

Intradiegetische Musik

Neben der extradiegetischen Musik, deren Einsatzbereiche vorgestellt wurden, steht die *intradiegetisch situierte Musik*. Als intradiegetische Musik oder teilweise auch »Source music« wird Musik bezeichnet, die ihren Ursprung innerhalb der dargestellten Welt hat. Sie ist also in den dargestellten Handlungszusammenhang eingebettet und wird durch Figuren hervorgebracht, die singen, Melodien pfeifen oder summen oder ein Musikinstrument spielen; oder sie kommt aus einem Radio, einem Fernseher oder einem anderen akustischen Gerät in der dargestellten Welt. Ihre Funktionen sind damit wesentlich auf den Geschehensbereich beschränkt und weniger umfänglich als jene der extradiegetischen Musik.

Als *akustischer Ortsmarker* hat sie eine besondere Funktion bei der Definition von Handlungsräumen und deren Zentrum bzw. Peripherie sowie von Figurenbewegungen innerhalb dieser Bereiche. So kann ein Geschehen, bspw. die Unterhaltung zwischen zwei Figuren, zunächst in der unmittelbaren Nähe der intradiegetischen Musikquelle (etwa eines Band-Auftritts) stattfinden und die Figuren sich dann von dieser als statisch gedachten Quelle entfernen, wobei sich die Wahrnehmungsinstanz mit den Figuren vom Platz bewegt. Eine solche Bewegungssimulation wird produktionstechnisch meist durch eine Verlagerung der Musikspur innerhalb der Stereopositionen in Kombination mit einer Verminderung ihrer Lautstärke sowie einer Veränderung der Hallakustik umgesetzt und ermöglicht ein sehr dynamisches Spiel.

Die Funktion der *Selbstcharakterisierung* von Figuren durch eine von ihnen hervorgebrachte Musik – indem aus der musikalischen Darbietung der Figur deren künstlerisches Potenzial oder auch ihre psychische Verfassung ableitbar ist – wurde bereits angesprochen. Diese Funktion wird auch erfüllt, wenn die Musik nicht von der Figur selbst erzeugt, sondern lediglich durch ein ihr zugeordnetes Abspielgerät hervorgebracht wird. So sagt die Wahl der jeweiligen Platte, die die Figur auflegt, etwas über ihren Geschmack, ihren Charakter, ihre Vorlieben und eventuell auch über ihre aktuelle Stimmung aus. Figurenkommentare zu intradiegetischer Musik erzeugen derweil eine explizite Beziehung zwischen der Figur und der betreffenden Musik sowie ihrer konventionellen, mitunter stereotypen Semantik.

Ambidiegetische Musik

Die Trennung zwischen extradiegetischer und intradiegetischer Musik ist zum Teil problematisch, da beide Formen der Situierung von Musik immer gleichermaßen narrativ gewählt sind, also auch der intradiegetischen Musik eine gewisse narrative Motiviertheit zugeschrieben werden muss, auch wenn sie in den dargebotenen Geschehenszusammenhang verlagert ist. Zugleich interagieren diese erzähltheoretisch separierten Bereiche gerade bei der Musik oft stark, was bspw. in der be-

reits erwähnten Cantastoria DIE BAYERISCHE PRINZESSIN von Dominic Robertson oder auch der bereits erwähnten Schlageroperetta DIE FEUERBRINGER der Fall ist, wo durch die durchgängige »Musikalisierung« der Handlung eine scharfe Trennung per se nicht intendiert und entsprechend auch analytisch mitunter schwer zu ziehen ist.

In solchen Fällen, wenn die klare Ordnung in extradiegetische und intradiegetische Musik vom Stück unterlaufen wird, kann der Begriff *ambidiegetische Musik* treffend sein, der Musik bezeichnet, die sich nicht eindeutig und/oder ausschließlich einer diegetischen Ebene zuordnen lässt. Das kann passieren, wenn sich eine Figur gegen Ende einer Szene ans Klavier setzt und zu spielen beginnt, dann eine Blende zu einer anderen Szene erfolgt, die durch bestimmte Atmosphäre eine zur vorausgehenden Szene klar verschiedene Lokalisierung aufweist, wobei jedoch das Klavierspiel weiterhin als musikalische Untermalung dieser Szene verwendet wird. Durch eine derartige Ausdehnung der zunächst intradiegetischen Musik der ersten Szene in einen extradiegetischen Funktionszusammenhang in der Folgeszene wird formal offenkundig eine Verknüpfung der beiden Handlungskontexte erzeugt, die semantisch aufgeladen ist. So kann auf diese Weise etwa angezeigt werden, dass das im Zusammenhang mit dem Klavierspiel der ersten Szene erlebte die betreffende Figur noch nachhaltig – das heißt, noch in der zeitlich und/oder räumlich unterschiedenen Folgeszene – beschäftigt. Derartiges kann bis zu einem leitmotivischen Prinzip ausgearbeitet sein, etwa, wenn die einmal in einer intradiegetischen Szene situierte Klaviermusik über das gesamte Hörspiel hinweg immer wieder auftaucht, eventuell immer, wenn eine bestimmte Figur sich dieser Szene oder der darin enthaltenen anderen Figuren erinnert. Eine recht komplexe strukturierte Verwendung ambidiegetischer Musik (vgl. Abb. 4) findet sich auch in der Hörspielumsetzung von Volker Kutschers MOABIT, in der die Geschichte von Charlotte Ritter erzählt wird, die als Tochter des Gefängnisaufsehers Christian Ritter jüngst ihr Abitur abgeschlossen hat und nun eifrig Schreibmaschine lernt, um als Stenotypistin ihr Studium finanzieren zu können. Für diese Übungen nutzt sie die Schreibmaschine, die ihr Vater sonst abends immer aus der Amtsstube mitbringt, an dem hier relevanten Tag jedoch vergessen hat und deshalb noch holen möchte. Dabei entfaltet sich folgende Szene:

Christian: Ja, ich äh geh noch mal rüber...

Charlotte: Dann setz ich schon einen Tee auf, der ist fertig, wenn du wieder da bist.

Christian: Hach, Lotte.

[Hier setzt ein stark verhalltes, gedämpftes Trompetensolo mit brodelnder chromatischer Tonleiter ein, das sich bei dezenter monotoner Klavierbegleitung aus einem dumpfen Trommeln und Ridebecken-Tusch herausarbeitet.]

Charlotte (innerer Monolog): Ach, wenn Vater wüsste, was ich abends nach dem Schreibmaschineüben sonst noch mache, er würde sie nicht so bereitwillig holen.

Ich kann nichts dagegen tun, wenn die Nacht lockt. Dann zieh ich mir heimlich mein selbstgeschnidertes Tanzkleid an, die Schuhe und trage Lippenstift auf und mach mich auf den Weg.

[Hier geht die vorherige Musik über in eine vergnügliche leise Swing-Tanzmusik mit gedämpften Trompeten, die ein flaches, offenbar durch Passfilter beschnittenes Klangbild ohne Hall besitzt.]

Charlotte (innerer Monolog): Greta hab ich beim Einschreiben an der Uni kennengelernt. Da laufen nicht so viele Frauen rum. Und dann haben wir uns ausgerechnet im Chausseepalast wiedergetroffen.

[Ab hier erfolgt eine allmäßliche Blende der vorherigen Singmusik in einen lauteren, ungefilterten Raumklang mit deutlich saalhafter Halligkeit, dazu treten Publikumsgeräusche und Gesprächsgemurmel.]

Charlotte (innerer Monolog): Da hat sie mir auch den neuen Namen gegeben. An dem Abend hatten wir zwei – Kavaliere kennengelernt, die haben uns eingeladen.

Greta: Die losen um uns – wer mit welcher!

Charlotte: Und jetzt?

Greta: Ganz einfach. Pass mal auf!

Charlotte (innerer Monolog): Und dann ist Greta zu den beiden Typen hin, hat denen gesagt, dass sie sich verziehen sollten.

Greta: So Jungs, jetzt verzieht euch mal.

Charlotte (innerer Monolog): Ihre Zeit sei abgelaufen.

Greta: Abflug!

Charlotte (innerer Monolog): Und die Typen murerten zwar noch ein bisschen herum...

Greta: Ja, haut ab da ihr da. Tschüss!

Charlotte (innerer Monolog): ... aber sie verzogen sich tatsächlich!

[Hier klingt das Swingstück mit Finale und Tusch aus, wird von Applaus gefasst und entwickelt sich durch verschiedene Instrumentensoli improvisatorisch fort.]

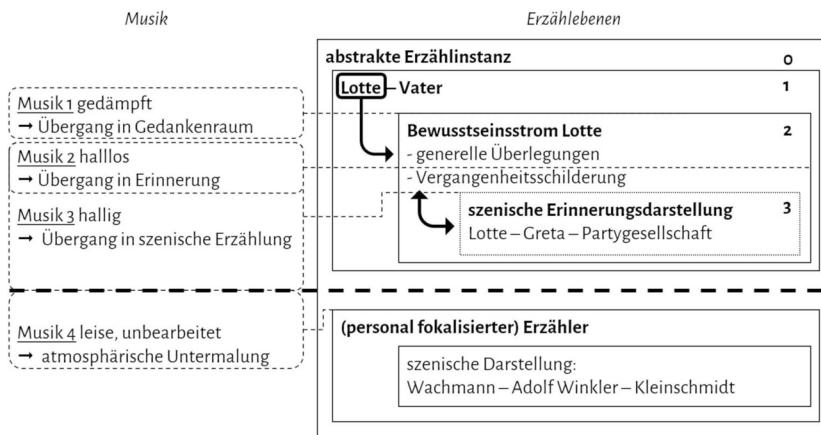
Charlotte: Bist du wahnsinnig?

Greta: Was denn?

Die Musik wird an dieser Stelle des Hörspiels offenbar als Tonbrücke in Form eines Erinnerungsmotivs eingesetzt, wobei sie zur Bindung von drei Räumen genutzt wird, dem Raum der diegetischen Gegenwart (Zimmer im Wohnbereich des Gefängniskomplexes), dem mentalen Raum Charlottes (Gedanken und Erinnerung) und dem Raum der diegetischen Vergangenheit (Tanzball im Chausseepalast). Zugleich rangiert sie zunächst auf extradiegetischer Ebene (mentaler Raum und Teile des Raums der diegetischen Vergangenheit), ehe sie dann ganz auf die intradiegetische Ebene rückt (Raum der diegetischen Vergangenheit). Zusätzliche elektroakustische Manipulationen am Klang der Musik (Passfilter, Hallmodulation) liefern Hinweise zu deren Funktion: So wird der Übergang aus dem diegetisch-realnen Raum des Zimmers in den mentalen Raum, nämlich in die Gedankenwelt Charlottes, durch eine diffuse, unnatürlich verhallte (da es zu Klangdopplungen

ohne deutliche Lautstärkenminderung kommt) und gedämpfte Bläserspur ohne erkennbare Taktordnung vermittelt.

Abbildung 4



Die Beibehaltung der Instrumentation mit den dominanten gedämpften Trompetenstimmen beim Übergang in die rhythmisch exakt definierte Swingmelodie macht die Konkretisierung der Erinnerung Charlottes gleichsam hörbar. Wie die Musik in Tonalität, Melodie, Harmonie und Rhythmus eine klare Kontur gewinnt, so nehmen auch die zunächst diffusen, wohl auch von Gewissensbissen und Verdrängtem durchsetzten Gedanken Charlottes in Form der Erinnerungen an den Tanzabend im Chausseepalast eine klare Gestalt an. Die Grenzen des mentalen Bereichs werden jedoch noch eingehalten, was durch die elektroakustischen Manipulationen auch an dieser Swingmelodie deutlich gemacht wird, bis sie schließlich Raumklang erhält und damit der erinnerte Raum des Tanzsaals in seiner ganzen akustischen Plastizität geöffnet wird. Obwohl damit an sich der Wechsel von extradiegetischer zu intradiegetischer Musik vollzogen ist, wird interessanter Weise auf verbaler Ebene durch die zwischengestreuten Passagen von Charlottes Gedankenmonolog in die szenische Unterhaltung zwischen ihr und Greta die narrative Mehrschichtigkeit weiter aufrechterhalten. Die Mehrstufigkeit der Hinleitung in die diegetische Erinnerungsszene wird also nie ganz abgeschlossen, das Moment der narrativen Vermitteltheit bei der weiteren Entfaltung der Szene bis zuletzt gewahrt. Dabei übernimmt die an sich diegetische Musik der Ballhausband im Folgenden wiederholt faktisch extradiegetische Funktionen, indem sie nach Mood-Technik die Gemütsbewegungen der Figuren illustriert, deren Rede strukturiert, Gliederungsfunktion bei der Szenenstrukturierung übernimmt, Zeitraffungen

indiziert und – als die Figuren schließlich selbst auch noch anfangen Schlagerpassagen zu trällern – in direkte musikalische Interaktion mit der Figurenartikulation tritt. Abschließend bildet wiederum ein intradiegetischer Tusch, der durch die Zurücknahme der Raumhallakustik auf die extradiegetische Ebene geführt wird, eine Tonbrücke hin zur Anschlusssszene. An diesem Beispiel sollte deutlich geworden sein, dass der Flexibilität, mit der in diesem Hörspiel bezüglich der diegetischen Position der Musik verfahren wird, keine starre Unterscheidung von extra- und intradiegetischer Situierung gerecht werden kann. Zugleich sollten die komplexen Möglichkeiten speziell eines ambidiegetischen Musikeinsatzes sowie allgemein des Musikgebrauchs im Hörspiel vorstellbar geworden sein (siehe auch Kap. 10.1).

Musik im Hörspiel besitzt in den meisten Fällen keinen absoluten Eigenwert, sondern erscheint in dienender Funktion den eigentlichen, zumeist narrativen Hörspielinhalten nachgeordnet, indem sie – wie gesehen – essenzielle Beiträge liefert zur Unterstützung, Ausweitung und Modulation der durch die anderen Zeichensysteme (und speziell über das Spiel der Figuren) transportierten Semantiken. Entsprechend sind allgemein musik- oder auch kompositionstheoretische sowie musiksemiotische Publikationen wie etwa Faltin 1977 und 1985, Karbusicky 1990, Tarasti 1995, Köster 1995 oder auch Wildgen 2018 für ein grundlegendes Verständnis und ein vertieftes Bewusstsein nützlich, konkret für die Analysepraxis jedoch weniger hilfreich. Bis auf Hobl-Friedrich 1991 und den historiografischen Überblicken von Timper 1990 und Krug 2019 mangelt es an spezifisch hörspielmusikalischen Veröffentlichungen, sodass über das hier Vorgestellte hinaus auf Forschungsarbeiten zu anderen Mediensystemen und vor allem zum Film verwiesen werden muss, in denen Musik eine ähnliche Funktionalisierung erfährt wie im Hörspiel. Wertvolle und aufgrund ihrer guten Übertragbarkeit auf das Hörspiel sehr produktive Arbeiten sind besonders Motte-Haber/Emons 1980, Fischer-Lichte 1983, 168–179, Großmann 2008, Kreuzer 2009, Kalinak 2010 und Gräf et al. 2011, 250–284. Hänselmann 2016a, 243–272, liefert anhand des Zeichentrickfilms eine umfängliche Aufstellung der konventionellen, teils synästhetisch begründeten Prinzipien, entsprechend deren musikalische und auch allgemein akustische Elemente mit einer (zusätzlichen) semantischen Dimension ausgestattet werden können; siehe dort und in Hänselmann 2016b auch zu den ebenfalls ins Hörspiel übertragbaren Prinzipien des Mickyemousing. Jiránek 1990 bietet zudem ein hervorragendes Relationsschema der Ausdrucksmittel der Musik, durch das sich die spezifischen Komponenten der musikalischen Logik systematisch erfassen lassen. Unter historischer Perspektive siehe auch die puristischen Auffassungen zum Musikgebrauch im Hörspiel von Schwitzeck 1963, 222–229. Siehe auch die Beiträge in Naber/Vormweg/Schlichting 2000.