala*) getragen wird. Ursprünglich war ein polnischer Volkstanz vorgesehen,<sup>18</sup> doch wurde dieser letztlich gegen die russische Volksweise ausgetauscht, die inmitten der spanischen Berglandschaft angestimmt wird. Indem die Soldaten der Brigade in dieser Sequenz russisch singen und einheimische Tänze aufführen, wird ein starker sowjetischer Einfluss auf die republikanischen Truppen suggeriert. Als Teil des ‚bolschewistischen Blocks‘ werden sie nicht mehr als Verteidiger der Republik dargestellt, sondern als fremde Gefahr, die die spanische Kultur untergräbt.

Bleibt man im Bereich des diegetischen Musikeinsatzes, so bestätigt sich die Annahme einer identitätsstiftenden Funktion dieser Klangebene besonders in der eindrucksvollen Flamenco-Szene ab 1:15:56. Als folkloristisches Element Andalusiens par excellence prägen charakteristische Gitarrenklänge und die expressive Gestik der Tänzerin eine Sequenz, die mit über vier Minuten Dauer zu den musikalisch markantesten Momenten des Films zählt. Das Drehbuch sah hierfür eine Sängerin vor, „die mit der ganzen Leidenschaft und Hingabe ihrer *Rasse* das *Zigeunerlied* singt“<sup>19</sup> – wörtlich zitierte, heute als eindeutig problematisch geltende Begrifflichkeiten, die auf essentialistische und ethnisierende Zuschreibungen verweisen und die stereotypisierende Konstruktion eines vermeintlich authentischen „spanischen *Zigeunerlieds*“<sup>20</sup> erkennen lassen. Dass dabei der Einsatz des Flamenco eine bloß lokalisierende Funktion überschreitet, macht Pérez Zalduondo deutlich, indem sie die Verbindung populärer Musikpraktiken mit der politischen Kultur des Franco-Regimes als Versuch beschreibt, die ‚Wiederherstellung‘ einer vermeintlich authentischen nationalen Identität zu demonstrieren – einer Identität, die in der franquistischen Propaganda als von der Republik usurpiert galt (2018: 84). Als Teil dieser kulturellen Gegenpropaganda konnte der

---

<sup>18</sup> Vgl. Drehbuch, S. 161.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 227. Die Hervorhebungen stammen von der Verfasserin.

<sup>20</sup> Vgl. ebd. Hervorhebung durch die Verfasserin.

Flamenco zur Identitätsbildung des ‚neuen Spaniens‘ beitragen und die patriotischen Werte eines sich im Umbruch befindlichen Landes symbolisch festigen (92). So hebt auch Pedro Ordóñez Eslava in diesem Zusammenhang hervor, dass der Flamenco seit jeher als ideologisches Instrument betrachtet wurde, das im andalusischen Ideal verankert ist und zugleich als zentraler Marker für die Konstruktion einer nationalen Identität verstanden wird (2013: 266). Kaum ein anderes Genre hätte zu dieser Zeit demnach stärker als Sinnbild für die spanische Musiktradition fungieren können, sodass der Flamenco in *Solange du lebst* zugleich dazu dient, dem deutschen Publikum das durch Franco propagierte Spanienbild zu bestätigen und die ursprünglich regionale Kunstform zu einem Symbol einer vermeintlich einheitlichen spanischen Musiktradition zu stilisieren.

Noch augenfälliger jedoch als die Flamenco-Szene erscheint im Film die stets wiederkehrende, von Muñoz Molleda als „canción del pastor“ (Abb. 2) betitelte Melodie eines jungen Hirten. Sie zählt zu den eindrucksvollsten Beispielen des diegetischen Musikeinsatzes und gehört zu den wenigen Stücken, die in voller Länge aus Muñoz Molledas Autographen in den Film übernommen wurden. Besonders deutlich tritt sie ab 1:00:56 hervor, wo sie in ihrer vollständigen Gestalt erklingt. Der Liedtext zeichnet dabei eine idealisierte spanische Landschaft:

*Aquella noche tan serena,  
bajo la luna plateada,  
en el cielo brillaban las estrellas,  
el aire perfumado  
de aquel naranjo en flor  
y el río corría silencioso  
susurrando una canción;  
y la flor de azahar me consuela  
con su olor.<sup>21</sup>*

In dieser friedlichen Nacht,  
unter dem silbernen Mond,  
leuchteten die Sterne am Himmel,  
die Luft duftete  
nach dem blühenden  
Orangenbaum,  
und der Fluss floss still dahin  
und flüsterte ein Lied;  
und der Duft der Orangenblüte  
tröstete mich.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> S. MMOLLEDA/129 [apuntes].

<sup>22</sup> Übersetzt von der Verfasserin unterstützt durch DeepL.

Gesungen von einem Hirtenknaben, der in einer friedvollen Berglandschaft seine Schafe hütet und damit ein visuelles Gegenbild zu den Grausamkeiten des Krieges bildet, entspringt das Lied unmittelbar der filmischen Welt. Es evoziert die Vorstellung eines naturverbundenen und friedlichen Spaniens, wobei der Text die Assoziation einer pastoral verklärten Heimat verstärkt, die in der franquistischen Ideologie als Verkörperung der „wahren“ nationalen Identität galt.<sup>23</sup>

A - quell-a no-che tan se - re - na, ba - jo la lu-na pla-te - a - da, en el  
 cie - lo bri-lla-ban las es - tre - llas, el ai-re per-fu-mado de a-quel na-ran-jo en flor, y el  
 rí - o cor-rí - a si-len - cio - so su-su-rran-do una can - ción; y la  
 flor de aza - har me con - sue - la con su olor.

Abb. 2: „Canción del pastor“<sup>24</sup>

So wird der Hirtenknabe musikalisch zum Träger einer ländlich geprägten spanischen Identität und nimmt kurz vor Ende des Films sogar den Sieg der nationalistischen Truppen vorweg, indem seine Melodie in eine emphatische Version von „Cara al sol“ übergeht (ab 1:33:14). Auf diese Weise wird der Triumph des Regimes musikalisch mit der Ursprünglichkeit des Volkes verschmolzen. Durch die pastorale Klangsprache, die zugleich auf die christliche Symbolik des *buen pastor* verweist, entsteht zudem eine klangliche Rückbindung an das nationalkatholische Ideal eines moralisch

<sup>23</sup> Diese Idealisierung einer ländlich-idyllischen Vorstellung Spaniens manifestiert sich besonders im Erfolg der *Españolada*, die unter anderem während der Franco-Diktatur eine Blütezeit erlebte. Das Kino dieser Strömung glorifiziert eine traditionelle, ländlich-andalusische Vergangenheit, was zu einer überhöhten, klischeehaften Darstellung des ‚Spanischen‘ führt. Vgl. hierzu Arce (2010: 193).

<sup>24</sup> Der exemplarische Notenausschnitt folgt den in MMOLLEDA/129 [apuntes] enthaltenen Skizzen.

reinen, gottverbundenen Spaniens. Diese Vorstellung wird musikalisch durch die einprägsame Melodie stabilisiert, deren Schlichtheit die Botschaft von Reinheit unterstreicht und die durch den phrygischen Modus – der die Sechzehntelläufe und Triller orientalisch klingen lässt – den Bezug zum andalusischen Schauplatz herstellt:

Zwischen 0:55:41 und 0:55:56 ertönt in *Solange du lebst* ein weiteres Liedzitat, das zwar nicht aus der Feder Muñoz Molledas stammt, dafür aber exemplarisch für die Funktion des diegetischen Musikeinsatzes im Film ist. Es handelt sich dabei um das erstmals 1642 anonym im fünften Heft von Heinrich Alberts *Arien* veröffentlichte Lied „Ännchen von Tharau“, dessen Text auf ein Gedicht von Simon Dach (1605-1659) zurückgeht und das sich bald als deutsches Volkslied verbreitete. Wie Antanas Stanevičius (1992: 77) betont, war es vor allem Friedrich Silchers 1827 komponierte, eingängige Melodie, die dem Lied seine bis heute anhaltende Popularität sicherte. Besondere Bedeutung für *Solange du lebst* erhält das Zitat im Hinblick auf den nur ein Jahr zuvor erschienenen Heimatfilm *Ännchen von Tharau* (1954), der in der Bundesrepublik ein breites Echo fand. Dort fungiert das Lied als Symbol des Heimatverlusts und der Sehnsucht der aus Schlesien Vertriebenen. Diese Referenz gewinnt im spanischen Kontext von *Solange du lebst* jedoch eine neue Bedeutung, ist es doch ausgerechnet der polnische Kommissar, der die vertraute Melodie anstimmt. Was im 1954 erschienenen Heimatfilm als tröstendes „Flüchtlingslied“ galt, wird hier zu einem irritierenden Moment, in dem sich die Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem verwischen. So wird „Ännchen von Tharau“ in *Solange du lebst* nicht nur zu einem nostalgischen Zitat, sondern zu einem vielschichtigen Klangzeichen: Einerseits ruft die Melodie beim deutschen Publikum ein Stück kultureller Vertrautheit wach, andererseits verweist sie auf die Vertreibung von Millionen Deutschen aus den Ostgebieten durch die Rote Armee und die Polen nach 1945, wodurch sie zugleich die Bedrohung durch den Kommunismus evoziert.

Insgesamt lassen sich für Muñoz Molledas diegetischen Musikeinsatz im Film mehrere Beobachtungen festhalten. Erstens zeigt sich, dass die aktuelle Musik in *Solange du lebst* überwiegend lokalisierende Funktionen erfüllt. Indem sie auf die Herstellung einer heimatlichen Atmosphäre zielt, leitet sie das deutsche Publikum an, sich im spanischen Schauplatz

zu verorten. Als klanglich anders wird der „Feind“ musikalisch gekennzeichnet, wobei die Kürzungen politisch eindeutiger Lieder und die Tilgung musikalisch expliziter Hinweise auf das Kriegsgeschehen zugleich verdeutlichen, dass eine zu klare ideologische Positionierung vermieden werden sollte. Dennoch bleibt die diegetische Musik ein zentrales Ausdrucksmittel der filmischen Semantik. Sie strukturiert die Wahrnehmung und wirkt als Träger eines spezifischen Spanienbildes. Tief in der folkloristischen Klangsprache verwurzelt, wird sie damit zu einer Instanz, die – bewusst oder unbewusst – zur Konstruktion nationalkatholischer Narrative beiträgt und damit die ideologische Rahmung des Films entscheidend mitprägt.

### ***Musik jenseits des Sichtbaren: der non-diegetische Klangeinsatz im Film***

Zeichnet die diegetische Filmmusik somit ein traditionsverbundenes Spanienbild, so übernimmt die non-diegetische Musik – also jene Klangebene, die nicht Teil der dargestellten Filmwelt ist – primär die Funktion der emotionalen Verstärkung des Geschehens. Wie Andreas Solbach (2004: 16) hervorhebt, liegt ihre Hauptaufgabe im Wesentlichen in der affektiven Steuerung der Zuschauerwahrnehmung, sodass sie gezielt emotionale Reaktionen evoziert und damit das Publikum lenkt.

Es scheint daher folgerichtig, dass Muñoz Molleda den Einsatz non-diegetischer Musik vor allem den Liebesszenen des Films vorbehält. Insgesamt zwei musikalische Themen prägen in diesem Zusammenhang den Verlauf der Handlung: Während das erste Motiv die vermeintliche Liebesgeschichte zwischen Teresa und Michael begleitet (Abb. 3), verweist das zweite Motiv auf die Beziehung des Kapitäns Escosura zu seiner Verlobten. Beide Themen werden von sanften Streichern getragen und sind in ihrer harmonischen Sprache eng verwandt. Dominant ist jedoch eindeutig das erstmals bei 0:16:06 erklingende Liebesmotiv der beiden Hauptfiguren, das deren Beziehung musikalisch vorwegnimmt und sich im weiteren Verlauf in variiert Form bei nahezu jedem Aufeinandertreffen der beiden wiederholt. Mal gedehnt, mal rhythmisch verdichtet, gewinnt es dadurch den Charakter eines leitmotivischen Elements, das die Beziehung zwischen Teresa und Michael emotional rahmt:



Abb. 3: Liebesmotiv zwischen Teresa und Michael<sup>25</sup>

Wird damit die scheinbare Liebesgeschichte zwischen den beiden Hauptfiguren in der endgültigen Filmfassung musikalisch verklärt, so zeigen Muñoz Molledas Autographen doch eine geringfügig abweichende Intention. Während in der freigegebenen Filmfassung nämlich das Liebesmotiv der beiden ertönt, ist es in Muñoz Molledas ursprünglicher Konzeption das Motiv ihres Verlobten, des Hauptmanns/Capitán Escosura, das kurz vor Teresas Abschied von Michael nochmals erklingt und Teresa musikalisch den „richtigen Weg“ weist. Bereits in den Eingangsszenen war dieses Motiv vorgesehen, als Escosura Teresa das Kreuz überreicht, das sie als gläubige Frau vor den Gefahren des Krieges schützen soll.

Die non-diegetische Musik erfüllt in diesem Zusammenhang eine doppelte Funktion: Einerseits spricht sie die Emotionen des Publikums an, andererseits markiert sie unmissverständlich moralische und ideologische Wertvorstellungen. Muñoz Molledas Musik weist den Weg, den eine verlobte Frau im nationalkatholischen Spanien der 1950er-Jahre zu gehen hatte: Teresa folgt ihrer Pflicht, bleibt ihrem Verlobten treu und wendet sich vom deutschen Piloten ab – loyal gegenüber dem Mann als auch ihrem Vaterland. Dass in der endgültigen Filmfassung dennoch vor allem das dominante Liebesmotiv zwischen Michael und Teresa im Gedächtnis bleibt, dürfte nicht zuletzt mit Reinls Konzeption der Handlung zusammenhängen, die – wie Fritz betont<sup>26</sup> – dem Publikumsgeschmack entsprechend weniger politisch und stärker romantisch ausgelegt sein sollte: eine Liebesgeschichte also, die „zufällig“ im Kontext des Spanischen Bürgerkriegs spielt. Wenn dabei die Nationalisten in einem positiven, die Internationalen Brigaden hingegen in einem negativen Licht erscheinen, so geht dies offenbar auf Drehbuchänderungen auf Wunsch

<sup>25</sup> Der exemplarische Notenausschnitt basiert auf den unter „tema de amor“ verzeichneten Notenmaterialien in MMOLLEDA/129 [apuntes].

<sup>26</sup> Vgl. hierzu den in diesem Band enthaltenen Beitrag von Raimund Fritz.

der spanischen Zensur zurück.<sup>27</sup> In ihnen spiegelt sich jene ideologische Verschiebung wider, die Muñoz Molleda als einer der wenigen spanischen Mitwirkenden gezielt zu festigen suchte und die sich in seiner Filmmusik zu *Solange du lebst* deutlich manifestiert.

Was die verbleibenden Szenen betrifft, die durch non-diegetische Musik untermalt werden, so folgen diese im Wesentlichen den filmdramaturgischen Konventionen jener Zeit, wobei die Musik, wie auch Solbach verdeutlicht, zwei grundsätzliche Funktionen erfüllt: die der Verstärkung und die des Kommentars (2004: 16). Eine verstärkende Funktion zeigt sich insbesondere in jenen Momenten, in denen Spannung erzeugt oder emotional gesteigert werden soll. Dies passiert beispielsweise in der Szene ab 1:04:56, in der sich der verletzte Michael aus der Höhle schleppt und damit Gefahr läuft, in die Hände des Feindes zu fallen. Streicher und tiefe Blechbläser, die in teils chromatisch absteigenden Linien geführt sind, kündigen die Bedrohung musikalisch an und intensivieren die Spannung für den Zuschauer. Die Dissonanzen und raschen rhythmischen Figuren steigern die Dramatik und machen die drohende Gefahr klanglich erfahrbar. Erst als Teresa den Verwundeten in 1:06:15 findet, löst sich die bedrohliche Musik in eine variierte Form des Liebesmotivs auf, das im anschließenden Liebesgeständnis Michaels kulminiert. Lange hält die scheinbare Leichtigkeit jedoch nicht, wird die Entdeckung durch den Spion doch gemäß der musikalischen Kommentarfunktion unmittelbar klanglich interpretiert: schwere dissonante Akkorde in den Blechbläsern und absteigende Läufe in den Holzbläsern markieren den Gegner als Bedrohung und lenken die Zuschaueremotion auf die Seite der „Liebenden“, die die Gefahr noch nicht wahrnehmen. In dieser Weise übernimmt die Musik zugleich eine antizipierende Funktion, indem sie Gefahren ankündigt, bevor sie sich für die Protagonisten manifestieren. Verstärkung bedeutet hier also nicht nur eine Intensivierung der Spannung, sondern auch eine empathische Lenkung der Zuschauerwahrnehmung: Die Musik erzeugt Sympathie für die einen und Distanz zu den anderen.

---

<sup>27</sup> Vgl. den Beitrag von Junkerjürgen im vorliegenden Band.

## Die Musik der Schlusssequenz

Was sich in der Beschreibung des diegetischen und non-diegetischen Musikeinsatzes bereits andeutete, kulminiert in der Schlussmusik, welche die FSK dazu veranlasste, Teile dieser Sequenz aufgrund ihres als tendenziös empfundenen Charakters kürzen zu lassen. Noch in der heutigen Filmfassung bleibt der Abschnitt von 1:33:14 bis zum Filmende musikalisch so verdichtet, dass er trotz der vorgenommenen Kürzungen eine eindeutige politische Lesbarkeit erlaubt. Denn während die Szene zunächst mit dem von Teresa beobachteten Gesang des Hirten einsetzt, der – wie oben erläutert – sinnbildlich für das moralisch aufrichtige, volkstümliche Spanien steht, schwimmt dessen Gesang im nächsten Moment mit einer orchestralen Fassung der faschistischen Parteihymne „Cara al sol“. Noch für wenige Sekunden ist die Stimme des Hirtenjungen einzeln zu hören, bevor die Anfangstöne des laut Javier Suárez-Pajares (2016: 289) möglicherweise bedeutendsten Liedes des Bürgerkriegs ertönen. Diese musikalische Verbindung besitzt große Aussagekraft, markiert sie doch jenen Moment, in dem das ursprünglich diegetische Lied des Hirten aus seiner erzählerischen Umgebung herausgelöst und in eine non-diegetische, nationale Klangsymbolik überführt wird. Das Individuelle verschmilzt mit dem Kollektiven, das Volk sinnbildlich mit dem Staat. So erscheint es konsequent, dass auf diese Weise das pastorale Ideal des „reinen“ Spaniens musikalisch in den Diskurs des nationalkatholischen Pathos integriert wird und damit eine Vorstellung erzeugt, in der die individuellen Werte des Glaubens durch den Staat getragen und erhört werden.

Die Klänge der Falange-Hymne dauern nicht lange an, bevor schnelle rhythmische Figuren in den Streichern und ein dichter Orchesterklang den entschlossenen Lauf Teresas in Richtung ihres Verlobten musikalisch unterstreichen. Diesem fällt sie in 1:34:18 erleichtert in die Arme, während im Hintergrund das Liebesmotiv der beiden in triumphaler Gestalt erklingt und deren Vereinigung durch die jubelnden Rufe der als „befreit“ dargestellten Bewohner Torralbans bestätigt wird. Eine versöhnliche, hauptsächlich von den hohen Streichern dominierte Melodie begleitet das Wiedersehen der beiden, das Teresa zu Tränen rührt. Es sind Tränen der Erleichterung, so suggerieren es die Streicher, die die Protagonistin nun

klanglich „zu Hause“ und in einer affirmativ gestalteten Klangwelt verorten. Besonders eindrücklich gestaltet Muñoz Molleda jenen Moment, in dem Escosura in 1:34:39 das Kreuz in Teresas Händen entdeckt: Lang gehaltene Akkorde im vollen Orchester verleihen der Szene eine quasi-sakrale Aura und stilisieren das Kreuz zum Symbol göttlichen Schutzes. Das anschließende Liebesbekenntnis Escosuras wird von zarten Streichern getragen, deren schwebende Phrasierung die Szene emotional abrundet, bevor die Expressivität der Musik in den folgenden Sequenzen ein wenig zurücktritt. In der Abschiedsszene, in der Michael dem Oberarzt seinen „Kurs Heimat“ ankündigt, übernehmen aufwärtsstrebende Streicherlinien mit flirrenden Tremoli die musikalische Führung. Diese Bewegung mündet in eine ausdrucksstarke Schlussmusik, die den Aufbruch der Flugzeuge nach Deutschland mit parallelen Aufwärtsbewegungen im Orchester begleitet. Der Schlussakkord des Films wird von markanten Paukenschlägen und weit gespannten Orchesterakkorden gesetzt, die das Finale mit musikalischer Wucht abrunden.

Nun würden vermutlich schon die in der erhaltenen Fassung verbliebenen musikalischen Einwürfe genügen, um ein Schwarz-Weiß-Bild der gegnerischen Gruppierungen zu entwerfen: Der Sieg der Franco-Truppen markiert in der Musik wie im Bild einen Moment der Erlösung. Die Hauptfiguren, mit denen das Publikum emotional verbunden ist, erscheinen befreit, während Gewalt und Schrecken zum Schweigen gebracht werden. Zwar fungiert die Musik heute nur noch subtil als Sympathielinker, doch lässt sich erahnen, weshalb die FSK gerade in der Schlussequenz Anlass zu Bedenken sah.

So war die ursprüngliche musikalische Anlage in ihrer Wirkung ungleich deutlicher und ideologisch markanter. Bereits im Drehbuch war „das Lied der Falange“, das lauter werden und in „jubelnde Musik“<sup>28</sup> übergehen sollte, ausdrücklich vorgesehen, sodass der Sieg der nationalistischen Truppen mit Freude assoziiert wurde. Klar und deutlich sollten die Worte „Arriba España“<sup>29</sup> durch die Tonspur hallen, während „sieghaft“

---

<sup>28</sup> Vgl. Drehbuch, S. 268f. Im Film erklingen die Worte „Arriba España“ bereits zuvor während der Erschießung der Honoratioren Torralbans durch die Brigaden bei 22:06.

<sup>29</sup> Die fehlerhafte Schreibweise des Wortes „España“ folgt dem Drehbuch zu *Solange du lebst*, S. 268.

das Lied der Falange erklingt. Statt der 24 Sekunden — wie in der endgültigen Filmfassung — sollte die Hymne „Cara al sol“ als roter Faden die gesamte Schlussmusik ab dem Tod des Comisario Malek über rund zwei-einhalb Minuten durchziehen. Vorgesehen war dabei eine variierte, sich steigernde musikalische Gestaltung: zunächst gesungen, bevor sich Teresa von Michael verabschiedet, dann orchestriert und schließlich in einer letzten, monumentalen Fassung mit vollbesetztem Orchester und vierstimmigem Chor. Individuelles Schicksal und persönliche Werte werden in Muñoz Molledas Entwurf also explizit mit dem Regime verbunden, das als bewahrende und ordnende Instanz erscheint. Bezeichnend ist zudem, dass der Komponist für die letzten Takte des Films ein „tema alemán“<sup>30</sup> vorgesehen hatte, das vermutlich als aufwärtsstrebende Orchesterlinie in einer abgewandelten Form des Liebesmotivs enden sollte. Damit verdeutlicht die Musik sowohl den Sieg der Liebe und der Loyalität als auch das klangliche Bekenntnis zu einer Ordnung, in der persönliche Erfüllung und nationale Identität untrennbar ineinander übergehen.

Dass damit auch das die beiden Hauptfiguren verbindende Liebesmotiv eine zusätzliche semantische Aufladung erfährt, liegt auf der Hand. Wenn Teresa dem verwundeten Michael zur Flucht verhilft und dieser schließlich nach Hause zurückkehrt, erklingt das Motiv nicht im Zeichen ihrer Liebe, sondern als klanglicher Ausdruck von Pflichtbewusstsein und moralischer Integrität. Nicht also eine Liebesgeschichte im romantischen Sinne scheint Muñoz Molleda mit seiner Musik zu evozieren, wenn das Motiv im Finale die Trennung der beiden Hauptfiguren begleitet und deren moralisches Handeln in den Vordergrund rückt. Das Liebesmotiv wandelt sich damit zu einem musikalischen Symbol für menschliche Größe und Opferbereitschaft. Es verklärt die Handlung nicht als romantische Erfüllung, sondern als Ausdruck von Treue und moralischer Standhaftigkeit im Sinne des Nationalkatholizismus.

Diese ideologische Aufladung der Schlusssequenz erweist sich als Bestandteil einer ursprünglich weitaus expliziteren Konzeption, war im Drehbuch von Bartsch und Reinl für die letzte Szene doch das sogenannte „Lied der Legion Condor“<sup>31</sup> vorgesehen. Wie Raúl Arias Ramos (2000:

---

<sup>30</sup> Vgl. hierzu die Aufzeichnungen Muñoz Molledas in MMOLLEDA/129 [apuntes].

<sup>31</sup> Drehbuch, S. 283.

140-143) hervorhebt, hatte es tatsächlich eine Vielzahl von Liedern gegeben, die mit dem Luftwaffenverband in Verbindung standen, doch konnten in den Autographen Muñoz Molledas bisher keine musikalischen Notizen für eine derartige Konzeption in der Filmmusik gefunden werden. Auffällig ist jedoch, dass Reinl, der dieses Lied ursprünglich selbst vorgelesen hatte, in einem Interview vom Februar 1956 erklärte:

Von welcher Art die Gründe gegen diesen Film waren, wird auch dadurch deutlich, daß man behauptete, die Schlußmusik des Spaniers José Munios Molleda sei das „Legion-Condor-Lied“. Dabei gibt es überhaupt gar kein „Legion-Condor-Lied“.<sup>32</sup>

Ob es sich bei Reinls Aussage um eine bewusste Beschwichtigung handelte, um den Film vor schärferer Kritik zu schützen, bleibt offen. Sicher ist jedoch, dass die Endfassung jede allzu deutliche politische Anspielung tilgte und damit zwar zur ideologischen Entschärfung beitrug, zugleich aber die ursprüngliche historische Komplexität des Werks erheblich reduzierte.

## Resümee

Es ist demnach ein bunter Klangteppich, den Muñoz Molleda in seiner Konzeption der Filmmusik zusammenflecht. Vielschichtig verwebt er folkloristische Melodien andalusischer Prägung mit dem orchestralen Gestus der non-diegetischen Filmmusik und kombiniert nationale Klangfarben mit der ästhetischen Sprache des klassischen Hollywood-Kinos. So wechseln sich Flamenco-Melodien mit weitgespannten Liebesthemen ab, während Anklänge an die arabische Musik – etwa durch die häufige Verwendung des phrygischen Modus und durch zahlreiche Synkopen und Trillerornamente – die spanische Landschaft mit einem Hauch Exotik durchdringen. Im Zusammenspiel mit den Filmbildern kommentiert, verstärkt und strukturiert Muñoz Molledas Musik das filmische Geschehen und verleiht diesem einen klaren funktionalen Rahmen.

---

<sup>32</sup> „Ein Herz schlägt für Erika“, in: *Wiesbadener Kurier*, vom 04.02.1956.

Kann der Musik somit eine zentrale Funktion innerhalb der filmischen Dramaturgie zugesprochen werden, so lassen sich in der Unterscheidung zwischen diegetischer und non-diegetischer Musik unterschiedliche Aufgabenbereiche nachzeichnen: Eine primär lokalisierende und identitätsstiftende Funktion erfüllt etwa die diegetische Musik. Besonders Stücke wie die „canción del pastor“ oder die Flamenco-Szene konstruieren ein Spanienbild, das sich traditionell, ländlich und gläubig zeigt, wobei die Musik weniger der Emotionalisierung als vielmehr der nationalen Selbstvergewisserung zu dienen scheint. Eine eher affektive Rolle kommt hingegen der non-diegetischen Musik zu, die jedoch über die Emotionsvermittlung hinaus bei Muñoz Molleda auch eine wertende Funktion erfüllt. Indem sie das Publikum in seiner Wahrnehmung der Protagonisten und Gruppierungen lenkt, beeinflusst sie dessen Sympathieempfinden und verstärkt die tendenziöse Ausrichtung des Films, die von der Presse als „Schwarz-Weiß-Bild“ kritisiert wurde. Durch die gezielte Verwendung von Dissonanzen, Instrumentation und musikalischer Textur entsteht eine klangliche Hierarchie, die den Nationalisten überwiegend folkloristische Elemente zuschreibt, während den Internationalen Brigaden importierte Melodien zugeordnet werden.

Dass Muñoz Molledas Musik zu *Solange du lebst* demnach kein bloßes Begleitmedium ist, sondern ein ideologisch strukturierendes Element, zeigt sich am besten in der Schlusssequenz. Geschickt markiert dort die Wiederkehr des Hirtenlieds, das nahtlos in die Falange-Hymne „Cara al sol“ übergeht, musikalisch den Übergang vom Individuellen zum Kollektiven. Werte wie Naturverbundenheit, Authentizität und Tradition, die zuvor durch das Volk – verkörpert im Bild des Hirten – vermittelt wurden, werden hier sinnbildlich vom Staat übernommen und gestützt. Sogar die zensierte Fassung des Films lässt diese Lesart noch erkennen, auch wenn sie in Muñoz Molledas ursprünglicher Konzeption der Szene ungleich deutlicher hervortritt. Auch das sogenannte Liebesmotiv erfährt in diesem Zusammenhang eine neue, moralisch-politische Dimension, indem es sich von einem Ausdruck persönlicher Zuneigung zu einer musikalischen Metapher für Treue, Opferbereitschaft und nationale Loyalität wandelt.

Wenn die FSK der Schlussmusik also eine „nationalsozialistische“ Tendenz zugesprochen hatte, so ist deren politische Aufladung zwar keineswegs abzuspüren, doch dürfte ihr ideologischer Kern weniger im nationalsozialistischen als vielmehr im nationalkatholischen Kontext liegen. Muñoz Molleda bestätigt ein Spanienbild im Sinne des Franco-Regimes, indem er den Nachkriegsdeutschen musikalisch Werte wie Gläubigkeit, Tradition und moralische Reinheit vermittelt. Seine Filmmusik erweist sich damit als Zeugnis ihrer Zeit, das zwischen emotionaler Wirksamkeit, filmischer Funktion und ideologischer Codierung vermittelt. Als kunstvoll gewobener Klangteppich reflektiert sie die ästhetische und moralische Ordnung des Franco-Regimes und führt sie in den nationalkatholischen Klangstrategien fort.

## **Bibliografie**

### ***Archivalien***

Deutsches Filminstitut & Filmmuseum e.V. (DFF), Frankfurt am Main, Drehbuch zu *Solange du lebst*, verfasst von J. Joachim Bartsch und Harald Reinl, Signatur: DIF-0799-A, o.J.

Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Madrid, Colección: Fondo José Muñoz Molleda, Signatur: MMOLLEDA/128, *So lange du lebst*.

Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Madrid, Colección: Fondo José Muñoz Molleda, Signatur: MMOLLEDA/129, *So lange du lebst*.

Wiesbaden, Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH (FSK), Prüfnummer 10 656, „Solange du lebst“, Unterlagen der FSK, 1955.

### ***Primärliteratur***

Capito, Hans. „Hart auf hart. Solange Du lebst“, in: *Filmblätter*, 20.10.1955. „Ein Herz schlägt für Erika“, in: *Wiesbadener Kurier*, Interview mit Harald Reinl, 04.02.1956.

- „Frauensicksale zwischen den Fronten. Zu dem Film ‚Solange du lebst‘ in der Kamera“, in: *Badische Neueste Nachrichten Karlsruhe*, 29.10.1955.
- „Reinl auf Motivsuche im Raum Granada-Malaga. EVA’s Dritter: ‚Legion Condor‘“, in: *Der neue Film* (Wiesbaden), 03.03.1955.
- „Unter den Eichen und in Spanien gedreht, ‚Solange du lebst‘“, in: *Wiesbadener Kurier*, 19.11.1955.
- Veit, Ernst. „Solange Du lebst“, in: *Film-Echo*, 26.11.1955.

### ***Sekundärliteratur***

- Arce, Julio (2010). „La feliz infancia del cine musical español“. In: Alonso, Celsa u.a., Hrsg. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 187-203.
- Arias Ramos, Raúl (2000). *La Legión Cóndor. Su historia 60 años después*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Baxmeyer, Martin (2016). „A las barricadas, hijos del pueblo. Dos himnos libertarios como concretización de la utopía revolucionaria cultural del anarquismo ibérico“. In: Collado Seidel, Carlos, Hrsg. *Himnos y canciones imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX*, Granada: Comares, 65-80.
- De la Motte-Haber, Helga / Emons, Hans (1980). *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München, Wien: Hanser.
- Díaz Viana, Luis / Fernández de Mata, Ignacio (2021). „The Dispute for the ‚People‘ and its Songs: A Sonic Battle at the Front and Rearguard during the Spanish Civil War“. In: Pérez Zalduondo, Gemma / Iglesias, Iván, Hrsg. *Music and the Spanish Civil War*. Berlin: Peter Lang, 25-57.
- Fernández-Cid, Antonio (1973). *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March.
- Fritz, Raimund (2026). „Solange du lebst. Der spanische Bürgerkrieg in einem westdeutschen Kriegsfilm“. In: *Estudios Culturales Hispánicos*, 10, 45-75.

- García Gallardo, Francisco José / Arredondo Pérez, Herminia (2014). „Introducción. La música de Andalucía. Un jardín cultural, una comunidad imaginada“. In: García Gallardo, Francisco José / Arredondo Pérez, Herminia, Hrsg. *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, expresión de identidad*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 11-26.
- Junkerjürgen, Ralf (2026). „*Solange du lebst*. Chronik einer gescheiterten Umdeutung der Legion Condor im Kontext des Antikommunismus der 1950er Jahre“. In: *Estudios Culturales Hispánicos*, 10, 77-120.
- Lehmann, Walter (2006). *Die Bundesrepublik und Franco-Spanien in den 50er Jahren. NS-Vergangenheit als Bürde*. München: Oldenburg
- Muñoz Molleda, José (1962). *De la sinceridad del compositor ante los procedimientos musicales modernos. Discurso del académico numerario Excmo. Sr. D. José Muñoz Molleda, leído en el acto de su recepción pública el día 4 de marzo de 1962 y contestación de S.A.R. el Infante D. José Eugenio de Baviera y Borbón*. Madrid Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Ordóñez Eslava, Pedro (2013). „Qualities of Flamenco in the Francoism. Between the *Renaissance* and the Conscience of Protest“. In Pérez Zalduondo, Gemma / Gan Quesada, Germán, Hrsg. *Music and Francoism*. Turnhout: Brepols, 265-283.
- Pérez Zalduondo, Gemma (1989). *El compositor José Muñoz Molleda, de la Generación de 27 al franquismo*. Almería: Zéjel.
- Pérez Zalduondo, Gemma (2012). „De la tradición a la vanguardia. Música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956“. In: González Lapuente, Alberto, Hrsg. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Vol. 7: *La música en España en el siglo XX*. Madrid: FCE, 101-167.
- Pérez Zalduondo, Gemma (2018). „Elogio de la alegre retaguardia. La música en la España de los sublevados durante la guerra civil“. In: *Acta Musicologica*, 90, 1, 78-94.
- Pérez Zalduondo, Gemma (2000). „Muñoz Molleda, José“. In: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 7, 882-885.

- Solbach, Andreas (2004). „Film und Musik. Ein klassifikatorischer Versuch in narratologischer Absicht“. In: Giesenfeld, Günter / Koebner, Thomas, Hrsg. *Film und Musik*. Marburg: Schüren, 8-21.
- Soldovieri, Stefan (2007). „Germans Suffering in Spain: Cold War Visions of the Spanish Civil War in *Fünf Patronenhülsen* (1960) and *Solange du lebst* (1955)“. In: *Cinemas*, 18, 1, 53-69.
- Stanevičius, Antanas (1992). *Rätselraten um Ännchen von Tharau*. Klaipėda: Rytas.
- Suárez-Pajares, Javier (2016). „El himno falangista *Cara al Sol*. De la composición a la ilustración“. In: Illiano, Roberto, Hrsg. *Music and Figurative Arts in the Twentieth Century*. Turnhout: Brepols, 289-322.

### **Filmografie**

Reinl, Harald, *Solange du lebst*, Deutschland 1955.

Schleif, Wolfgang, *Ännchen von Tharau*, Deutschland 1954.

**Über die Autorin:** Angelina Sowa absolvierte ihr Bachelorstudium der Musikwissenschaft und Italienischen Philologie an der Universität Regensburg. Anschließend schloss sie dort sowie an der Katholieke Universiteit Leuven (Belgien) den Masterstudiengang Historische Musikwissenschaft mit einer Abschlussarbeit zur Filmmusik von José Muñoz Molleda ab. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen die Musik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Filmmusik sowie Musik im Kontext anderer Medien.