



Filmmusik und Narration

Über Musik im filmischen Erzählen

Manuel Gervink • Robert Rabenalt (Hg.)

Filmmusik und Narration

Über Musik im filmischen Erzählen

Dresdner Schriften zur Musik
Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden
Herausgegeben von Matthias Herrmann

Band 6

Manuel Gervink, Robert Rabenalt (Hg.)

Filmmusik und Narration

Über Musik im filmischen Erzählen

Tectum Verlag

Manuel Gervink, Robert Rabenalt (Hg.)
Filmmusik und Narration.
Über Musik im filmischen Erzählen

Dresdner Schriften zur Musik
Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden
Herausgegeben von Matthias Herrmann

Band 6

ISBN 978-3-8288-6735-2
(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter
der ISBN 978-3-8288-3682-2 im Tectum Verlag
erschienen.)

© Tectum Verlag Marburg, 2017

Umschlagabbildung: Fotolia.com © fad82

Projektleitung Verlag: Norman Rinkenberger | Tectum Verlag

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

INHALT

Vorwort der Herausgeber	7
Manuel Gervink, <i>Zur Einführung</i>	9
Panja Mücke, <i>Narrativität und Stummfilm. Die Originalkompositionen Giuseppe Becces zu TARTÜFF (1925)</i>	17
Robert Rabenalt, <i>Zwischen Text, Klang und Drama – Über den Zusammenhang von Narration und Musik im Film</i>	35
Willem Strank, <i>Überlegungen zur Intertextualität von Filmmusik</i>	63
Josef Kloppenburg, <i>Filmsyntax und Filmmusik</i>	83
Guido Heldt, <i>Stimmen hören. Film, Musik und die Sprache der Erzähltheorie</i>	99
Markus Bandur, <i>Zeit, Fiktion und das Unsichtbare. Grundüberlegungen zur Bedeutung der Musik für das filmische Erzählen</i>	127

Wolfgang Thiel, <i>Narrative Filmmusik als dramaturgische Metafunktion. Möglichkeiten und Grenzen »sprechender« Orchesterklänge in Berlin-Spielfilmen zwischen 1945 und 1975</i>	139
Federico Celestini, <i>Narration aus Sicht der Musik- und Literaturwissenschaft – Michail M. Bachtin und Gustav Mahler</i>	157
Hans J. Wulff, <i>Suprasegmentale Funktionen der Filmmusik: Summaries und Rekapitulationen</i>	179
Claudia Bullerjahn, <i>Immer das Gleiche, aber nicht in gleicher Weise. Musik und Narration im Westernfilm</i>	205
Julia Heimerdinger, <i>»I sing the body electric«. Elektroakustik im Film</i>	231
Personenregister	249
Sachregister	251

VORWORT DER HERAUSGEBER

Der vorliegende Band »Filmmusik und Narration« befasst sich mit einem in der Filmmusikforschung stets virulenten Thema, das durch die aktuelle interdisziplinäre Forschung neue Impulse bekommen hat. Wie wird Musik als narratives Mittel im Film wirksam, und wie lassen sich Interaktionen, Korrespondenzen oder gar exklusive Erzählformen mit und durch Musik realisieren bzw. analysieren? Dies kann auf vielen verschiedenen Wegen geschehen. Daher wurden Forscherinnen und Vertreter mit unterschiedlichen Forschungsschwerpunkten und Perspektiven eingeladen, beim Symposium »Filmmusik und Narration« am 18. und 19. September 2013 im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden ihre Forschungsbereiche und -ergebnisse vorzustellen. Hiermit liegt nun nach einer Phase der Überarbeitung ein Band mit den meisten Tagungsbeiträgen in Form ausführlicherer Artikel vor.

Die vorliegende Sammlung macht es möglich, neueste Tendenzen der Filmmusikforschung kennenzulernen und ihre Potentiale für Analyse, Erkenntnis und den weiteren Diskurs zu reflektieren. Dabei werden auch Schnittmengen trotz unterschiedlicher Perspektiven und teils unterschiedlicher Terminologie deutlich. Im Register sind ausgewählte Begriffe versammelt, die für das Thema und die weiterführende Diskussion hauptsächlich von Bedeutung sind. Im Personenregister sind nur diejenigen Namen erwähnt, die für die jeweilige Argumentation wichtig sind bzw. die übergreifend in mehreren Beiträgen genannt werden.

Dresden, im August 2016

Manuel Gervink

Robert Rabenalt

ZUR EINFÜHRUNG

Manuel Gervink

Dem Aspekt des Narrativen wurde stets und wird nach wie vor in der Filmforschung besondere Bedeutung beigemessen¹, wobei sich alsbald herausstellt, dass das Phänomen der filmischen Narration über die im Wortsinn implizierte Bedeutung des Erzählens einer Geschichte weit hinausgeht und systemischen Charakter annimmt. In sprachnaher Hinsicht besteht filmische Narration aus den Elementen Erzählung, Dialog und Beschreibung.² In werkspezifischer Hinsicht reguliert die Narration die Anwendung der unterschiedlichen Gestaltungsmittel und wird somit auch für die strukturbildenden Momente konstitutiv.³

Dabei stehen die einzelnen narrativen Merkmale in einem tradierten hierarchischen, weil an »klassischen« Erzählweisen orientierten Gefüge mit psychologischem Bezug.⁴ Ein Durchbrechen

- 1 Joseph D. Anderson (Hrsg.), *Narration and spectatorship in moving images*, Newcastle 2007; David Bordwell, *Narration in the fiction film*, Madison, Wis. 1985; Nick Browne, *The Rhetoric of filmic narration* (= Studies in Cinema 12), Ann Arbor, Mich. 1982; Syd Field, *Scénario. Les bases de la narration cinématographique*, Paris 2008; Eva Laass, *Broken taboos, subjective truths forms and functions of unreliable narration in contemporary American cinema. A contribution to film narratology*, Trier 2008.
- 2 Emmanuelle Meunier, *De l'écrit à l'écran. Trois techniques du récit. Dialogue, narration, description*, Paris 2004.
- 3 Vgl. Richard Neupert, *The end. Narration and closure in the cinema*, Detroit, Mich. 1995.
- 4 Peter Wuss, *Cinematic narration and its psychological impact. Functions of cognition, emotion and play*, Newcastle upon Tyne 2009. Siehe ferner: Gérard Genette,

dieses Gefüges nehmen wir unmittelbar als Instabilität wahr, die ihrerseits aber neue Narrationsformen zu generieren in der Lage ist, was sich z. B. an Subgenres wie dem »phantastischen Film« zeigen lässt.⁵

Wurden beispielsweise im »klassischen« Hollywood-Film seit den 1970er-Jahren Merkmale des asiatischen und europäischen Kinos assimiliert, die sich über die Kategorie der Narration beschreiben lassen⁶ und zeigten sich im sog. »Black film« deutlich die Entwicklung sowohl der afro-amerikanischen Ästhetik wie auch Ausprägung und Gebrauch eigenständiger Sprach- und Narrationsformen⁷, so zeichnet sich der neuere Hollywood-Film um die Wende zum 21. Jahrhundert (»New new Hollywood«) durch veränderte Kategorien aus, in denen Merkmale des Narrativen neu definiert zu werden scheinen.⁸ Einen – sicherlich extremen, aber gerade in der Handlung begründeten – Fall stellt etwa der Film *MEMENTO* (Regie: Christopher Nolan, USA 2000) dar, in dem die Situation eines Mannes geschildert wird, der sich stets nur an die Ereignisse der gerade vergangenen Minuten erinnern kann, aber keine längeren Erinnerungsstrukturen auszubilden vermag. Er ist dadurch gezwungen, die ihn umgebende Welt anhand der jeweils aktuellen Gegenwart stets neu zu konstruieren. Da dies mit filmischen Mitteln schlechterdings nicht zu realisieren ist, verfolgt die filmische Narration ein besonderes Konzept, nach dem die Handlung in kurzen, wenige Minuten dauernden Abschnitten verläuft, deren linearer narrativer Zusammenhang dadurch verhindert wird, dass die

Die Erzählung, Paderborn 2013; Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, Berlin 2008.

- 5 Claudia Pinkas, *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität*, Berlin [u. a.] 2010.
- 6 Todd Berliner, *Hollywood incoherent. Narration in seventies cinema*, Austin, Tex. 2010; M. K. Raghavendra, *Seduced by the familiar. Narration and meaning in Indian popular cinema*, Oxford [u. a.] 2008.
- 7 Gladstone L. Yearwood, *Black Film as a Signifying Practice. Cinema, Narration and the African American Aesthetic Tradition*, Trenton, NJ [u. a.] 2000.
- 8 Vgl. etwa Anna Praßler, *Narration im neueren Hollywoodfilm. Die Entwürfe des Körperlichen, Räumlichen und Zeitlichen in Magnolia, 21 Grams und Solaris*, Stuttgart 2008; Eleftheria Thanouli, *Post-classical cinema. An international poetics of film narration*, London [u. a.] 2009; sowie allgemein: Markus Kuhn, *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin 2011.

Abfolge der einzelnen Handlungssegmente antichronologisch verläuft – also rückwärts von der unmittelbaren Gegenwart in die Vergangenheit –, um dem Zuschauer ständig eine Situation vor Augen zu führen, für die es keine »Vorgeschichte« gibt, die dieser also analog zur Hauptfigur stets neu sich erklären muss. Die sequentielle Wahrnehmung wird zusätzlich dadurch erschwert, dass der chronologisch frühere Handlungsstrang, in korrekter Reihenfolge ablaufend, die spätere Handlung durchsetzt, so dass das »narrative« Ende des Films auf der Hälfte der Ereignischronologie erfolgt. Damit der Zuschauer überhaupt den Überblick behalten kann, ist der rückwärts verlaufende (spätere) Teil in Farbe, der vorwärts verlaufende (frühere) Teil schwarzweiß gefilmt. Bemerkenswert ist dabei, dass die narrative Gestaltung keine direkte Parallele in der Handlung selbst hat und lediglich mit dem Ziel einer kognitiven Analogie erfolgt.

Ein besonderer Fall scheint auch bei den US-amerikanischen Serienproduktionen der letzten ca. zehn Jahre vorzuliegen, deren narrative Möglichkeiten durch ihren in der Regel ausgedehnten Fortsetzungscharakter (mehrere »Seasons« bewirken u. U. jahrelange rezeptive Aufmerksamkeit) andere sein können als die eines einzelnen Spielfilms von 120 bis 150 Minuten Spieldauer. Allein durch Produktionsbedingungen, die von ihrem gesamten Aufwand her die Serie qualitativ in die Nähe von Spielfilmen rücken lassen, veränderte sich die perzeptive Aufmerksamkeit gegenüber Serien, deren narrative Konzeption gegenüber gängigen »Cliffhanger«-Strategien deutlich erweitert wurden, ohne dass bis jetzt Tendenzen oder Kategorisierungen erkennbar wären.

Lässt die Entwicklung multimedialer technischer Verfahren für die neueste und zukünftige Filmkunst radikal veränderte ästhetische Merkmale erwarten, so wird auch hiervon die Kategorie des Narrativen nicht auszuschließen sein. Zwar entzieht sich diese Entwicklung vorerst der Möglichkeit einer auch nur annähernd umfassenden Gesamtdarstellung⁹, aber es erscheint durchaus denkbar, dass wesentliche Konstituenten der filmischen Perzeption solchen Veränderungen unterworfen sein werden. Beispielsweise gilt als

9 Beispielhaft hierzu: Marcin Sobieszczanski (Hrsg.), *Du split-screen au multi-screen. La narration vidéo-filmique spatialement distribuée*, Bern 2010; Jenaro Talens, *Rethinking film history. History as narration*, Valencia 1995.

zentraler Aspekt der narrativen Bildsprache – noch? – der »Point of view«, der im Verlauf der Filmhandlung die jeweilige Position des Zuschauers bestimmt und mit der Vielzahl bildsprachlicher Fokalisierungs-Möglichkeiten (Beobachter, »neutrale« Perspektive, Totale, Detail, Schnitt/Gegenschnitt, Blick durch die Augen einer Figur, Bewegungstypen etc.) wechselt.¹⁰ Der Point of view generiert den kinematographischen Raum, dessen Rolle über das rein Lokale in der filmischen Narration hinaus wirksam ist, indem er etwa Verbindungen mit Personen und ihren Handlungen erschafft.¹¹ Gleichzeitig definiert sich der Film als einzelnes Werk oder das Werkganze eines einzelnen Regisseurs durch die individuelle Kombination und Gewichtung seiner jeweiligen Gestaltungsmerkmale, unabhängig von deren filmgeschichtlicher Entwicklung, Bedeutung oder Hierarchie und aufgehoben in einem stets wechselnden ästhetischen Kontinuum.¹²

Vor diesem Hintergrund hat der Versuch, existierende Filmtheorien als plausible Interpretationsmodelle für Filmmusik nutzbar zu machen, stets etwas Ambivalentes an sich, was sich im Fall der narrativen Bildsprache unmittelbar zeigt. – So ist schwer zu bestreiten, dass Filmmusik in einem speziellen Verhältnis zur sichtbaren Handlung steht, das sich durch unterschiedliche »Kongruenzformen« bzw. -grade jeweils definieren ließe. Fokussiert man aber die narrative Bildsprache auf den erwähnten Point of View, dann muss Filmmusik in einer solchen Analogie zwangsläufig scheitern. Wenn Musik auch im Lauf ihrer Geschichte in wechselnder Weise Merkmale des Sprachhaften, ja sogar ein »intentionaler Sprachcharakter«¹³ beizumessen sind, so ist doch die Frage, ob Musik an sich über narrative Qualitäten verfügt, im Grundsatz unge-

10 Edward Branigan, *Point of view in the cinema. A theory of narration and subjectivity in classical film*, Berlin [u. a.] 1984; Benjamin Rifkin, *Semiotics of narration in film and prose fiction. Case studies of Scarecrow and My friend Ivan Lapshin* (= Russian and East European Studies in Aesthetics and the Philosophy of Culture 2), New York [u. a.] 1994; George M. Wilson, *Narration in light. Studies in cinematic point of view*, Baltimore [u. a.] 1986.

11 Siehe beispielhaft Yuanchen Zhang, *Cinematic Chinatown. Raum, Narration und Repräsentation*, Marburg 2012.

12 So etwa bei Marike Schmidt-Glenewinkel, *Die Ästhetik des Pedro Almodóvar. Narration, formale Ästhetik, Wertevermittlung*, Saarbrücken 2007.

13 Klaus Wolfgang Niemöller, *Der sprachhafte Charakter der Musik*, Köln 2010.

klärt.¹⁴ Dominique Nasta hat gleichwohl die Bedeutungsmechanismen des Soundtracks insgesamt denen der Bildebene an die Seite gestellt; Musik bildet danach referentielle Codes aus, die – neben anderen Konventionen – die narrativen Qualitäten von Film und Filmmusik ausmachen.¹⁵ Dass solche Codes durch programmmusikalische Entwicklungen innerhalb des symphonischen Repertoires der europäischen Kunstmusik des 19. Jahrhunderts vorgeprägt und u. U. nach wie vor in der Rezeption von Filmmusik wirksam sind, mag auf den ersten Blick nur wenig verwundern. Dennoch würde dies bedeuten, dass solchen rezeptiven Konventionen eine weit größere Bedeutung innewohnt, als dies nach Maßgabe einer – wie auch immer zu beschreibenden – »musikalischen Gegenwart« erkennbar oder zu erwarten wäre.

Fasst man Filmmusik als konstituierend für die dramatische Entwicklung des Films auf – und dies ist in der Regel unbestritten –, so kommen also auch ihr narrative Qualitäten zu.¹⁶ In der semiotischen Pluralität des Mediums Film bildet die Musik einen der narrativen Ausdrucksbereiche, zusammen mit dem Bild, der Stimme, Geräuschen und schriftlichen Informationen, wobei sie der Stimme als gleichermaßen diegetischem (Sprechakte der handelnden Personen) wie extradiegetischem (Erzähler, »voice-over«¹⁷) Element in charakteristischer Weise ähnelt, da auch ihr diese »Doppelrolle« prinzipiell eignet: Filmmusik im »landläufigen« Sinne ist extradiegetisch, »kommentierend« und wird von den handelnden Personen nicht gehört; diegetische Musik ist jegliche Musik, die zur Lebenswirklichkeit der Filmhandlung gehört und häufig auch im Bild sichtbar ist¹⁸, wobei sich auch hier bereits Konventionen aus-

14 Markus Bandur, *Narration*, in: Manuel Gervink/Matthias Bückle (Hrsg.), *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*, Laaber 2012, S. 357.

15 Dominique Nasta, *Meaning in Film. Relevant structures in soundtrack and narrative*, Bern 1991.

16 Royal S. Brown, *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, Berkeley, London 1994; Kathryn Kalinak, *Music as a narrative structure in Hollywood film*, Phil. Diss., Urbana-Champaign 1982.

17 Sarah Kozloff, *Invisible storytellers. Voice-over narration in American fiction film*, Berkeley [u. a.] 1988.

18 Vgl. hierzu insgesamt: Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne 2007; Johannes Ehrat, *Cinema and*

gebildet haben, deren Durchbrechung wiederum Merkmale von Narrativität erzeugen kann – etwa wenn sich extra-diegetische Musik (deren Quelle nicht sichtbar ist) im Verlauf einer Szene als diegetisch entpuppt (wenn z. B. sichtbar – also in der Bildebene vermittelt – wird, dass zunächst als extradiegetisch wahrgenommene Musik aus einer Abspielanlage erklingt, die von der handelnden Person ausgeschaltet wird). – Und mehr noch:

Claudia Gorbman hat die Vielfalt der Möglichkeiten über die narrativen Ebenen diegetisch/extradiegetisch hinaus beschrieben. Musik vermittelt zusätzlich zwischen narrativen Handlungsträgern (objektiver/subjektiver Erzähler), gesehener und gefühlter Zeit und funktioniert als quasi hypnotische Stimme, die den Zuschauer zum Verstehen, Fokussieren, Identifizieren etc. anleitet.¹⁹

So unbestritten die narrative Funktion von Filmmusik innerhalb des Werkganzen erscheint, so ist diese doch in ihrer komplexen multimedialen Erscheinung bislang kaum bzw. nur in Einzelstudien untersucht. So hat – um nur ein Beispiel zu nennen – Graham Bruce nachgewiesen, dass der Komponist Bernard Herrmann (1911–1975) sich von der gängigen Praxis langgezogener, expressiver Melodiebögen in der Tradition symphonischer Programmmusik des 19. Jahrhunderts in der Filmmusik abwandte und kleine motivische Einheiten bevorzugte, durch die er dem narrativen Faden der Filmhandlung beweglicher folgen konnte; nach eigenem Bekunden sorgte er in diesem Sinne für eine genaue Balance von Klangfarbe, Phrasierung und Artikulation und lehnte folgerichtig die Beschäftigung von Instrumentatoren, wie sie im Hollywood-Studio-System üblich war, ab.²⁰

Der vorliegende Band versammelt im Wesentlichen die Referate, die während des 2013 an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden abgehaltenen Symposions zu Fragen des Verhältnisses von Filmmusik und Narration gehalten wurden und

semiotic. Peirce and film aesthetics, narration, and representation, Toronto [u. a.] 2005.

19 Claudia Louise Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington, London 1987.

20 Graham Bruce, *Bernard Herrmann. Film Music and Narrative*, Ann Arbor, Mich. 1985.

die hier in überarbeiteter Form vorgelegt werden. Ziel des Symposions wie dieses Bandes war bzw. ist es, die narrativen Möglichkeiten von Filmmusik im Rahmen des multimedialen Gesamtkomplexes »Film« weiter zu erarbeiten, wobei die Annäherung aus unterschiedlichen thematischen Richtungen erfolgt: Die in Musik- und Literaturwissenschaft gleichermaßen ausgeprägte Kategorie des Narrativen ist auf ihre Aussagefähigkeit in der Filmmusik (Stumm- und Tonfilm) zu befragen. Die analytische Annäherung an Filmmusik unter dem besonderen Aspekt der Narration konzentriert sich auf die Behandlung individueller Werkprozesse und deren Relevanz für die unterschiedlichen Filmgenres, während die Einbeziehung der medienwissenschaftlichen Perspektive den Brückenschlag zur Nachbardisziplin ermöglichen soll. Neben der grundsätzlich musikwissenschaftlichen Ausrichtung (historisch und systematisch) sind daher auch die Bereiche Musikpädagogik, Musikdramaturgie, Medien- und Kulturwissenschaften, Filmmusikkomposition und Filmregie beteiligt. Durch die Bündelung dieser unterschiedlichen methodischen wie inhaltlichen Herangehensweisen und die hieraus sich ergebende Möglichkeit der Knüpfung von Querverbindungen soll eine singuläre Betrachtungsweise vermieden und eine dem Thema angemessene vielgestaltige Darstellung erreicht werden.

NARRATIVITÄT UND STUMMFILM

DIE ORIGINALKOMPOSITION GIUSEPPE BECCES

ZU »TARTÜFF« (1925)

Panja Mücke

Das narrative Potential von Musik ist in der Musikwissenschaft bekanntlich umstritten.¹ Einerseits wurden von verschiedenen Forschern wie Anthony Newcomb, Edward T. Cone oder Susan McClary unter verschiedenen Gesichtspunkten in der Musik erzählerische Dimensionen herausgearbeitet – z. B. im Blick auf die Form-Erwartung und -komposition, auf die Deutung musikalischer Abläufe als Sequenz von Seelenzuständen, als Aufeinanderfolge männlicher bzw. weiblicher Themen oder auch als Reaktion auf politische bzw. gesellschaftliche Ereignisse.² Andererseits be-

- 1 Einen Überblick zur musikalischen Narrativitätsforschung gibt Birgit Lodes, *Musik und Narrativität*, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart, Weimar 2013, S. 367–382.
- 2 Vgl. z. B. Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley und London 1974; Anthony Newcomb, *Schumann and the Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*, in: *19th Century Music* 11 (1987), S. 164–174; Anthony Newcomb, *Narrative Archetypes in Mahler's Ninth Symphony*, in: *Music and Text. Critical Inquiries*, hrsg. von Steven Paul Scher, Cambridge 1992, S. 118–136; Susan McClary, *Narrative Agendas in »Absolute« Music. Identity and Difference in Brahms's Third Symphony*, in: *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Musical Scholarship*, hrsg. von Ruth A. Solie, Berkeley [u.a.] 1993, S. 326–344; Susan McClary, *The Impromptu That Trod on a Loaf: or How Music Tells Stories*, in: *Narrative* 5.1

stritten Jean-Jacques Nattiez und Werner Wolf die narrative Qualität von Musik grundsätzlich.³ So schrieb Wolf 2002 in einem grundlegenden Aufsatz zur Übertragung der Narratologie als intermedialer Erzähltheorie auf andere Medien, dass Musik unter allen künstlerischen Ausdrucksformen »wohl am wenigsten mit Narrativität zu tun«⁴ habe; Musik – so Wolfs Begründung – könne sich nur auf sich selbst beziehen, nicht über sich hinausweisen, ihre fehle es an »präziser Heteroreferenz«.⁵ Die Wogen des Wissenschaftler-Streits haben sich inzwischen etwas geglättet. Relativ einmütig wird in der Forschung der letzten Jahre die Haltung vertreten, dass es der Instrumentalmusik an semiotischer Eindeutigkeit fehle, um selbst narrativ sein zu können, sie aber die Kraft zur Narrativierung habe, zumal wenn ihr Texte oder Bilder beigegeben seien; Matthias Schmidt brachte dies im Musiktheorie-Heft *Musik und Erzählen* 2012 auf die griffige Formel, dass Musik »ein Medium mit erzählerischen Möglichkeiten« sei, »das Wissen in Erzählen übersetzen kann«.⁶

In der musikwissenschaftlichen Narratologie konzentrierte man sich bislang auf die tonale Musik zwischen Beethoven und Schostakowitsch sowie auf die programmatische Instrumentalmusik von Chopin, Liszt und Mahler. Wie Birgit Lodes in ihrem kürzlich erschienenen Beitrag *Musik und Narrativität* ausgeführt hat⁷,

(1997), S. 20–35; Melanie Unseld und Stefan Weiss (Hrsg.), *Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik*, Hildesheim, Zürich und New York 2008 (Ligaturen, Bd. 2).

- 3 Vgl. Jean-Jacques Nattiez, *Can One Speak of Narrativity in Music?*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 115.2 (1990), S. 240–257; Werner Wolf, *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*, in: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, hrsg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning, Trier 2002 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, Bd. 5), S. 23–104, und ders., *Erzählende Musik? Zum erzähltheoretischen Konzept der Narrativität und dessen Anwendbarkeit auf Instrumentalmusik*, in: *Der Komponist als Erzähler* (wie Anm. 1), S. 17–44.
- 4 Wolf, *Das Problem der Narrativität* (wie Anm. 3), S. 77.
- 5 Ebd., S. 77.
- 6 Matthias Schmidt, *Zu diesem Heft*, in: *Musiktheorie* 27 (2012), Heft 1, S. 2 f, hier S. 3.
- 7 Vgl. Lodes, *Musik und Narrativität* (wie Anm. 1), S. 375.

verspricht die Anwendung narratologischer Methoden aber insbesondere für die Analyse von Popmusik, Salonmusik und Filmmusik fruchtbare Ergebnisse.

Bei einer Untersuchung von Filmmusik unter narratologischen Gesichtspunkten gilt es zwei Sichtweisen auf die Relation von Film und Musik abzuwägen: Erstens werde – so etwa Lars Oberhaus im Band *Erzählen im Film* von 2003 – durch »die Kopp-
lung der Musik an bewegte Bilder [...] ihr Erzählpotenzial durch die Referenz auf die Bildebene konkretisiert und intensiviert«; d. h. durch die visuelle Ebene des Films erhalte nach Oberhaus die begleitende Musik lediglich eine Greifbarkeit, die sie zur Narration befähige. Zweitens wäre aber auch ein Ansatz von Knut Hickethier weiter zu denken, der von einer Mehrdimensionalität in audiovisuellen Erzählungen ausgeht:

»Die Erzählerposition im audiovisuellen Erzählen ist von vornherein mehrdimensional [...]. Es ist eben nicht ein Erzähler, der dem Betrachter die dargestellte Welt vermittelt, selbst wenn eine Erzählstimme als Voice over die Erzählung lenkt und das Gezeigte in eine dann oft auch personal zugeordnete Sicht einordnet, denn zu allen sich auf die Sprache und die Figuren beziehenden Erzählerkonstruktionen kommt im Film immer die Erzähl(er)-funktion der Kamera hinzu. [...] Setzt das literarische, das sprachliche Erzählen allein auf das Wort, also die Verwendung symbolischer Zeichen, so bedient sich das audiovisuelle Erzählen einer Vielfalt von visuellen und audiofonen Zeichen [...].«⁸

Hickethier begreift als *Erzählen im Film* einen Darstellungsmodus, der das *Zeigen*, also das rein Visuelle, in Relation setzt und Zusammenhänge stiftet. Nimmt man einen solchen umfassenderen Erzähl-Begriff als Basis, heißt dies, dass die Musik durch die Bilder in ihrem narrativen Gehalt nicht nur konkretisiert wird, sondern der Film – im Unterschied zu literarischen Genres – in mehreren Dimensionen gleichberechtigt *erzählt* – in der Visualität, in der Sprache und in der Musik gleichermaßen.

8 Knut Hickethier, *Erzählen mit Bildern. Für eine Narratologie der Audiovision*, in: *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*, hrsg. von Corinna Müller und Irina Scheidgen, Marburg 2007 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, Bd. 15), S. 91–106, hier S. 96 f.

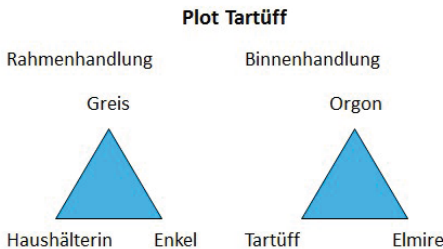
Meine These ist nunmehr, dass Filmmusik beide Möglichkeiten realisieren kann. Musik kann sowohl eine Konkretisierung durch die Bilder erfahren, als auch im Zusammenspiel mit den übrigen Dimensionen von Audiovisualität an der filmischen *Erzählung* direkt beteiligt sein. Musik im Film vermag sukzessive oder simultan dasselbe oder auch etwas Anderes als die Sprache und die Bilder zu verdeutlichen; Filmmusik kann daher einen eigenen Beitrag zur filmischen *Erzählung* liefern. Das Überraschende hieran ist, dass sich dieses mehrdimensionale Erzählen nicht nur in denjenigen filmmusikalischen Konzepten finden lässt, die eine Autonomie der Filmmusik gegenüber der visuellen Ebene explizit beanspruchen und in den späten 1920er- und 1930er-Jahren von avancierten Komponisten diskutiert wurden; erinnert sei an Šostakovičs Musik zu *ODNA* von 1931, Hanns Eislers Musik zu *KUHLE WAMPE* 1932 und das nicht realisierte Konzept von Kurt Weills Musik zu *YOU AND ME* von 1937.⁹ Vielmehr lässt sich die Konzeption eines mehrdimensionalen Erzählens im Film, von Sinn stiftender Beteiligung der Musik auch in frühen Originalkompositionen für den Stummfilm nachweisen. Dies ist umso interessanter, als die Musik im Stummfilm gemeinhin als weniger bedeutsam für das filmische Endprodukt gilt, weil es hier keine technisch fixierte Verbindung von Bild- und Tonebene gibt. Wie am Beispiel der Musik Giuseppe Becces zu *TARTÜFF* von 1925 vorgeführt werden soll, nimmt die Stummfilmmusik durch das Fehlen einer synchronen Tonbegleitung, von Geräuschen und Sprache (abgesehen von Zwischentiteln) eine evidente erzählerische Funktion ein, die derjenigen des körperbetonten Schauspielstils, der verstärkten Gestik und Mimik der Darsteller vergleichbar sein dürfte. Die Musik vermittelt gerade im Stummfilm eine eigene Bedeutungsschicht, sie verdeutlicht das Nicht-Gesagte und Nicht-Gezeigte. Sie *erzählt* weit konkreter als in anderen musikalischen Medien, und: Der Standpunkt der musika-

9 Vgl. dazu Panja Mücke, *Musikalischer Film – Musikalisches Theater. Medienwechsel und Szenische Collage bei Kurt Weill*, Münster 2011 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, Bd. 7), S. 29–35 und dies., »Bei der Verbindung mit der filmischen Darstellung erlangt die Musik zuweilen eine neue Bedeutung«. Šostakovičs Musik zum Film *Odná op. 26* (1931), in: *Kritik des Ästhetischen – Ästhetik der Kritik. Festschrift für Karl Prümm zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Andreas Kirchner, Astrid Pohl und Peter Riedel, Marburg 2010, S. 315–327.

lischen Erzählerinstanz muss nicht mit der visuellen Erzählerinstanz kongruieren.

Zwei Fragen sind für mich im Folgenden zentral: 1. Was *zeigt* der Film, was *erzählt* die Musik und wie konkret? 2. Aus wessen Perspektive *erzählt* die Musik, wo liegt der narrative Fokus? Das Hauptaugenmerk wird hierbei auf Aspekten des musikalischen *Zeigens* von visuellen Inhalten, Emotionen und dramatischen Zusammenhängen liegen.

TARTÜFF ist der erste Film des Regisseurs Friedrich Wilhelm Murnau, der eine vollständige Originalkomposition als Musikbegleitung erhielt. Murnau arbeitete für TARTÜFF das zweite Mal mit Giuseppe Becce zusammen. Ein Jahr zuvor hatte Becce bereits die Musik zu Murnaus DER LETZTE MANN erstellt, für die er überwiegend präexistente Musik kompilierte, z. B. aus Umberto Giordanos *Andrea Chénier*, Eugen d'Alberts *Lyrischer Suite* sowie verschiedenen Shimmies.¹⁰ Die Musik zu TARTÜFF komponierte Becce also direkt zwischen dem Kompilat zu DER LETZTE MANN 1925 und der Publikation des *Allgemeinen Handbuchs der Filmmusik* gemeinsam mit Hans Erdmann und Ludwig Brav 1927; sie ist Becces erste vollständige Originalkomposition.¹¹



10 Vgl. dazu Ulrich Rügner, *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934*, Hildesheim, Zürich und New York 1988, S. 06–122.

11 Basis der filmmusikalischen Analyse bildet die von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung restaurierte Filmversion, die wiederum auf Material aus dem Bundesarchiv – Filmarchiv Berlin zurückgeht. Vom Notenmaterial Becces konnten bislang weder handschriftliche Quellen noch eine Orchesterversion nachgewiesen werden. Daher dient die gedruckte Klavierversion als Grundlage (Giuseppe Becce, TARTUFFE, Ufa-Film, Berlin 1925).

Übersicht 1: Symmetrie der Rahmen- und Binnenhandlung

Der Film *TARTÜFF* basiert auf der Verquickung von Rahmen- und Binnenhandlung mit gespiegelter Figurenkonstellation: In der Rahmenhandlung von *TARTÜFF* wird geschildert, wie die Haushälterin eines reichen Greises sucht, an sein Vermögen zu kommen. Den erbberechtigten Enkel will sie aus dem Weg räumen, indem sie ihn bei dessen Großvater verunglimpft, bis dieser ihn enterbt. Als der Greis schließlich das Testament zu Gunsten der Haushälterin geändert hat, vergiftet sie den Greis sukzessive, um schneller an ihr erschlhenes Erbe zu gelangen. Der Enkel durchschaut die Intentionen der Haushälterin und will sie entlarven. Er verkleidet sich als Filmvorführer, fährt mit einem Wanderkino vor und präsentiert seinem Großvater und dessen Haushälterin den Film *TARTÜFF*.

Dieser Film im Film lehnt sich an Molières Komödie *Tartuffe* von 1664 an, die – deutlich verschlankt und ins Ernsthafte gewendet – als Binnenhandlung präsentiert wird: Madame Elmire erwartet ihren Mann, Monsieur Orgon, von einer langen Reise zurück, auf der er sich leider völlig verändert hat. Orgon ist dem Hochstapler Tartüff – gespielt von Emil Jannings – verfallen, der sich als frommer Kleriker ausgibt. Tartüff verschafft sich nach und nach große Geldmengen von Orgon und lässt sich zum Alleinerben einsetzen; außerdem macht er Orgons Frau Elmire Avancen. Elmire ersinnt eine List und verabredet sich mit Tartüff zu einem Stelldichein. Die Dienerin Dorine ruft Orgon herbei, damit dieser alles durch das Schlüsselloch beobachten könne. Orgon wirft daraufhin Tartüff aus dem Haus und ist von seinem religiösen Wahn geheilt.

In der Rahmenhandlung lüftet der Enkel nunmehr seine Verkleidung; er beweist seinem Großvater den Giftanschlag und die erbschleicherischen Absichten der Haushälterin. Dieser jagt die Tartüffin aus seinem Haus und versöhnt sich mit seinem Enkel.

Was erzählt die Musik? Wie konkret erzählt sie?

Die Musik Becces unterstreicht ganz stummfilmtypisch Bilder, Bewegungen und Geräusche; sie *zeigt*, sie verdoppelt oftmals die visuellen Inhalte und ersetzt die nichttextistente Geräuschebene. So wird in der Exposition das Schrillen der Glocke mit Trillerfiguren imitiert, die hierdurch ausgelöste Eile der Haushälterin mit Skalen-

bewegungen. Der weggetretene Schuh wird mit einem synchronen Akkordschlag im *ff* mit dissonanter Reibung angezeigt. Das Gehen der Haushälterin verdeutlicht die Musik mit getupften Viertelfolgen, ihr Anklopfen mit kurzen Repetitionen, ihr Spähen mit Pausenfiguren usw. Die üblen Absichten der Haushälterin werden in der Musik beim Eintritt in das Zimmer des Greises mit dem unangenehmen Pendeln zwischen g-Moll- und f-Moll-Akkord verdeutlicht sowie später zwischen b-Moll und as-Moll-Akkord, als sie den Greis an die Abfassung des Testaments zu ihren Gunsten erinnert (vgl. Notenbeispiel 1).

Glocke
Tempo di marcia 1. 118

Musik von Giuseppe Becce

I am *Glocke* *La wagt dem Schick*
rit. *un poco mosso* *And^{te}*

La am Fenster *Abklopfen* *La wagt dem Schick*
rit. *un poco mosso* *And^{te}*

La wagt dem Schick *La wagt dem Schick*
rit. *un poco mosso* *And^{te}*

La wagt dem Schick *La wagt dem Schick*
rit. *un poco mosso* *And^{te}*

La wagt dem Schick *La wagt dem Schick*
rit. *un poco mosso* *And^{te}*

Copyright 1928 S. Becc, Berlin.

Notenbeispiel 1: TARTÜFFE, Exposition des Films

Durch diese paraphrasierende Anlage nimmt die Musikbegleitung Becces in der Filmszene – wie durchweg in der Rahmenerzählung – die Position eines außenstehenden Erzählers ein, der die Ereignisse

insgesamt überblickt und auch bewertet. Damit stimmt die musikalische Erzählerinstanz mit der visuellen und sprachlichen Erzählerinstanz überein; die Musik illustriert die Bewegungsabläufe, wobei sie gleichsam neutral bleibt, enttarnt aber auch in Korrespondenz mit Zwischentiteln, Bildern und Gestik den Unwillen der Haushälterin und ihre heuchlerischen Absichten. Mithin ist die Musik im Zusammenspiel mit den übrigen filmischen Elementen am *Erzählen* genauestens beteiligt, sie verstärkt hier die Schilderung der Ereignisse in Bild wie Schrift und erhält damit eine Konkretheit, die ihr allein nicht eignen würde. Hans-Christian Schmidt hat diese Funktion der Filmmusik als »Rahmung« bezeichnet, indem die Musik den »stimulierenden Hintergrund« bilde, »der die Wahrnehmung des Bildgeschehens schärft«.¹²

Was die Erzählperspektive anbelangt, ist an dieser Szene der Wechsel zwischen extra-diegetischer Musik (der überwiegend illustrativen Filmmusik) und quasi-diegetischer Musik (der Triller als musikalisches Gegenstück zur schrillenden Glocke im Bild) hervorzuheben. Parallelisiert man wie Andreas Solbach 2004 in seinem Aufsatz *Film und Musik: Ein klassifikatorischer Versuch in narratologischer Absicht* die diegetische Musik mit einem homodiegetischen Erzähler und extradiegetische Musik mit einem heterodiegetischen Erzähler¹³, wäre zu diskutieren, ob die Erzählperspektive der Musik in dieser Sequenz mehrfach zwischen den Figuren der Diegese und einem auktorialen Erzähler wechselt.

Weiterhin legt Becces Musik die emotionalen Befindlichkeiten von Figuren bloß; so erwartet Madame Elmire zu Beginn der Binnenhandlung voller Freude ihren Gatten von einer Reise zurück, macht sich zurecht, lässt die Diener das Haus schmücken, bereitet ein festliches Abendessen vor. Begleitet wird das Ganze mit einer dynamischen, achttaktigen Achtel-Melodik im Vivacissimo mit Sequenzen. Ihre Vorstellungen werden jedoch enttäuscht, Orgon begrüßt sie nicht einmal richtig und wendet sich von ihr ab, weil sein Freund Tartüff der Ansicht ist, dass Küssen Sünde sei. Auch der zweite Versuch, körperliche Zuwendung zu erhalten, scheitert, und traurig verlässt Madame Elmire das Zimmer ihres Man-

12 Hans-Christian Schmidt, *Filmmusik*, Kassel, Basel und London 1982 (Musik aktuell. Analysen, Beispiele, Kommentare, Bd. 4), S. 107.

13 Andreas Solbach, *Film und Musik. Ein klassifikatorischer Versuch in narratologischer Absicht*, in: *Augen-Blick* 35 (2004), S. 8–21, insbes. S. 8.

nes, begleitet von einem lang gestreckten *Passus duriusculus*. Die Musik zeichnet in dieser Szene also detailliert Emotionen nach, sie verstärkt den Ausdruck der visuellen Ebene in dieser Richtung. Im Unterschied zur Rahmenhandlung schildert die musikalische Erzählerinstanz die Ereignisse aber hier aus der Perspektive von Madame Elmire. Insbesondere dieses, zumal über die Musik vorgenommene emotionale Einbeziehen des Zuschauers in die Filmhandlung hat als eine spezifische narrative Strategie zu gelten, die der Einfühlung und Identifikation mit den Figuren dient. Damit trägt die Musik zur mehrdimensionalen filmischen *Erzählung* bei, sie führt gleichsam die andere, die emotionale Seite des Berichteten vor.

Das bei weitem größte narrative Potential besitzen die sogenannten Leitmotive in der Filmmusik, die es ermöglichen, dramatische Zusammenhänge zu kennzeichnen, ohne der Bilder oder Figurenrede zu bedürfen.¹⁴ Durch dieses genuin musikalische Verfahren fungiert die Musik als Autorkommentar und kann Nicht-Gezeigtes vergegenwärtigen; und diese Technik nutzt Becce schon 1926 für *TARTÜFF*. Hierzu zwei Beispiele:



Abbildung 1: Szene Elmire/Dorine, erstes Erklingen des Dorine-Motivs

14 Vgl. zum Überblick über die den Figuren zugeordneten Themen auch Rügener, *Filmmusik in Deutschland* (wie Anm. 10), S. 126–145.

16

(mit d Schritten)

Dorine

(50) *quasi alle marcia*

Notenbeispiel 2: TARTÜFF, Dorine-Motiv

Beim ersten Auftritt der Dienerin Dorine wird ein viertaktiges musikalisches Motiv exponiert, das das zupackende, patente Wesen der Dienerin geradezu abbildet (vgl. Notenbeispiel 2) – auf eine von d ausgehende marschartige, akzentuierte Achtfelbloskel in den Streichern folgt eine bogenförmige Sechzehntelbewegung, die auf einen A-Dur-Akkord zielt. Dieses musikalische Motiv steht innerhalb des Films für Dorine als Figur sowie ihre Aufgaben im Hause Orgons. Es wird auch mehrere Male benutzt, wenn andere Diener des Hauses Aufträge zu erfüllen haben.



Abbildung 2: Szene Dorine/Orgon, eigenhändiges Tischdecken durch den Hausherrn



Notenbeispiel 3: TARTÜFF, Anspielung Dorine-Motiv

Durch diese klar etablierte inhaltliche Konnotation vermag die musikalische Erzählerinstanz auch anzuzeigen, dass sich Orgon sukzessive zum Diener Tartüffs machen lässt (vgl. Notenbeispiel 3). So sieht man zu Beginn des 3. Akts den Hausherrn persönlich den Frühstückstisch für Tartüff decken. Hierzu erklingt nicht etwa – wie zu erwarten wäre – Tartüffs Leitmotiv, sondern eine kurze Anspielung auf das Dorine-Motiv, jetzt aber im Andantino, um aufstrebende Dreiklangsbrechungen, Triller und Vorschlag ergänzt, piano und lieblich-verspielt in der Soloflöte. Durch diese musikalisch-ironische Umfärbung des Dorine-Motivs, durch die Brechung des musikalisch Erwartbaren charakterisiert die musikalische Begleitung Orgon als Vasallen Tartüffs und versinnlicht seine unangemessene Abhängigkeit von seinem Freund. Die Musik nimmt hier explizit einen Kommentar-Modus ein; die musikalische Erzählerinstanz offenbart, dass sie mehr weiß als die Figur Orgon; in den Kategorien von Gérard Genette wäre dies als unfokalisierte Erzählweise zu bezeichnen.¹⁵ Die musikalische Erzählerinstanz dominiert die visuelle Erzählerinstanz, sie ergänzt entscheidende Informationen zu den Bildern.



Notenbeispiel 4: TARTÜFF, Choral »Vom Himmel hoch«

15 Gérard Genette, *Die Erzählung*, München 1994, S. 134.

Höchst aufschlussreich ist auch der Einsatz eines Zitats, des Choral »Vom Himmel hoch da komm ich her« als Leitmotiv für Tartüff.¹⁶ Der Choral erklingt erstmals, akzentuiert und im Satz dynamisch hervorgehoben, als Orgon bei seiner Ankunft seinen neuen Freund als Heiligen bezeichnet (vgl. Notenbeispiel 4). Der Choral wird im weiteren Verlauf des Films »klassisch« in Stellvertreter-Funktion für Tartüff eingesetzt; z. B. verwendet ihn Becce, um bei der heimlichen Suche Dorines in Tartüffs Sachen die aufgefundenen Gebetsbücher akustisch als die seinen auszuweisen.



Abbildung 3: Szene Tartüff/Orgon, Tartüff bemächtigt sich des Rings von Orgon



Abbildung 4: Szene Tartüff/Elmire, Tartüff umwirbt Elmire

Das Zitat dient aber gleichzeitig als auktorialer Kommentar, als Symbol für den religiösen Heuchler, der durch den Widerspruch zwischen vorgespieltem christlichen Anspruch und tatsächlicher Handlungsweise Stück für Stück demaskiert wird. So erklingt der Choral auch in dem Moment, als Tartüff sich einen Ring Orgons erschleicht (Abbildung 3) und gegenüber Elmire zudringlich wird (Abbildung 4). Damit nimmt der Choral eine mobile Funktion ein, im Begriffssystem von Hansjörg Pauli ausgedrückt: von der paraphrasierenden zu Beginn hin zu einer kontrapunktierenden Funktion im zweiten Teil.¹⁷ Das durch die musikalische Kontrapunktie-

16 Vgl. zum Überblick auch die Nennungen bei Rügner, *Filmmusik in Deutschland* (wie Anm. 10), S. 130–134.

17 Vgl. dieses Funktionsmodell in Hansjörg Pauli, *Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss*, in: *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*, hrsg. von Hans-Christian Schmidt, Mainz 1976, S. 91–119, insbes. S. 104 f.

nung avisisierte Mitdenken des Zuschauers trägt die erzählerische Demaskierung des Heuchlers entscheidend mit.

Ein letztes Mal erklingt der Kopf des Chorals im Film nicht im Zusammenhang mit Tartüff, sondern innerhalb der Rahmenhandlung, im *ppp* zur Nahaufnahme der Haushälterin, zunächst in tiefen Streichern und Holz, dann ein zweites Mal im gesamten Orchester. Die Musik leitet damit über zur dramatischen Entlarvung der Haushälterin durch den Neffen. Insofern nimmt die Musik den filmischen Wendepunkt vorweg und akzentuiert die Verbindung zwischen den beiden Heuchlern in Rahmen- und Binnenerzählung. Sie unterstützt das zentrale Anliegen des personalen Erzählers auf klanglicher Ebene und verklammert Tartüff und Tartüffin mit den Mitteln des kompositorischen Verweises.

Aus wessen Perspektive erzählt nun die Musik?

Wie bereits angedeutet, liegt der narrative Fokus der Rahmenhandlung des Films auf dem Enkel, er fungiert als ein personaler Erzähler, der sich – dann zur Ich-Erzählung wechselnd – über die Zwischentitel immer wieder kommentierend in die Handlung einschaltet. Der Enkel *sieht* die Geschichte; *gesprochen* – in der Terminologie Genettes¹⁸ – wird sie aber von einem außenstehenden Dritten oder von ihm selbst, der Enkel kommt in der Handlung als Figur vor. Deutlich wird die Ich-Erzählung zumal in der direkten Wendung des Enkels an das Publikum am Ende der Rahmenhandlung mit Zwischentitel (»Ihr Zeugen dieses Vorfalls! Glaubt nur nicht, dass ich nun so sang- und klanglos von dannen ziehe!«). Dieser Perspektive der visuellen und sprachlichen Erzählerinstanz folgt die Musik – wie bereits dargestellt – präzise durch ihre Parallelität zum Bild und ihre Konkretisierung der Bilder in der Rahmenhandlung. Mit ihrem illustrativen Charakter nimmt auch die Musik die Perspektive des personalen bzw. Ich-Erzählers ein.

18 Genette, *Die Erzählung* (wie Anm. 15), S. 132.



Abbildung 5: Soloszene Elmire, Elmire beim Betrachten des Bildes ihres Mannes



Notenbeispiel 5: TARTÜFF, Elmire-Motiv

Anders verhält es sich dagegen mit der Binnenhandlung. Auch hier wird der Plot aus der Perspektive des Enkels geschildert, der aber nunmehr nicht mehr selbst als Figur in Erscheinung tritt, sondern die Ereignisse von außen schildert. Der Enkel hat das filmische Gleichnis als Teil seines Plans ausgewählt, und wiederum kommentiert er über die Zwischentitel das Geschehen. Wie bereits angedeutet, fokussiert der musikalische Erzähler indessen häufig die emotionale Befindlichkeit von Madame Elmire. Im Unterschied zur Rahmenhandlung werden seltener die Bewegungen der Figuren musikalisch gespiegelt, als dass die Musik die Auswirkungen des Geschehens auf Elmire betont; auf diese Weise gibt die Musik im TARTÜFF-Film als Binnenhandlung der Erzählung gleichsam eine zweite Perspektive. Besonders deutlich wird dies in einer Szene, in der Elmire wegen des abweisenden Verhaltens ihres Mannes leidet. Hier erklingt erstmalig Elmires Leitmotiv, ein leicht süßliches Liebesthema in hoher Lage, mit Solo-Violine und Oktavverdopplung im 6/8-Takt. Die nach dem Weggang ihrer Zofe allein gebliebene Elmire nimmt ein Medaillon mit dem Bild ihres Mannes vom Hals, im dritten Takt des Liebesthemas fällt eine Träne darauf, zwei Takte später küsst Elmire das Bild. Indem der Fokus der musikalischen Erzählerinstanz hier auf der emotionalen Situation von Madame Elmire liegt, weicht die Perspektive leicht, aber charakteristisch von derjenigen des außenstehenden Enkels ab. Die musikalische Subjektivierung, die Herstellung einer neuen Identifikationsfigur schlägt sich in der filmischen Erzählung in einer variablen Fokalisierung nieder.¹⁹ Die Musik lenkt zudem in Rahmen- wie Binnen-Erzählung den Blick auf die positiven Figuren, die durch die Heuchler um ihren Wohlstand gebracht werden sollen und jeweils die Entlarvung von Tartüff und Tartüffin vornehmen.

Obgleich mit dem Einsatz der Binnenhandlung ein Sprung von den 1920er-Jahren in einen Historienfilm um 1700 erfolgt, verzichtet Becce auf jede musikalische Vergegenwärtigung des historischen Raumes und der Handlungszeit, wie eigentlich zu erwarten wäre. Dieser Verzicht auf stilistischen Kontrast in der Musik trotz zweier Zeitebenen steht im Widerspruch zur visuellen Dimension dieses Films, wo das Zeitkolorit in Ausstattung und Kostüm klar greifbar wird. Für das musikalische Konzept Becces dürfte vor al-

19 Ebd., S. 135.

lem ein Punkt maßgeblich gewesen sein: Seine Musik unterstützt die geschlossene Form und die filmische Kontinuität beider Handlungskreise. Während die visuelle Schicht in *TARTÜFF* gleichsam zwei verschiedene Filme aufeinanderfolgen lässt, vermittelt Becce den engen Zusammenhang beider Plots durch Homogenität und durch drei musikalische Reminiszenzen. Erstens ist hier der bereits genannte Rückgriff auf den Choral kurz vor der Entlarvung der Haushälterin am Ende der Rahmenhandlung zu nennen und zweitens eine Variante des Liebessthemas am Filmende. Drittens erklingt das Zitat »Schlaf, Kindlein, schlaf« in der Filmmusik, als die Haushälterin in der Rahmenhandlung den Onkel im Schaukelstuhl wiegt, aber auch in einer Variante, als Orgon in der Binnenhandlung Tartüff in der Hängematte schaukelt. Insofern korrespondiert die musikalische Erzählerinstanz nicht uneingeschränkt mit der visuellen Erzählerinstanz; sie korrespondiert aber uneingeschränkt mit der Erzähl-Haltung des Enkels, der als Zeitpunkt der Filmhandlung im Zwischentitel angibt »jederzeit und überall«.

Anders als literarische Werke verfügt der Film über eine Mehrdimensionalität der Ausdrucksform, entsteht die *Erzählung* im Zusammenspiel und in den Bezügen aller audiovisuellen Elemente. Definiert man *Erzählen* als ein Verfahren, das das *Zeigen* des Films in Relation setzt und Zusammenhänge stiftet, nimmt die Musik in *TARTÜFF* eine bemerkenswerte Funktion ein. Die musikalische Erzählerinstanz offenbart kausale Bezüge zwischen den übrigen Dimensionen der Filmsprache und vermittelt teils eine eigene Bedeutungsschicht. Die Musik vergegenwärtigt Nichtgezeigtes und trägt insofern zur Komprimierung der filmischen Darstellung bei. In *TARTÜFF* manifestiert sich das Erzählkonzept nicht nur in der Kameraperspektive, nicht nur im Blick des durch die Kamera beobachtenden Auges auf die Figuren; das Erzählkonzept ist gleichermaßen auch der musikalischen Schicht im Film eingeschrieben.

ZWISCHEN TEXT, KLANG UND DRAMA – ÜBER DEN ZUSAMMENHANG VON NARRATION UND MUSIK IM FILM

Robert Rabenalt

1 Einleitung

In Filmen wird vor allem mit Bildern erzählt, die etwas zeigen, aussagen oder metaphorisch »sprechen«. Film erzählt auch mit Geräuschen, Dialogen und Monologen, d. h. verbal und mit Musik – Mittel die sich prinzipiell auch schon das Theater bzw. Musiktheater zu Nutze machte. So sind die Formen des Films zu einem Teil von literarischen Vorbildern und Strukturen geprägt, vom Episodisch-Romanhaften, bei dem die Figurenrede in weitschweifige Prosa eingebettet ist, aber gleichermaßen auch vom (Musik-) Drama, in welchem vor allem handelnde Figuren in wirklichkeitsnaher Präsenz agieren und nur gelegentlich ein Bericht das meist dialogische Geschehen unterbricht. Ähnlich einem Drama lässt sich Film in die Abfolgen von Szenen und Akten gliedern; ähnlich einem literarischen Text offenbaren sich aber auch Strukturen, die wie Kapitel und Episoden zueinander stehen, wie beispielsweise im Roman oder noch passender: in einer Novelle. Gegenüber dem Theater und der Literatur erlaubt die Montage im Film – bei aller Würdigung der Vorbilder aus anderen Gattungen des Erzählens – eigene, freiere Kopplungen von Bild, Text, Klang und Rede und macht Bedeutungen, erzählte Zeit und Erzählzeit tatsächlich filmspezifisch erlebbar.

Die Filmmusikforschung bewegt sich also in einem interdisziplinären Umfeld. Dabei greift sie auch auf unterschiedliche Disziplinen zurück, um ihr eigenes Vokabular und ihre eigenen Methoden zu finden und zu untermauern. Literaturtheorie, Dramentheorie, Filmtheorie, Musiktheorie, Psychologie und andere Disziplinen stellen in unterschiedlicher Weise Kategorien, Terminologie und Analyseverfahren bereit. Das vielseitige Zusammenwirken der Filmmusik mit Thema, Geschichte, Handlung und Darbietung eines Films, die Paarung von literarischen und dramatischen Erzählformen im Film und das dramaturgische Potenzial der audiovisuellen Besonderheiten des Mediums verlangen bei Untersuchungen zur Filmmusik ein hohes Maß an interdisziplinärem Denken. Zwischen Text, Klang und Drama befindet sich die Filmmusik und bewegen sich die Forschenden.

So wie mit Hilfe der Narratologie Handlung, Erzählstrukturen und Perspektivierung analysiert werden können, so lässt sich mit den Kategorien der Dramaturgie untersuchen, wie und warum die Figuren glaubhaft agieren, wie Bilder »zum Sprechen gebracht« werden und wie auditive, verbale und visuelle Elemente möglichst wirkungsvoll verbunden werden. Die Umsetzung einer Geschichte mit filmischen Mitteln wird in der Regel von Strategien geleitet, die das Interesse am Erzählten wecken und bis zuletzt halten sollen. Spricht man über Narration im Film, so spricht man auch von der Dramaturgie des Films. Die unterschiedlich gewichteten, durch den zeitlichen Ablauf aneinander gebundenen Anteile des Films als einerseits audiovisuell umgesetzter Text und andererseits als Drama erfordern und rechtfertigen Erweiterungen der verwandten Theoriesysteme Narratologie und Dramaturgie und provozieren nicht selten Neuschöpfungen von Begriffen und Verfahren.

Aus dieser Perspektive heraus sollen im Folgenden einige terminologische Aspekte der Erzähltheorie und Dramaturgie herausgegriffen werden, die für die Untersuchung des Zusammenhangs von Filmmusik und Narration Bedeutung haben. Drei Filmbeispiele zeigen zudem, wie Vokabular und Analysemethoden aus Narratologie und Dramaturgie im Verbund Erkenntnisse über Einsatz und Wirkungsweisen von Filmmusik fördern.

2 Terminologische Schnittmengen

Sujet und Fabel

Nimmt man die Literatur-Anteile wie auch die Theater-Anteile des Films ernst, so wird nachvollziehbar, warum die von Tomaševskij begründete Dichotomie aus *Sujet* und *Fabel*¹ von Teilen der Filmtheorie übernommen wurde: Hier bezeichnen ein in der Literaturtheorie verwendeter Begriff und ein durch die Theaterdramaturgie überlieferter Begriff zusammen ein System von Motiv-Auswahl und Motivbeziehungen, relevante Begrenzungen für Figuren und Handlungen sowie Prinzipien der Organisation, Entfaltung und Einheit der Handlung. Dieses System hat inhaltliche Überschneidungen mit dem, was in der Narratologie unter *Diegese* bzw. *Diegetisierung* verstanden wird und findet deswegen hier Erwähnung.

Die Begriffe *Fabel* und *Sujet* werden zum Teil unterschiedlich definiert, denn es wurde von unterschiedlicher Seite aus versucht, den in diesem Begriffspaar liegenden Reduktionismus zu überwinden.² Genette³ sagt *histoire* zu *Fabel* und *récit* zu *Sujet*, Todorov bezeichnet das Paar mit *histoire* und *discours*.⁴ Im Englischen werden heute für den Begriff *Fabel* die Vokabeln *fabula* genauso wie *plot* verwendet. Da *plot* bei Übertragungen ins Deutsche sowie im Jargon der Filmpraxis oft auch mit *Handlung* übersetzt bzw. gleichgesetzt wird, kann es zu Verwechslungen von *Fabel* und *Handlung* kommen.

Im vorliegenden Beitrag wird mit folgender Unterscheidung gearbeitet:

Die *Handlung* umfasst die Vorgänge, Begebenheiten und Handlungen der Figuren, also das sich auch äußerlich zeigende Geschehen. Die *Fabel* hingegen ist als immaterielles, Einheit-bildendes Prinzip zu verstehen, das den intentionalen Kern in sich trägt und dabei nicht selten auch die zentrale *Handlung* beinhaltet. Die *Fabel* trägt im Wesentlichen dazu bei, den Zusammenhalt und die spannungsvolle oder zwingende Entwicklung der *Hand-*

1 Boris Viktorovič Tomaševskij, *Teorija literatury*, Leningrad 1925.

2 Vergleiche: Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, Berlin [u. a.], S. 245–251.

3 Gérard Genette, *Die Erzählung* [frz. 1972], München 1994.

4 Tzvetan Todorov/Jakobson, Roman [Vorw.], *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits*, Paris 1966.

lungen und Vorgänge herzustellen. Daher wurde *fabula* in frühen Übersetzungen der *Poetik* des Aristoteles auch als *rerum constitutio* bezeichnet⁵, was wiederum die englische Übersetzung von *fabula* mit *plot* rechtfertigt – genauso wie die Handhabung des Wortes »Plot« anstelle von »Fabel« im Deutschen. Die darauf aufbauende Schlüssigkeit der Vorgänge ist für geschlossene wie auch offene Erzählformen wichtig. Die Konstruktion der Fabel und die Arbeit an ihrer Entfaltung scheint ein gemeinschaftliches Hauptziel der Filmschaffenden zu sein, auch wenn sie dies in der Reflexion anders bezeichnen würden.

Der aus Übersetzungen der *Poetik* des Aristoteles hervorgegangene Begriff Fabel findet in der Filmwissenschaft und in der Filmpraxis Verwendung. Ohne den Begriff näher zu definieren, verwendet ihn auch Souriau.⁶ Bordwell⁷ übernimmt von Tomaševskij das Konzept von Fabel und Sujet, passt sogar die englische Schreibweise an die russische Vorlage an: *fabula* und *syuzhet*.⁸ Dabei ignoriert er allerdings die schon damals heftig geführte Diskussion zum Begriffspaar mit der Folge eines eingengten Fabelbegriffes, der bei Bordwell fast identisch mit dem der Kausalkette ist. Eine Kritik am Bordwell'schen Fabelbegriff, bei dem nicht zuletzt Schillers und Brechts Gedanken, aber auch neuere Konzepte zur Fabel unberücksichtigt bleiben, ist bei aller Berücksichtigung seiner Verdienste für die Filmnarratologie notwendig. Die Merkmale und Vielfalt der Erzählformen sowie unterschiedlicher Erzähltraditionen sind mit einem allein kausal-temporalen Verständnis von Handlungsabläufen und Handlungseinheit nicht einzufangen.

5 Vergleiche: Arbogast Schmitt, *Aristoteles: Poetik*, Berlin 2008, S. 233.

6 Étienne Souriau, *Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie* (1951), Marburg 1997, S. 154.

7 David Bordwell, *Narration in the fiction film*, Madison 1985.

8 *Syuzhet* stellt die englische Umschrift der russischen Aussprache des an sich französischen Wortes *Sujet* dar, womit David Bordwell (und Kristin Thompson) die Herkunft ihrer Terminologie unmissverständlich zeigen.

Auch Peter Wuss⁹, dessen Veröffentlichungen zur Narratologie des Films international immer mehr Beachtung finden,¹⁰ greift den Begriff und das Konzept der Fabel auf und öffnet es für neuere Erzählformen. Für die Filmmusikforschung ist das Begriffspaar Fabel und Sujet bisher kaum fruchtbar geworden. Zofia Lissa¹¹ und Peter Rabenalt¹² verwenden den Begriff Fabel kontinuierlich, wohingegen er in anderen Veröffentlichungen zur Filmmusik so gut wie gar nicht zu finden ist.

Eine insgesamt ebenso pragmatische wie einleuchtende Kombination narratologischer und dramaturgischer Terminologie zeigt sich bei Wuss. Als Film- und Medienwissenschaftler, der jahrelangen Kontakt zur Filmpraxis hatte, durchdringen sich in seinen Schriften narratologisches und dramaturgisches Denken. Auf den Kategorien Fabel und Sujet aufbauend, entwickelte Wuss ein System aus narrativ wirksamen Strukturtypen, das sich auch dann für die Analyse von Erzählformen eignet, wenn klassische kausal-temporale Fabelkonzepte (z. B. die Kausalkette) keine oder eine nur untergeordnete Rolle spielen.¹³ Er benennt drei wesentliche Strukturtypen filmischer Narration:

»Ist eine Struktur von Anfang bis Schluß des Films – zumindest zeitweilig präsent, wird sie narrativ wirksam und hilft bei der Formierung der Fabel. Durch die drei [im Folgenden – Anm. d. A.] genannten Typen werden jeweils spezifische Basisformen des filmischen Erzählens fundiert. [1.] Perzeptionsgeleitete Strukturen¹⁴ führen zu Topik-Reihen der Narrati-

9 Peter Wuss, *Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten: Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata – drei Ebenen filmischer Narration*, Marburg 1992; Peter Wuss, *Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*, Berlin 1993/1999; Peter Wuss, *Konflikt und Emotion im Filmleben*, Marburg 2005.

10 Siehe dazu seine jüngste englischsprachige Veröffentlichung: Peter Wuss, *Cinematic Narration and its Psychological Impact: Functions of Cognition, Emotion and Play*, Newcastle 2009.

11 Zofia Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin 1965.

12 Peter Rabenalt, *Filmmusik: Form und Funktion von Musik im Kino*, Berlin 2005.

13 Vergleiche dazu insbesondere: Wuss (1992).

14 Mit »perzeptionsgeleiteten Strukturen« sind wenig evidente, unbewusst wahrgenommene Details der filmischen Erzählung gemeint, die durch rhythmisch intensiver werdendes Erscheinen oder Häufungen ein Themenfeld

on. [2.] Konzeptuell geleitete Strukturen bilden die Grundlage für Kausal-Ketten, und [3.] Stereotypen schließlich formieren regelrechte Story-Schemata. Filmgeschichten können sowohl alle drei Basisformen gleichmäßig nutzen als sich auch nur auf eine oder zwei davon stützen bzw. eine einzige zur Dominanz bringen. Der Rote Faden der Filmgeschichten ist also nicht homogen, sondern umfaßt potentiell mehrere Komponenten, die auf spezifische Weise in den kognitiven Prozeß eingreifen und gemeinsam Sinngehalt und Kohärenz schaffen.«¹⁵

Die im dritten Abschnitt dieses Beitrages behandelten Filmbeispiele sollen verdeutlichen, dass Fabel und Sujet für die Filmanalyse und für Untersuchungen zur Filmmusik geeignete Kategorien sein können, sofern sie in der hier dargelegten Weise verstanden werden: als System von sich konkretisierenden Motiv-Beziehungen innerhalb eines begrenzten Themas und als konstituierendes Prinzip zur Organisation, Entfaltung und Einheit der Handlung in geschlossenen wie offenen Erzählformen.

Narration und Dramaturgie

Basierend auf Konzepten u. a. der russischen Formalisten, starteten David Bordwell und Kristin Thompson das *Wisconsin Project*, dessen Ergebnisse sich in ihrer Veröffentlichung *Film Art. An Introduction*¹⁶ niederschlugen, die inzwischen als internationales Standardwerk der filmischen Narration und Dramaturgie des Films angesehen wird. Bordwells Verständnis von Filmdramaturgie ist am deutlichsten in *Narration in the fiction film*¹⁷ abzulesen. Die Vokabel *narration* steht auch für die Dramaturgie des Films, die im Falle Bordwells zu einem nicht unerheblichen Teil mit dem wechselseitigen System aus *fabula* (Fabel), *syuzhet* (Sujet) und *style* (den film-spezifischen Mitteln) beschrieben und analysiert wird. Insofern ist bei einer direkten Übersetzung von *narration* in das deutsche Wort

charakterisieren, in welchem die gezeigten Vorgänge einen Sinnzusammenhang erhalten, obwohl sie nicht kausal miteinander verbunden sind.

15 Wuss, Peter (1992), S. 28 f.

16 David Bordwell/Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, Reading/Mass. [u. a.] 1979.

17 Bordwell (1985).

»Narration« zu berücksichtigen, dass dramaturgische Anteile in diesem Begriff enthalten sind.

Wenn Claudia Gorbmann in *Unheard melodies. Narrative film music* Funktionsweisen der Filmmusik mit dem Wort *narrative* beschreibt, so legt nicht nur die zeitliche Nähe zu Bordwells Veröffentlichung nahe, dass auch sie mit *narrative* bzw. *narration* Aspekte der Dramaturgie behandelt, ohne sie »dramaturgisch« zu nennen. Das Wort *dramaturgy* verwendet Gorbman selten und wenn, dann in nur sehr allgemeiner Weise, z. B.:

»The repetition, interaction and variation of musical themes throughout a film contributes much to the clarity of its dramaturgy and to the clarity of its formal structures.«¹⁸

Hierfür sind auch Browns Veröffentlichung *Overtones and undertones. Reading film music*¹⁹ sowie viele andere zu nennen. In zahlreichen Veröffentlichungen wird *narration* mehr oder weniger offensichtlich im Sinne Bordwells verstanden: *Narration in fiction film* bedeutet auch Dramaturgie des Spielfilms. Im englischsprachigen Gebrauch wird das Wort *dramaturgy* aber eher für das praktische Ins-Werk-Setzen auf einer Bühne verwendet, wohingegen im deutschsprachigen Raum Dramaturgie auch als Theorie eine Tradition und Bedeutung hat, nicht nur in der Theaterwissenschaft. Die Dramaturgie-Anteile, die mit dem Begriff *narration* zusammenhängen, sind jedoch in der aktuellen Filmtheorie und Filmmusikforschung noch nicht so deutlich benannt und ins Bewusstsein gerückt worden, wie es den Drama-Anteilen des Film entsprechen würde.

Diegetisch und nicht-diegetisch

Ein weiteres Begriffspaar ist für die hier angestellten Betrachtungen zum Zusammenhang von Filmmusik und Narration von besonderem Interesse: diegetisch/nicht-diegetisch (non- oder extra-diegetisch).²⁰ Der heute gebräuchliche Diegese-Begriff, von dem die Termini abgeleitet sind, basiert auf dem Vokabular der »filmologischen Schule«. Anne und Étienne Souriau führten in dem inter-

18 Claudia Gorbman, *Unheard melodies: Narrative film music*, London 1987, S. 91.

19 Royal S. Brown, *Overtones and undertones: Reading film music*, Berkeley 1994.

20 Vergleiche hierzu auch den Beitrag von Guido Heldt in diesem Band.

disziplinär angelegten Projekt erstmals den Begriff *diégèse* bzw. *di-égétique* in die Filmtheorie ein²¹, der schließlich auch von Claudia Gorbman und vielen anderen, auch deutschsprachigen Autorinnen für die Unterscheidung von zwei Arten der Filmmusik übernommen wurde: diejenige Musik, die als Teil des imaginierten Geschehens in der szenischen Handlung verstanden wird (diegetisch) und diejenige, die von außen kommend verstanden werden kann (nicht-diegetisch). Die Souriaus sprachen allerdings in keinem Moment von einem komplementären nicht-diegetischen oder extra-diegetischen Anteil: Vielmehr setzten sie einen weiteren Begriff – »filmophanisch« (*filmophanique*) dagegen:²²

»Alles, was sich während der audiovisuellen Projektion des Films ereignet, z. B.: Das leinwandliche Bild ist eine filmophanische Gegebenheit. In der filmophanischen Zeit verbindet die Musik oft sehr unterschiedliche und fragmentierte leinwandliche Elemente zu einer Kontinuität. Eine Rückblende in der Filmhandlung erzeugt eine zur diegetischen Zeitfolge gegenläufige filmophanische Reihenfolge.«²³

Demnach wäre das Gegenstück zur diegetischen Musik die filmophanische Musik. Souriaus System der Unterscheidung von afilmischen, filmophanischen und diegetischen Bestandteilen des Films hat sich in dieser Form allerdings nicht durchgesetzt.²⁴

Analysen der Tonspur von Filmen zeigen, dass offenbar eine stille Verabredung zwischen Filmschaffenden und Publikum über zum Handlungsraum gehörende Klänge und Musik zu bestehen scheint. Eine klar erkennbare oder gar klar beibehaltene Zuordnung zu diesen Ebenen existiert jedoch praktisch kaum. Je nach Stand der technischen Produktion oder Reproduktion sowie nach Grad der Konventionalisierung von Seh- und Hörgewohnheiten sind Klänge und Musik kaum eindeutig weder der einen noch der

21 Étienne Souriau, *Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie* (1951), deutsch in: *montage AV* 6/2/1997 Marburg 1997, S. 140–157.

22 Diesen Sachverhalt arbeitete ausführlich schon Didi Merlin heraus in: *Diegetic Sound: Zur Konstituierung figureninterner und -externer Realitäten im Spielfilm*, in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S. 66–100.

23 Souriau (1951/dt. 1997), S. 157.

24 Vergleiche zur Systematisierung in *afilmisch*, *filmophanisch* und *diegetisch* sowie zur genaueren Entstehung des Begriffes »Diegese«: Merlin (2010), S. 79 f.

anderen Seite zuzuordnen. Somit muss die vermeintliche Nützlichkeit des Begriffspaares diegetisch/nicht-diegetisch kritisch hinterfragt werden.²⁵ Aussagekräftig sind vielmehr Prozesse und die dramaturgische Verwendung von während des Films Verstandenen, z. B. wenn Musik, die eine Quelle in der Handlung hatte oder haben wird, auch außerhalb des imaginativen Handlungsraumes kommentierend »von außen« eingesetzt wird.

Dahinter steckt ein noch grundlegendes Problem: In der Dramaturgie und Narratologie besteht ein jeweils unterschiedliches Verständnis des Begriffs »Diegese« bzw. »diegetisch«.²⁶ So gewinnt die Frage nach den Anteilen des Films als »Text« und als »Drama« eine Bedeutung, die auch auf die Filmmusikforschung ausstrahlt und durchaus essentiell ist. Mit dem Vokabular der klassischen, in wesentlichen Teilen auf Aristoteles zurückgehenden Dramaturgie hießen die Vorgänge und somit auch die Musik innerhalb des Handlungsraumes »mimetisch«, weil sie Teil der direkt nachahmenden Handlung durch Figuren in wirklichkeitsnaher Präsenz sind.²⁷ Die Art Musik, die außerhalb des imaginierten Handlungsraumes in den Film einbezogen wird, die auch narrativ ist und rezeptionsästhetisch als selbstverständlich zum Film gehörend empfunden wird – in Souriaus Vokabular: »filmophanisch« und heute üblicherweise »nicht-diegetisch« bezeichnet – und die uns hilft, die imaginative Eigenleistung zu erbringen, die Souriau so würdigt, würde mit dramaturgischer, auf Aristoteles zurückgehender Terminologie genau gegenteilig »diegetisch« genannt wer-

25 Vergleiche hierzu die Ausführungen von Guido Held in seinem Beitrag in diesem Band und dort insbesondere Anmerkung 5.

26 Darauf weisen bereits Kessler und Fuxjäger hin, vgl.: Frank Kessler, *Von der Filmologie zur Narratologie: Anmerkungen zum Begriff der Diegese*, in: *montage AV* 16/2/2007, Marburg 2007, S. 9–16; sowie: Anton Fuxjäger, *Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwerrung*, in: *montage AV* 16/2/2007, Marburg 2007, S. 17–37. Didi Merlin erkennt allerdings mögliche Fehlinterpretationen bei der Begriffsbestimmung von »Diegese« durch Kesslers Übersetzung des entsprechenden Souriauschen Artikels ins Deutsche, vgl.: Merlin (2010), S. 69f.

27 Auf die unterschiedlichen Ansichten zur *mimesis* zwischen Aristoteles und seinem Lehrer Platon, worauf auch Fuxjäger hinweist, vgl.: Fuxjäger (2007), S. 28, kann hier nicht näher eingegangen werden. Sie gehen hauptsächlich auf ein unterschiedliches grundlegendes Verständnis über die Rolle der Kunst in der Gesellschaft zurück.

den, weil sie Teil der indirekten, anders als wirklichkeitsnah geordneten Nachahmung ist. Mimetisch bedeutet kurz gesagt: direkt und unmittelbar vorführend, diegetisch dagegen indirekt und berichtend.

Die Bedeutung von *diegesis* und damit der dramaturgische Sinn des Diegesebegriffes ist also genau anders herum zu verstehen, als derzeit in der Filmnarratologie und in der Filmmusikforschung üblich: diegetisch hieße mimetisch, nicht-diegetisch hieße diegetisch. Das dramaturgisch sinnvolle Prinzip der Unterscheidung von direkter Nachahmung von Vorgängen durch Zeigen (*mimesis*), im aristotelischen Sinne daher auch Zeigehandlung zu nennen und von indirekter Nachahmung durch vorrangig berichtendes Erzählen (*diegesis*) müsste aufgegeben werden, wenn die Begriffe diegetisch und nicht-diegetisch beibehalten werden sollen. Gegen dieses Aufgeben der an sich anschaulichen Unterscheidung der Erzählmodi spricht allerdings, dass die Prinzipien von *mimesis* und *diegesis* beide im Film ganz selbstverständlich gelten, da er Elemente des direkt nachahmenden Theaters genauso enthält wie des indirekt nachahmenden, berichtenden Epos.

Explizite und implizite Dramaturgie

Die in der Theaterdramaturgie²⁸ und Filmdramaturgie²⁹ mit diesen Vokabeln erst jüngst vorgenommene Unterscheidung dramaturgischer Strategien in explizite und implizite ermöglicht eine mehrdimensionale Filmanalyse und Untersuchung der Wirkungsbereiche und Aufgaben von Filmmusik. Bisher wurde Dramaturgie in der Filmwissenschaft meist nur von ihrer expliziten Seite her verstanden, d. h. insbesondere Strukturen, Spannungsaufbau, Figuren und Konflikte betreffend. Die Strategien der impliziten Dramaturgie, die ungleich schwerer zu erkennen oder gar nachzuweisen sind und die Rezeptionserfahrungen und Genre-Wissen eines spezifischen Publikums bzw. das persönliche Umfeld der Filmschaffenden betreffen, wurden bisher meist als Teil von Genre-Unter-

28 Vergleiche: Rolf Rohmer, *Implizite oder versteckte Dramaturgien*, in: Peter Reichel (Hrsg.), *Studien zur Dramaturgie: Kontexte – Implikationen – Berufspraxis*. Tübingen 2000, S. 13–24.

29 Vergleiche: Kerstin Stutterheim/Silke Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie: Das Bauchgefühl und seine Ursachen*, Frankfurt/M. [u. a.] 2011.

suchungen, empirischen und soziologischen Studien oder unter dem Stichwort der Kontextualisierung³⁰ behandelt. Am auffälligsten zeigen sich Strategien der impliziten Dramaturgie in der Filmmusik dann, wenn sie sich aus Popmusik oder zitierter präexistenter Musik zusammensetzt. Hier wird die Kenntnis von Texten, Entstehungszeit, personellen Hintergründen der Autorinnen und Sänger sowie die Rezeptionsgeschichte von Musik innerhalb und außerhalb von Filmen von vornherein berücksichtigt und kann ausschlaggebender Punkt dramaturgischer Strategien sein, d. h. den Handlungsaufbau und Handlungszusammenhang mitbestimmen.

Auch Bordwell berücksichtigt die implizite Ebene der Dramaturgie, verwendet dafür aber die Begriffe *style* (die filmspezifischen ästhetischen Mittel, die personell, gattungsbedingt und zeitbezogen unterschiedlich und spezifisch sind) sowie – durch Kristin Thompson³¹ initiiert und weiter ausgebaut – *excess* (der »Überschuss«, der entsteht, wenn Hintergrundwissen für die Narration vorausgesetzt und einbezogen wird).³² *Style* und *excess* berühren in Bordwells Theorie unmittelbar die Verstehensleistung des Publikums und Wirkung des Films und können auch von daher dramaturgische Theorieanteile genannt werden.

Rolf Rohmer definiert »implizite Dramaturgie« in folgender Weise:

»Implizite Dramaturgien« sind spezielle Strukturelemente von unterschiedlicher, häufig grundsätzlicher Bedeutung, zwar in die Texte eingeschrieben, aber auffällig durch eine Art Sonderstellung im sich entfaltenden Textmaterial. Oft sind sie aus dem philosophischen, kulturgeschichtlichen, biografischen und sonstigen Umfeld des Autors in die Texte transponiert.«³³

Das Zusammenwirken von das Gerüst bildenden expliziten und andererseits impliziten Dramaturgieanteilen ist von Wichtigkeit, weil sie die Deutung eines Werkes beeinflussen:

30 Vergleiche hierzu den Beitrag von Willem Strank in diesem Band.

31 Kristin Thompson, *The concept of cinematic excess*, in: Philip Rosen (Hrsg.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York 1986, S. 130–142.

32 Vergleiche: Bordwell (1985), S. 49 ff.

33 Rohmer (2000), S. 15.

»Freilich bestimmen solche einzelnen Sachverhalte auch wenn sie gehäuft auftreten nicht die Gesamtstruktur des Werkes, sie bilden nicht ihr ›Gerüst‹. Sie haben aber doch eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Sie verweisen auf oft nicht bemerkte dramaturgische Dimensionen in der Gesamtstruktur, präzisieren oder gewichten einzelne ihrer Teile bzw. Zusammenhänge und werden damit wichtig für die Deutung der Werke.«³⁴

Neuere Dramaturgien basieren mehr und mehr auf diesen impliziten dramaturgischen Strategien, vermutlich deshalb, weil die digitalisierte Medienwelt ein Vielzahl von Kontextualisierungen, Anspielungen auf die Lebenswelt des Publikums und der Filmschaffenden erlaubt und virtuose parallele Konstruktionen zur expliziten Handlung möglich macht.

3 Beispiele

Die folgenden Beispiele sollen einen Eindruck davon geben, wie der Begriff Fabel in einem filmmusikalischen Sinne verwendet werden kann, indem der Fabelzusammenhang der Filmmusik erläutert wird. Zudem sollen Alternativen zum Begriffspaar diegetisch/nicht-diegetisch exemplarisch diskutiert werden und ansatzweise beschrieben werden, wie Filmmusik als Teil der impliziten Dramaturgie verstanden werden kann.

Beispiel 1: SOSTIENE PEREIRA (I/F/P 1995)

Die Musik zu SOSTIENE PEREIRA konzipierte und schrieb Ennio Morricone. Der Regisseur Roberto Faenza übernahm das Filmmusikkonzept, ohne Änderungen einzufordern. Die an manchen Stellen etwas bemüht wirkende, aber durch den feinen Humor und schauspielerische Glanzleistungen (ganz besonders von Marcello Mastroianni als Pereira) insgesamt gelungene Romanverfilmung auf der Grundlage von Antonio Tabucchis gleichnamigem Buch erlangt durch Morricones Musik filmische Intensität ebenso wie die Inszenierung an Glaubhaftigkeit gewinnt. In einem Interview äußerte sich Morricone folgendermaßen zur Konzeption:

»Für SOSTIENE PEREIRA hatte ich zunächst Schwierigkeiten, die richtige Idee zu finden. Dann ist mir in den Sinn gekommen, dieses rhythmische Sche-

34 Rohmer (2000), S. 15.

ma, das hier in Italien für Lieder der Protestbewegung oder bei Streiks [als Sprechrhythmus] gebraucht wird, z. B.: ›Andate, andate, andate a casa!‹, als rhythmisches Element der Filmmusik zu benutzen. Und mir scheint, es war die richtige Entscheidung. Natürlich wusste der Regisseur nichts davon, und ich habe es ihm auch nicht gesagt.»³⁵

Morricones Aussage zeigt zusammen mit der Analyse der Filmmusik in sehr deutlicher Weise, wie Musik narrativ wirksame Topik-Reihen unterstützen oder sogar herstellen kann, indem ein unterschwellig wahrgenommenes musikalisches Element (hier das von Morricone erwähnte Rhythmusmodell) an bestimmte Elemente der Handlung geknüpft wird. Das Beispiel eignet sich auch, um den Fabelzusammenhang von Filmmusik zu erkennen. Er entsteht dadurch, dass nach und nach jene Idee deutlich wird, die die Ereignisse verbindet und zu einer Einheit werden lässt.

Peter Wuss definiert sein Konzept der Topik-Reihe, das ich hier für Fragen zur narrativen Funktion von Filmmusik übernommen habe, in folgender Weise:

»Die ständige Wiederkehr analoger Reizmuster komplexer Art innerhalb einer Filmhandlung schafft eine Reihe von Topiks, von verdichteten Sinnbeziehungen, die auch narrativ wirksam sind. Trotz der geringen semantischen Stabilität der Strukturen, bauen sich doch latente Erwartungen inhaltlicher Art beim Zuschauer auf. Antizipationen entstehen, die dafür sorgen, dass sich über die homologen Formen eine Bindung zwischen den Ereignissen einstellt und im Falle ihrer Dominanz sogar ein Fabelzusammenhang.«³⁶

Filmmusik hat in diesem Sinne eine narrative Funktion, wenn sie an der Herausbildung von Mustern, die sich zu Sinnbeziehungen verdichten, mitwirkt. Allein diese Art des Einsatzes von Musik trägt mindestens ebenso sehr zu Sinnbeziehungen bei, wie die musikalisch-kompositorische Ausarbeitung der Musik selbst.

Die Exposition des Films *SOSTIENE PEREIRA* enthält eine Szene, in der die Hauptfigur Pereira, ein älterer, bequem gewordener Kulturredakteur einer Lissaboner Zeitung (gespielt von Marcello Mastroianni), ein von einem Grammophon erklingendes portugie-

35 Robert Rabenalt/Ornella Calvano, *Interview mit Ennio Morricone*, in: G. Held, T. Krohn, P. Mormann, W. Strank (Hrsg.), *FilmMusik 1: Ennio Morricone*, München 2014, S. 144.

36 Wuss (1992), S. 29.

sisches Lied hört. Dabei spricht er mit dem Porträt seiner vor kurzem verstorbenen Frau und scheint in diesem Moment wie auch generell nicht zu bemerken, wie der immer brutaler werdende Faschismus des Salazar-Regimes in sein Leben und das der anderen Menschen eindringt. Der Lärm der aufmarschierenden Anhänger des Regimes ist so laut, dass er das Grammophon schließlich ausschaltet.

Die zunächst wenig bedeutsame Szene ist von Wichtigkeit aus mehrerlei Sicht, auch wenn ihre Tragweite zu diesem Moment noch nicht erfassbar ist: Sie exponiert nicht nur eine Facette der Hauptfigur, sondern präsentiert als Teil der mimetischen Handlung einen portugiesischen Song, der die musikalischen Grundideen, das motivische Material und Instrumentarium für fast die gesamte externe Filmmusik enthält. Wir können in der Folge unbewusst ahnend erfahren, wie aus dem erklungenen Lied-Arrangement einzelne musikalische Komponenten Grundlage für die übrige Filmmusik werden.

Anhand dieser und folgender Repräsentationen des Liedes, bei denen die Hauptfigur immer wieder beim Hören gestört wird, bildet sich eine Topik-Reihe heraus. Wie oben schon erläutert, handelt es sich um solchermaßen verbundene Ereignisse, die in keinem kausalen Zusammenhang stehen und trotz der geringeren Aufmerksamkeit, die sie gegenüber konzeptgeleiteten Strukturen (wie z. B. Kausalketten) erlangen, ein gemeinsames Themenfeld ausbilden. So stellen sich Beziehungen und Kohärenz ein, welche die kausal-temporale Einheit der expliziten Handlung bereichern.

Während der Filmwahrnehmung bildet sich außerdem bei Topik-Reihen eine Invariante zwischen den Ereignissen aus, die in das zentrale Thema der Episode oder eines ganzen Films führt. Damit berührt das Phänomen den Fabelzusammenhang der Filmmusik. Wuss nennt Strukturen dieser Art perzeptionsgeleitet:

»Perzeptionsgeleitete filmische Strukturen sind wenig evident und semantisch instabil, denn der Zuschauer muß die Invariante der Wahrnehmung erst in einem Prozeß von Wahrscheinlichkeitslernen [...] aus dem Stimulusangebot der Komposition herausfinden, was dort eine mehrfache intratextuelle Wiederholung ähnlicher Reizkonfigurationen voraussetzt. Die Reihen invarianter Strukturen werden eher unbewußt aufgenommen und

vermutlich nur im Arbeitsgedächtnis, das etwa die Vorführdauer eines Films umfaßt, gespeichert [...].«³⁷

Im ausgewählten Beispiel lässt sich die Invariante der Topik-Reihe, die sich im Verlaufe des Films durch Morricones Musik semantisch tatsächlich stabilisiert, etwa folgendermaßen beschreiben: Die politischen Ereignisse greifen so weit in das Leben der Menschen ein, dass sie sich positionieren müssen. Pereira, der eigentlich mehr in der Vergangenheit als in der Gegenwart lebt, muss einen Weg finden, seinen Ansichten gemäß zu handeln und scheut schließlich auch nicht die seine Existenz gefährdenden Entscheidungen, um den vom Regime bedrohten Menschen zu helfen. Der Prozess der Stabilisierung dieser Invariante anhand einer Reihe von miteinander in Beziehung stehenden Szenen korrespondiert in bemerkenswerter Weise mit den aus dem Song herausgelösten immer präsenter werdenden musikalischen Elementen der Filmmusik, die in unmittelbarer Nähe der Grammophon-Szenen und an anderen wichtigen Punkten erklingen.

Die erwähnte ostinate rhythmische Figur, die in unterschiedlich instrumentierten Varianten erklingt, kann auch aus musikalisch-analytischer Sicht als wichtigstes Element der Filmmusik bezeichnet werden. Das Arrangement des von Morricone komponierten Songs »A brisa do coração«, der vom Grammophon zu hören ist, enthält verschiedene musikalische Schichten. Sie funktionieren auch unabhängig vom Lied in der übrigen Filmmusik und erscheinen dort ebenfalls in unterschiedlichen Kombinationen und instrumentalen Varianten.

Der oben beschriebene Prozess der semantischen Stabilisierung von zunächst zusammenhangslos erscheinenden Elementen der Handlung lässt sich aber erst in der Analyse richtig erkennen, da die musikalischen Mittel zunächst hintergründig sind, so der als Ostinato musikalisierte Sprechrythmus, von dem Morricone berichtete: Er erklingt mit Klangholz und Klarinette, später auf Gitarrenkorpus geschlagen und – an einem der entscheidenden Wendepunkte – mit umfänglichem Schlagwerk. Aber auch scheinbar unwichtige Begleitfiguren des Song-Arrangements erlangen durch Wiederholungen und die immer prägnanter werdende Instrumen-

37 Wuss (1992), S. 27.

tierung dramaturgische Bedeutung, denn sie verbinden auf konsequente Weise Ereignisse, die sich zu einer Topik-Reihe verknüpfen lassen und beeinflussen unterschwellig die Erwartungen zum weiteren Handlungsverlauf. Dazu gehören – neben dem Ostinato-Rhythmus insbesondere die Liedmelodie, die auch instrumental immer wieder in der Filmmusik erklingt und eine absteigende Begleitfigur in Flöten und Klavier.

Am hier gewählten Beispiel wird erkennbar, dass das dramaturgische Potenzial der Filmmusik dann steigt, wenn sie so konzipiert und komponiert ist, dass musikalische Teilelemente separat eingesetzt werden können, sich an dargestellte Teilstücke der Handlung heften lassen und so dazu beitragen, dass sich Topik-Reihen herauskristallisieren. Durch ihre musikalische Verbundenheit mit den anderen musikalischen Teilelementen kann die Musik zugleich auf eine ideelle Grundidee verweisen, mit anderen Worten: Sie fördert so eine Einheit der Handlungen im Sinne der Fabel. Dieses Phänomen ist für viele Filmmusiken Morricones charakteristisch, wurde an berühmteren Beispielen oft beschrieben, aber bisher nicht mit Fabelzusammenhang benannt, obwohl dieses Verfahren darin seine stärkste Erfüllung findet.

Exkurs zum Leitthema

An dieser Stelle sei ergänzt, dass das Komponieren mit Leitthemen ebenfalls einen Fabelzusammenhang herstellt. Während Kennmotive momenthaft einzelne Figuren, Gegenstände oder Orte kennzeichnen, sind Leitthemen geeignet, in unterschiedlichen szenischen Situationen oder für unterschiedliche Figuren und Orte eingesetzt zu werden, wodurch ein übergeordneter Sinn und Zusammenhang mit der Fabel erzeugt wird. Ein prominentes Beispiel stellt Morricones Musik zu *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* (I/USA 1968) dar, das zugleich den Unterschied zwischen Kennmotiven und Leitmotiven deutlich werden lässt. Während z. B. Cheyennes Banjo-Thema ein Kennmotiv zum passenden Auftritt des Protagonisten ist, bekommt das Hauptthema »Come una sentenza«, das auch als »Franks Thema« bezeichnet werden kann, eine übergeordnete leitthematische Bedeutung. Es erklingt in unterschiedlich instrumentierten Varianten vor allem dann, wenn Frank nicht anwesend aber verantwortlich ist, so auch in Szenen, die andere Figuren zei-

gen. Durch das Wiederkehren des musikalischen Themas in immer neu instrumentierten Varianten und charakterlicher Umfärbung werden Gemeinsamkeiten zwischen jenen Protagonisten deutlich, die unter Franks Skrupellosigkeit zu leiden hatten oder haben.³⁸

Die Besonderheit der Fabel des Films wird filmmusikalisch dadurch gestützt, dass das Kennmotiv für den namenlos bleibenden Harmonica musikalisch mit Franks Thema kombinierbar ist. So zeigt sich filmmusikalisch die Bedeutung der Harmonica-Figur für die Fabelkonstruktion: Sie bietet das Mittel, um die Gegebenheiten und das Figurenensemble so zu arrangieren, dass Inhalt, Zusammenhang und das Interesse am Verlauf gleichermaßen profitieren.

Im Film *SOSTIENE PEREIRA*, wie in vielen anderen Filmen auch, laufen darüber hinaus parallel wirksame Strategien ab: An Wendepunkten hängen Topik-Reihen mit Kausalketten zusammen, also die unbewusst wahrgenommene und hier durch die Filmmusik verbundene Ereigniskette mit zunächst schwacher semantischer Stabilität mit den sich logisch aus dem Handlungsverlauf ergebenden Ereignissen, die sehr bewusst erfahren werden und von Anfang an semantisch stabil sind. Die bewusst erfassten Handlungselemente und deren logische Verknüpfung müssen eigentlich kaum mit Filmmusik unterstützt werden, auch wenn dies zu den Konventionen der Filmmusik gehört. Doch im Falle der Kombination der beiden Strategien dient Filmmusik auch dazu, auffällige und stabile sowie nicht auffällige, instabile Reizmuster an Wendepunkten miteinander zu verknüpfen und die Bedeutung eines Moments der Handlung zu gewichten.

Beispiel 2: STRANGER THAN FICTION (USA 2006)

Schon im Titel des Films *STRANGER THAN FICTION* wird eine selbst-reflexive Erzählhaltung deutlich, die auf eine Besonderheit der Fabel des Films anspielt: Harold, die Hauptfigur, kann die externe, über dem Handlungsraum stehende auditive Ebene hören – zumindest das *voice over* der Erzählerin-Stimme. Nach gültiger Verabredung kann nur das Publikum diese Stimme hören, doch Harold nimmt sie wahr und versucht sie zu enttarnen – unter anderem dadurch, dass er die Quelle der Stimme in seiner Alltagswelt ausfindig machen will, ihr antwortet oder dann, wenn sie schweigt, ihren

38 Vergleiche dazu Morricones Äußerungen in: Rabenalt/Calvano (2014), S. 149.

literarischen Tonfall nachahmt, um sie zu provozieren. Die Erzählerin wiederum bemerkt diese Versuche, scheint Harold nicht nur zu beobachten sondern reagiert wiederum auch auf seine Reaktionen. Hieraus ergeben sich Veränderungen in Harolds Alltag. Das Bewusstwerden darüber, dass es eine Erzählerin gibt, beeinflusst das Erzählte, und die Erzählende lässt sich von den Ereignissen in ihrer eigenen Geschichte beeinflussen.

Weil gegen die rezeptionsästhetische Verabredung verstoßen wird, dass Ton und Musik auf der dem Handlungsraum übergeordneten auditiven Ebene nicht von den Figuren gehört werden kann, räumt der Film Zeit ein, um zu lernen, dass Harold genauso wie wir das *voice over* hört. Die Sequenz, in der dies das erste Mal und dann auf verschiedene Weise mehrfach deutlich wird, besteht aus fünf Szenen und dauert ca. neun Minuten (0:03:52 – 0:12:49). Diese Zeit braucht das Publikum, um die Besonderheit der Plotidee als glaubwürdig zu empfinden. Hier lernen wir auch, dass andere Figuren die Erzählerin-Stimme nicht hören können. So entspinnt sich zunächst eine tragikomische Handlung, bei der uns Harolds merkwürdiges Verhalten schmunzeln lässt und bei der er sich u. a. der Diagnose Schizophrenie entgegenstellen muss. Zudem versucht er seinen von der Erzählerin angekündigten nahenden Tod zu verhindern. Doch das eigentliche Thema der Geschichte und das, was alle Handlungselemente zusammenhält, ist die Frage danach, ob und wie Menschen ihr Leben ändern können, wenn sie dies wirklich wollen.³⁹ Die geschilderte Fabelkonstruktion »übersetzt« dieses Thema nicht nur mit Raffinesse sondern auch symbolträchtig durch die Etablierung eines Antagonisten in Form einer nur phasenweise auktorialen Erzählerin-Stimme. Der Film scheint uns sagen zu wollen: Erschaffe dir dein Narrativ selbst!⁴⁰

39 Am Umkehrpunkt des Films findet folgender Dialog zwischen Harold und dem von ihm zu Rate gezogenen Literaturprofessor (!) statt: »[Harold:] *But you have to understand: This isn't a philosophy or literary theory or a story to me. It's my life!* – [Professor:] *Absolutely, so just go make it the one you've always wanted.*« (TC 0:51:49).

40 Als Narrativ kann das sinnstiftende, auswählende Erzählen von der eigenen Geschichte bzw. den eigenen Erinnerungen verstanden werden, kurz gesagt: »Aus dem Leben Erzähltes«, vgl.: Peter Buchheim/Manfred Cierpka/Theodor Seifert (Hrsg.), *Das Narrativ: Aus dem Leben Erzähltes*, Berlin [u. a.] 1998, S. V f.

An diesem Beispiel wird besonders deutlich, dass die Differenzierung einer mehrschichtigen narrativen Disposition wichtig ist, aber auch Grenzen hat. Die Filmmusikforschung kennt den Begriff *supra-diegetisch* für eine die diegetischen Grenzen durchdringende Musik, z. B. im Musical. Gleichzeitig haben wir es auch mit einer inneren, mentalen Erscheinung im Kopf der Figur zu tun, die *meta-diegetisch* genannt wird.⁴¹ Für die Wirkung des Films ist es zunächst wichtig, dass die Verabredung zwischen Filmschaffenden und Publikum durchbrochen wird. Nur im Musical gilt sie gattungsspezifisch *nicht*, d. h. dass Musik oder Ton die auditiven Ebenen für die Figuren hörbar durchdringt und diese mit externer Musik oder der auktorialen Erzählstimme interagieren können. Zusammen mit dem Verständnis, dass es sich im Falle von *STRANGER THAN FICTION* zugleich und aus Sicht der anderen Figuren um Vorgänge in der mentalen Vorstellung Harolds handelt, entsteht eine besondere Ambivalenz, denn die Narration des Films lenkt uns zunächst in die Richtung, Harolds Problem als subjektive Sicht bzw. als psychopathologische Disposition zu verstehen.

Diese Einschätzung gilt hauptsächlich für die Exposition bzw. den ersten Akt (bis ca. 0:22:00), also bis zu jenem Punkt, an dem die Hauptfigur und ihr Konflikt vorgestellt wurden und wir auch die Erzählerin als Filmfigur kennen gelernt haben und die eben jenen Harold als Protagonisten in ihrem neuen Roman am Ende sterben lassen will, allerdings noch nicht weiß wie. Ab hier tritt die Erzählerin auch gleichberechtigt neben den anderen Figuren innerhalb der Handlung auf. Nur gelegentlich nimmt sie für Harold wieder die übergeordnete Erzählebene ein, zu der Harold auditiv Kontakt hat.

Zofia Lissa differenziert die auditive Schicht eines Films lediglich in eine handlungsbedingte »erste« und eine der ersten Ebene noch bei- bzw. übergeordnete »zweite auditive Ebene«.⁴² Die erste auditive Ebene enthält »Musik in ihrer natürlichen Rolle«⁴³, die zweite enthält die funktional beigeordnete Filmmusik. Damit umgeht sie die heiklen Abstufungen, Grenzen und Definitionen der Diegese, die wenige Jahre vor dem Erscheinen ihres Buches Sour-

41 Vergleiche: Guido Heldt, *Music and Levels of Narration in Film*, Bristol/Chicago 2013; sowie Guido Heldts Beitrag in diesem Band.

42 Vergleiche insbesondere: Lissa (1965), S. 56–65.

43 Lissa (1965), S. 163.

au vorgenommen hat. Als ästhetische Differenzierung eignet sich dieses Modell trotz seiner Einfachheit dennoch, da es – um beim Beispiel zu bleiben – deutlich macht, dass zwei durch rezeptions-ästhetische Modellvorstellungen getrennte Ebenen permanent in Austausch miteinander stehen und so der besondere Fabelaufbau und die Wirkungsweise des Films deutlich werden. Es bleibt noch zu untersuchen, ob auch in Filmen, in denen die auditiven Ebenen nicht so prominent und plot-relevant in Szene gesetzt werden, das rezeptionsästhetische Modell von Lissa wirksam angewendet werden kann.

Beispiel 3: KILL BILL VOL. 2 (USA 2004)

Dieses Beispiel soll für eine Möglichkeit stehen, mit Musik narrativ wirksame Strukturen auszubilden, die Teil impliziter dramaturgischer Strategien sind, die – anders als im untersuchten Beispiel 1, in dem es um den Fabelzusammenhang der Filmmusik auf einer expliziten Ebene ging – die versteckt eingeschriebenen Anteile betreffen. Gemeint sind damit insbesondere Anteile, die eine Aktualisierung älterer Erzähltopoi ermöglichen und darüber hinaus die Deutung eines Werkes beeinflussen. Das ausgewählte Beispiel zeigt zudem, dass eine narrative Wirksamkeit von sehr heterogenem musikalischen Material, wie es typischer Weise beim postmodernen Erzählen zur Anwendung kommt, erreicht werden kann – trotz oder gerade wegen der unterschiedlichen Herkunft der Musik.

Die ausgewählte Sequenz reicht von ca. 0:23:00 – 0:37:40. Auf Beatrix' Rachefeldzug wird sie von Bills Bruder Budd überwältigt, lebend in einem Sarg unter die Erde gebracht und kann sich nach einer Erinnerung an ihre Kampfkunstschule bei Pai Mei aus diesem selbst befreien. Die erinnerte Pai-Mei-Episode (als »Chapter 8« im Film gekennzeichnet) dauert ca. 17 Minuten, die Befreiung schließt sich daran an, sodass sich erst bei ca. 0:58:00 der Rahmen der untersuchten Sequenz schließt.

Der Regisseur Quentin Tarantino hat sich für ausschließlich schon existierende Musik – z. T. aus anderen Filmen – entschieden. Hieraus entstand ein sehr fein angepasster, an vielen Stellen wie eigens komponiert wirkender Score, der dennoch permanent eine Ahnung von schon Bekanntem heraufbeschwört. Montage, Bildschnitt und Musikschnitt sind so virtuos aufeinander abgestimmt,

dass eine merkwürdige Zwischenstellung erreicht wird: Synchronpunkte sprechen für ein komponiertes *underscoring*; die Allusionen aber, die durch die präexistente Musik entstehen, wecken eine Ahnung dahingehend, dass hier auf verwandte, indirekt zusammenhängende Geschichten oder Topoi verwiesen wird. In der ausgewählten Sequenz erklingen folgende Musikstücke: »A satisfied Mind« (1955) als Cover gesungen von Johnny Cash, das Hauptthema aus *PER UN PUGNO DI DOLLARI* (D/SP/I 1964) von Ennio Morricone sowie zwei Varianten des Hauptthemas⁴⁴ aus *IL MERCENARIO* (I/SP 1968) von Ennio Morricone.⁴⁵

Auffällig ist, dass zwei Morricone-Zitate in so dichter Folge erklingen. Aufgrund der Bekanntheit von Sergio Leones *PER UN PUGNO DI DOLLARI* ist diese Musik als Zitat erkennbar – im Gegensatz zur Musik aus *IL MERCENARIO* (Regie: Sergio Corbucci), die kaum jemand aus dem originalen Film kennen dürfte. Doch der sehr charakteristische Klang von Morricones Kompositionen und die sensorische Qualität und Ästhetik der älteren Aufnahmen lässt eine Ahnung aufkommen.

Nicht immer hat Musik, die Tarantino aufgreift, eine inhaltlich so enge Beziehung zum Thema: In allen drei hier aufgerufenen Filmen geht es um Profi-Killer, die für Geld Schurken oder Unschuldige töten, zunächst ohne moralische Fragen zu stellen. Doch dann offenbart sich eine zuvor verdeckte Seite in den Figuren: Jen-seits materieller Werte zählen nun doch moralische Wertvorstellungen. In *KILL BILL VOL. 2* wünscht sich Beatrix ein normales Familienleben mit Kind – ein Wunsch, der stärker ist als die Liebe zu Bill, mit dem sie diesen Wunsch nicht realisieren kann; in *PER UN PUGNO DI DOLLARI* möchte der namenlose Revolverheld die Gauner beider Banden auslöschen – nachdem sie ihn bezahlt haben und er ein Elternpaar mit Kind rettete; in *IL MERCENARIO* rettet die Hauptfigur einen mexikanischen Revoluzzer vor dem reichen Minen-Besitzer. Die von Tarantino verwendete Musik »L'Arena« aus diesem Film gehört zu einer Duellszene, in der der Held einen feigen Mord ver-

44 Vergleiche Track 9 »L'Arena« auf der Soundtrack-CD *Kill Bill Vol. 2*, (2004); so-wie Track 4 »L'Arena« auf der Soundtrack-CD *Il Mercenario*, (1968/2000).

45 Zwei weitere Musikeinsätze werden in der Analyse nicht berücksichtigt, da sie sehr kurz sind und für die hier dargelegte filmmusikalische Strategie keine Bedeutung haben.

hindert und ein Duell in der titelgebenden Arena zwischen den sozial ungleichen Kontrahenten arrangiert.⁴⁶

Die Deutung der gewalttätigen Vorgänge und Handlungen der zynischen und zumeist amoralischen Figuren in KILL BILL VOL. 2 wird durch die filmmusikalischen Verweise in eine ganz andere Richtung gelenkt, als die visuelle Ebene und der Dialog es tun. Deutlich ist dies z. B. daran zu merken, dass der Affekt von »L'Arena« den erschreckenden Vorgängen der untersuchten Sequenz gar nicht entspricht. In besonderer Weise wird zudem vor den Morricone-Zitaten durch den von Johnny Cash gesungenen Song »A satisfied Mind« eine Veränderung der Ausdeutung der Vorgänge eingeleitet; Budd legt ihn als Schallplatten Song in seinem Wohnwagen auf. Da kaum etwas Bedeutendes im Bild geschieht, können wir uns auf den Songtext konzentrieren:

»How many times have / You heard someone say / If I had his money / I could do things my way // But little they know / That it's so hard to find / One rich man in ten / With a satisfied mind // Once I was waitin' / In fortune and fame / Everything that I dreamed for / To get a start in life's game / Then suddenly it happened / I lost every dime / But I'm richer by far / [...]«⁴⁷

Erstaunlich genug mag es erscheinen, dass die Figur Budd sich solch ein Lied auflegt – noch erstaunlicher mag es für das Publikum sein, dass Johnny Cash diesen Song interpretiert. Es gibt ihn in unzähligen Cover-Versionen, doch bis dahin noch keine von Johnny Cash. Die Kenner des Songs wie auch die Kenner der Alben Cashes dürften sich wundern: Tarantino ließ Johnny Cash eigens für den Film diesen Song covern. Die Wirkungsstrategie der impliziten Dramaturgie lässt sich hieran gut erkennen, denn es wird parallel zur explizit ablaufenden Narration die Aufmerksamkeit und Verstehensleistung des Publikums angesprochen. Die durch den Liedtext hinzugewonnene Bedeutungsebene lässt sich nun deutlicher mit den Figuren und dem Thema der beiden älteren Italo-Western verbinden und mit den Vorgängen in KILL BILL VOL. 2 in Beziehung setzen. So können sich Bewertung und Deutung des Geschehens und der Details ändern, etwa dahingehend, dass es gar nicht um die ausgestellte Gewalt geht, um skrupellose, von der Macht des

46 Die Arena-Szene in IL MERCENARIO beginnt bei TC 1:24:00.

47 TC 0:23:12 – 0:24:10. Musik: Jack Rhodes, Text: Red Hayes (1955).

Geldes besessene, amoralische Charaktere, sondern genau im Gegenteil um die Frage, was ein Leben jenseits davon ausmacht, welche anderen Werte die Triebfeder für ein erfülltes Leben sein könnten.

Das Erahnen von Hintergründen, die Anspielungen auf die Rezeptionserfahrung und das Erinnern an ein Gefühl, das übrig geblieben sein mag nach dem Filmerlebnis der Italo-Western, sind zugleich für die Filmschaffenden wie für das Publikum Leitfäden für Strukturen und Bedeutung. Doch auch ganz konkrete szenische Einfälle aus den zitierten Filmen sind – wie so oft bei Tarantino – in *KILL BILL VOL. 2* eingeflossen. So ist es sicher kein seltener Zufall, dass gerade in dem Moment, da Beatrix sich aus dem Sarg und dem Erdreich befreit, die Musik aus *IL MERCENARIO* erklingt, wo doch dieselbe Musik bei der Rettung des Revoluzzers Paco zur erwähnten Arena-Szene auftaucht. Zu Beginn dieses Films wäre Paco schon einmal beinahe ermordet worden: Bis zum Kopf eingegraben (!) sollte er von Reitern brutal getötet werden, wurde aber im letzten Moment von Kumpanen durch die Erde auf die andere Seite der Hinrichtungsmauer gezogen und so gerettet.⁴⁸ Die Befreiung – und vielleicht sogar Wiedergeburt – in dieser besonderen und archaischen Form kann als konkretes Motiv im gegebenen Sujet verstanden werden, das der Entfaltung der Fabel hilft und zudem Bedeutung und Deutung (z. B. im oben beschriebenen Sinne) beeinflusst.

Doch die Kette aus Referenzen endet an dieser Stelle noch nicht. Die Geschichte von *PER UN PUGNO DI DOLLARI*, aus dem das prominentere Filmmusik-Zitat stammt, basiert auf Kurosawas Film *YÔJINBÔ* (J 1961), den sich Leone viele Male anschaute und regelrecht kopierte.⁴⁹ Der Samurai und der namenlose Revolverheld töten beide für Geld und spielen dabei geschickt verfeindete Banden gegeneinander aus. Die Schwertkampfkunst, die in *KILL BILL* überdeutlich und ästhetisiert ausgestellt wird, erschließt vor diesem Hintergrund eine weitere Dimension, denn Beatrix ist als Heldin in *KILL BILL* mit den anderen Helden der anderen drei Filme ideell

48 Es erklingt allerdings an dieser Stelle in *IL MERCENARIO* eine ganz andere, volkstümlich-mexikanisch anmutende Musik (0:05:53 – 0:06:55).

49 Vergleiche dazu: Christopher Frayling, *Sergio Leone something to do with death*, London [u. a.] 2000, S. 148f.

verbunden und scheint mit Hilfe der Filmmusik auf indirekte und dennoch plausible Weise auch deren Fähigkeiten zu teilen.⁵⁰

4 Fazit

Filmmusik und Narration hängen, wie die ausgewählten Beispiele zeigen sollten, auf einer expliziten, die Fabel betreffenden Ebene (SOSTIENE PEREIRA) wie auch auf einer impliziten Ebene zusammen (KILL BILL VOL. 2), die gemeinsam auch eine Narration »neben« der Narration ermöglichen. Die vorgestellte Terminologie soll die ästhetische Eigenart des Films gegenüber literarischen Texten und dem Theater bzw. Musiktheater hervorheben.

Es zeigte sich, dass die Unterscheidung diegetische/nicht-diegetische Filmmusik bzw. Abstufungen wie supra- oder meta-diegetisch die Besonderheiten bei auditiv relevanten Plotideen kaum angemessen zur Geltung bringen (STRANGER THAN FICTION). Hiermit wurde eine immer wieder geäußerte Kritik dieser Terminologie weiter konkretisiert. Als eine denkbare Lösung wurde auf das Rezeptionsästhetische Modell von Lissa verwiesen. Mit ihm lassen sich grundlegende und individuelle ästhetische Ausprägungen bei der dramaturgischen Gestaltung mit Hilfe der auditiven Ebenen konkret nachweisen.

Das Gefüge aus weitreichenden Anspielungen bzw. Kontextualisierungen und die Aktualisierung gängiger Erzähltopoi durch Filmmusik können als Teil der impliziten Dramaturgie beschrieben werden (KILL BILL VOL. 2). Ihre indirekte narrative Wirksamkeit beruht darauf, dem Publikum Anhaltspunkte zu bieten, die es ermöglichen, Inhalte neu zu gewichten und so das Filmwerk – ergänzend zur vordergründig ablaufenden Narration – weitergehend zu deuten.

Die Filmmusikforschung benötigt, um all dies herauszuarbeiten, eine geeignete Terminologie. Der Fabelzusammenhang von Filmmusik war ein Vorschlag dafür. Ein kritischer Blick auf die Terminologie ist insbesondere dann wichtig, wenn unterschiedliche Definitionen zur Diegese im Film bestehen, wenn eine Umdeutung von Rezeptionsvereinbarungen bezüglich der auditiven Ebenen

⁵⁰ Selbst das Motiv, dass Mutter und Kind getrennt werden und wieder zusammen finden, taucht sowohl in *PER UN PUGNO DI DOLLARI* wie in *KILL BILL* auf.

stattfindet oder wenn präexistente Musik wie eigens komponierte Filmmusik eingesetzt wird.

Quellen

DVD:

Il Mercenario (I/SP 1968) DVD Koch Media Film 2003

Per un pugno di dollari (D/SP/I 1964) DVD *Für eine Handvoll Dollar*, Special Edition, Paramount Pictures 2005

Sostiene Pereira (I/F/P 1995) Dolmen Home Video, [o. J.]. (104 Min.)

Stranger than Fiction (USA 2006) Sony Pictures 2007

Yôjinbô (J 1961) KSM GmbH 2009

CD:

Soundtrack: *Kill Bill Vol. 2*, A Band Apart Records, Maverick Recording Company 2004

Soundtrack: *Il Mercenario*, Faccia A Faccia, Alberto Grimaldi 1968/2000

Literatur

Bordwell, David (1985) *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Bordwell, David und Thompson, Kristin (1979) *Film art: An introduction*. Reading/Mass. [u. a.]: Addison-Wesley.

Brown, Royal S. (1994) *Overtones and undertones: Reading film music*. Berkeley [u. a.]: Univ. of California Press.

Buchheim, Peter/ Cierpka, Manfred und Seifert, Theodor (Hrsg.) (1998) *Das Narrativ : Aus dem Leben Erzähltes*. Lindauer Texte. Berlin [u. a.]: Springer.

Frayling, Christopher (2000) *Sergio Leone something to do with death*. London [u. a.]: Faber and Faber.

Fuxjäger, Anton (2007) *Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwirrung*. In: *montage AV*. Marburg, Schüren. 16/2/2007: S. 17–37.

Gorbman, Claudia (1987) *Unheard melodies: Narrative film music*. A Midland book. London: BFI Publ.

- Heldt, Guido (2013) *Music and Levels of Narration in Film*. Bristol/Chicago: Intellect.
- Kessler, Frank (2007) *Von der Filmologie zur Narratologie: Anmerkungen zum Begriff der Diegese*. In: *montage AV*. Marburg, Schüren. 16/2/2007: S. 9–16.
- Lissa, Zofia (1965) *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschelverlag.
- Merlin, Didi (2010) *Diegetic Sound: Zur Konstituierung figureninterner und -externer Realitäten im Spielfilm*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (6), S. 66–100.
- Rabenalt, Peter (2005) *Filmmusik: Form und Funktion von Musik im Kino*. Berlin: Vistas.
- Rabenalt, Robert und Calvano, Ornella (2014) *Interview mit Ennio Morricone*. In: Tarek Krohn und Willem Strank (Hrsg.), *Ennio Morricone*. München, edition text+kritik. FilmMusik 1: S. 141–154.
- Rohmer, Rolf (2000) *Implizite oder versteckte Dramaturgien*. In: Peter Reichel (Hrsg.), *Studien zur Dramaturgie : Kontexte – Implikationen – Berufspraxis*. Tübingen, Narr. Forum neues Theater: S. 13–24.
- Schmid, Wolf (2008) *Elemente der Narratologie*. De-Gruyter-Studienbuch. Berlin [u. a.]: de Gruyter.
- Schmitt, Arbogast (2008) *Aristoteles: Poetik, Werke in deutscher Übersetzung*. Berlin: Akademie Verlag Berlin.
- Souriau, Étienne (1951/dt. 1997) *Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie*. In: *montage AV*. Marburg, Schüren. 6/2/1997: S. 140–157.
- Stutterheim, Kerstin und Kaiser, Silke (2009/2011) *Handbuch der Filmdramaturgie : Das Bauchgefühl und seine Ursachen*. Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und -Ästhetik. Frankfurt/M. [u. a.]: Peter Lang.
- Thompson, Kristin (1986) *The concept of cinematic excess*. In: Philip Rosen (Hrsg.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York, Columbia University Press. S. 130–142.
- Todorov, Tzvetan und Jakobson, Roman [Vorw.] (1966) *Théorie de la littérature textes des formalistes russes réunis*, présentés et traduits Collection »Tel quell«. Paris: Seuil.
- Tomaševskij, Boris Viktorovi (1925) *Teorija literatury*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo.

- Wuss, Peter (1992) *Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten: Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata – drei Ebenen filmischer Narration*. In: *montage AV*. Marburg, Schüren. 1/1/1992: S. 26–35.
- Wuss, Peter (1993/1999) *Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Sigma-Medienwissenschaft. Berlin: Edition Sigma.
- Wuss, Peter (2005) *Konflikt und Emotion im Filmerleben*. In: Matthias Brütsch/ Vinzenz Hediger/ Ursula von Keitz/ Alexandra Schneider und Margrit Tröhler (Hrsg.), *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg, Schüren. S. 205–224.
- Wuss, Peter (2009) *Cinematic Narration and its Psychological Impact: Functions of Cognition, Emotion and Play*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

ÜBERLEGUNGEN ZUR INTERTEXTUALITÄT VON FILMMUSIK

Willem Strank

1 Einleitung

Als Gérard Genette 1982 in seiner Abhandlung *Palimpsestes. La littérature au second degré* fünf Typen der Transtextualität definierte, bezog er sich damit weder auf das Medium Film noch auf Musik oder gar Filmmusik. Sein Modell diene der Benennung der vielfältigen Durchwirkungen insbesondere literarischer Texte durch historisch, kulturell oder durch den pragmatischen Gebrauch angelagerte Intertexte. Dennoch ist Genettes Typologie vor allem aufgrund ihrer Adaptionsefähigkeit immer wieder aufgegriffen worden¹ und besitzt auch heute noch große Relevanz für den Forschungsgegenstand Literatur. Gleichzeitig können Genettes fünf Typen auf andere Medien bezogen werden und insbesondere im Bereich der Filmmusikanalyse eine viable Grundlage für die Beschreibung der allmählichen filmmusikhistorischen Bedeutungsgenese und intertextuellen Narrativierung schaffen.

Ungeachtet der Frage, ob Musik selbst eine ontologische Bedeutung besitzt, bevor sie mit den Filmbildern in ein Verhältnis gesetzt wird, soll an dieser Stelle postuliert werden, dass zumindest der Kontext der Musik eine Bedeutung besitzt, der Möglichkeiten

1 Martin Middeke, *Intertextualität, Transtextualität: Funktionen und hermeneutische Tiefenstrukturen*, in: *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven 2*, hrsg. v. Hans Vilmar Geppert. Tübingen 2005, S. 225–242.

der kontextuellen Auslegung von Musik eröffnet. Anders gesagt: Die musikalische Struktur nimmt immer auch Bezug auf musikalische Konventionen, Gattungen, vorangegangene Musikstücke und – potenziell – ein extramusikalisches Programm bzw. einen Aufführungskontext, wodurch ungeachtet der einzelnen, nicht zeichenhaft bedeutungstragenden Töne², der Musik Bedeutungsschichten zugewiesen werden, die nicht aus ihr selbst heraus, sondern aus ihrem kulturellen Kontext entstehen. Dabei handelt es sich jedoch um ein dynamisches Gebilde, auch da der Zeitpunkt der Etablierung einer solchen Semantisierungskonvention fast niemals zweifelsfrei zu ermitteln ist. Die Verhandlung der musikalischen Bedeutung ist einem permanenten Rezeptions- und Diskursivierungsprozess unterworfen, sodass der semantische Kern einer kontextualisierten Musik zwischen ihr und dem Kontext angesiedelt werden kann.

Ebenso verhält es sich auf einer höheren Ebene: Wird die Musik re-kontextualisiert und damit ihre Bedeutung modifiziert, liegt der semantische Kern zwischen dem Text (= der Musik in ihrem ursprünglichen Kontext) und dem Intertext (= der re-kontextualisierten Musik), da permanent zwischen den beiden semantischen Potenzialen der Musik eine dynamische Vermittlung stattfindet. Ein weiteres textwissenschaftliches Modell, das sich hierfür anbietet, ist Umberto Eco's *offenes Kunstwerk*.³ Eco geht davon aus, dass jeder Text – von seinen Produktionsstufen über die Lektüre des ersten Rezipienten bis hin zu jedem Punkt des Diskurses, den der Text durchläuft – potenziell alle rezeptiven Bedeutungszuschreibungen (Interpretationen bzw. Lesarten) gleich einem offenen Behälter aufammelt und mit seinem Fortbestehen im Diskurs somit immer mehr anwächst. Ein solches Anwachsen semantischer Potenziale lässt sich auch bei Filmmusik beobachten, insbesondere bei der Verwendung präexistenter Musik, die bereits eine eigene Rezeptionsgeschichte als unabhängig vom Film entstandene Musik mitbringt; gleichermaßen bei der Wiederverwendung kanonisier-

2 Natürlich ist die Möglichkeit einer kulturell-kontextuellen Zuweisung auch hier gegeben, und ein a' mag ebenso für einen arbiträr vereinbarten Bedeutungskontext stehen wie der Tritonus zu gewissen Zeiten für den *diabolus in musica*.

3 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M. 1973 (ital. 1962).

ter Filmmusik, welche unwiderruflich die Bedeutungskontexte der Ursprungsverbindung von Bild und Ton mittransportiert.

Ausgehend von dieser Prämisse soll im Folgenden ein Versuch unternommen werden, anhand konkreter Beispiele Genettes Typologie auf Einzelszenen mit Filmmusik anzuwenden und daraus Schlüsse über die intertextuelle Narrativität von Film und Musik sowie die diskursive Genese semantischer Potenziale von Musik ziehen.

2 Genettes fünf Typen: Beispiele aus der Filmmusikgeschichte

Die fünf Typen der Transtextualität nach Gérard Genette sind Intertextualität, Architextualität, Paratextualität, Metatextualität und Hyper- bzw. Hypotextualität. Die Grenzen zwischen diesen Typen sind mitunter fließend und viele der gewählten Beispiele wären potenziell mehreren Typen zuzuordnen; außerdem scheint es sich bei der Intertextualität um eine übergeordnete Kategorie zu handeln, denn auch die vier übrigen Varianten beschreiben letztlich intertextuelle Beziehungen zwischen zwei medialen Produkten. Entsprechend definiert Genette die Intertextualität auch eher allgemein als »effektive Präsenz eines Textes in einem anderen«⁴, was die Spielarten Zitat, Allusion, Plagiat und Pastiche beinhaltet. Musikgeschichtliche Beispiele dieser Art finden sich mannigfaltig im Werk Gustav Mahlers, der oft in kleinen Zitaten und Allusionen früheren Vorbildern wie Robert Schumann oder Richard Wagner Reverenz erwies. So bezieht sich beispielsweise die erste Nachtmusik in Gustav Mahlers siebter Symphonie auf den Scherzo-Satz aus Schumanns dritter Symphonie (*Rheinische*). Bei den Hauptthemen des Scherzo-Satzes bei Schumann und der ersten Nachtmusik bei Mahler sind die ersten vier Töne des anfänglichen Aufstiegs identisch. Ein Wagner-Zitat findet sich beispielsweise im Finale der siebten Symphonie, in dem der Beginn der *Meistersinger*-Ouvertüre kurz angespielt wird.⁵

4 Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M. 1993 (frz. 1982), S. 10.

5 Insbesondere bei Mahler erstreckt sich diese Praxis auch auf das eigene Werk, indem in etlichen Symphonien eigene Liedthemen – meist ohne Text – Ver-

Im Film gibt es vergleichbare Künstlerpaarungen Zitierenden und Zitierter – eines der auffälligsten dieser Verhältnisse besteht in den Filmen von Brian De Palma bezogen auf das Werk Alfred Hitchcocks. De Palmas Film *BODY DOUBLE* (USA 1984) zitiert in etlichen Szenen *VERTIGO* (USA 1958, Alfred Hitchcock) und verleiht der Diegese somit eine potenziell traumartige Beschaffenheit. Die Höhenangst der Hauptfigur wird durch Klaustrophobie ersetzt, die inszenatorisch nahezu identisch umgesetzt wird; die Autofahrten werden vergleichbar mit (im Jahre 1984 ausgesprochen altmodischen) Rückprojektionen flankiert. Auch in der kulminierenden Kusszene zwischen zweien der Hauptfiguren sind im Hintergrund der ebenfalls zitierten Kamera-Umfahrt Rückprojektionen zu sehen, wie es auch schon bei *VERTIGO* der Fall war. Dies sind nur einige von etlichen Beispielen in De Palmas Œuvre, die Zitat- oder Allusionscharakter haben und somit den Kontext des Urtextes aktualisieren und mit dem neuen Filmmaterial in ein diskursives Verhältnis setzen. Ein Beispiel eines solchen direkten Zitates in der Filmmusik stellen die *opening credits* von Quentin Tarantinos *JACKIE BROWN* (USA 1997) dar. Sie verwenden den Song »Across 110th Street« von Bobby Womack, der im Jahre 1972 ebenfalls den gleichnamigen Film *ACROSS 110TH STREET* von Barry Shear eröffnet hat. Die Musik ist hier Teil eines intertextuellen Mosaiks, das Jackie Brown vom ersten Shot an in den Kontext des Blaxploitation-Kinos der 1970er-Jahre stellt – die Retro-Optik (die Handlung spielt durchaus im Jahre 1997!) spiegelt die Gefangenheit der Figuren in früheren Film-Diegese (und deren Problemwelten) wider, was durch ihr Festhalten am nicht mehr zeitgemäßen Soundtrack sowohl extra- als auch intradiegetisch affirmiert wird. Die Positionierung von »Across 110th Street« am Beginn des Films verweist direkt auf einen Vorbildfilm, tatsächlich ist *JACKIE BROWN* jedoch ein Pastiche diverser Blaxploitation- (und anderer) Filme, was unter anderem durch die Musik kommuniziert wird.⁶

wendung finden und damit die Kontexte weiterer Werke desselben Komponisten aufrufen.

- 6 Diesen sehr unmittelbaren Zitaten können natürlich etliche vagere Allusionen an die Seite gestellt werden; als filmmusikalisches Beispiel sei z. B. die Titelmelodie von *00 SCHNEIDER – JAGD AUF NIHIL* BAXTER (D 1994, Helge Schneider) genannt, die das Titelthema von *MISSION: IMPOSSIBLE* (USA 1966–1973,

Mit Architextualität beschreibt Genette ein generisches Verhältnis zwischen Texten, das die Zuordnung zu einer Textsorte ermöglicht, deren prototypisches Vorbild den abstrakten Architext bildet, auf den sich ein Text beziehen kann. Architexte in der Musik können aus Gattungen, Genres, Formen, Konventionen oder Auführungskontexten bestehen; was dabei für das abstrakte Vorbild gilt, stellt in jedem Fall Teil des semantischen Kontextes für das bezugnehmende Beispiel dar. Musikhistorische Beispiele für derartige Bezüge auf Architexte gibt es etliche. Es sei hier ein etwas abstrakteres Exempel gewählt, um die Reichweite derartiger Bezüge anzudeuten: In Schuberts sogenannter »Großer« C-Dur-Sinfonie (D 944) gibt es eine Passage, die den Orchesterapparat instrumentatorisch zum Streichquintett reduziert (T. 16–23) und damit im großen Rahmen der symphonischen Aufführung für einige Takte eine kammermusikalische Form zitiert, die dem eigentlichen pragmatischen (und formellen) Kontext diametral widerspricht. Das Streichquintett selbst hat – insbesondere bei Schubert – wiederum im Laufe seiner Geschichte derartig komplexe semantische und diskursive Kontexte ausgeprägt, dass die möglichen Konnotationen des Beispiels enorm vielfältig sind. Auch Filme können die kurzfristige Präsenz von Architexten – anderen Filmtypen – signalisieren oder gar einen fingierten Medienwechsel herbeiführen: Zu Beginn von Cameron Crowes *SINGLES* (USA 1992) sind kurze Interviews mit den Hauptfiguren des Films einmontiert, die einerseits spielerisch den Wechsel in einen vermeintlichen dokumentarischen Modus signalisieren und andererseits – dem *romantic comedy*-Kontext des Films Rechnung tragend – auf das Anfang der 1990er-Jahre in den USA bereits etablierte Reality-TV anspielen. Damit wird eine authentifikatorische Verbindlichkeit signalisiert, die im selben Moment eine ironische Brechung erfährt. Schließlich existieren auch filmmusikalische Architexte, insbesondere in Musikfilm-Formaten, welche die gemeinsame Entwicklung beider Medien im selben Kontext intensiver betreiben als stärker hierarchisch organisierte funktionale Einsatzformen von Musik im Film. Ein gutes Beispiel stellt eine narrative Enklave im Musical-Modus in der non-linear erzählten Indie-Komödie (500) *DAYS OF SUMMER* (USA 2009)

Bruce Geller) im Themenkopf zitiert und gar den prägnanten 5/4-Takt übernimmt.

dar, in welcher in erster Instanz das Genre Film-Musical an-zitiert wird, indem sämtliche Statisten der Diegese sich in einem spontanen und nicht logisch motivierbaren Singen und Tanzen ergehen, das sich offensichtlich auf die Gefühlslage der Hauptfigur bezieht (und somit als Extrapolation jener zu deuten ist). In zweiter Instanz deuten animierte blaue Vögel, die an der allgemeinen Feier teilnehmen, auf einen weiteren filmischen Kontext – den des Animationsfilms – hin und konkretisieren die Enklave somit als Bezug auf Disney-Musicals. Drittens korrespondieren ebenjene Vögel einerseits mit dem Trickfilm CINDERELLA (USA 1950, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske), andererseits mit dem wenige Jahre vor (500) DAYS OF SUMMER erschienenen, selbstreflexiven (und -ironischen) Disney-Musical ENCHANTED (USA 2007, Kevin Lima), der eine vergleichbare Vermischung der Realwelt mit der animierten Welt vornimmt, um ihre Inkompatibilität – auch auf der Ebene des Musikgebrauchs – vorzuführen.

Die Kategorie des Paratextes hat sich wohl am stärksten unabhängig von Genettes vollständiger Typologie als eigenständiger Fachbegriff durchgesetzt. Ergänzungsangaben zu Programmmusik, Aufführungskontexte, Titel von Kompositionen und Tagebuchäußerungen von Komponisten gehören allesamt in den paratextuellen Bereich.⁷ Bisweilen können durch Paratexte gar kompositorische Alternativen kommuniziert werden, wie im Falle von Mozarts berühmtem »Vogel-Stahrl«-Tagebucheintrag vom 27. Mai 1784. Beim Film verhält es sich vergleichbar, wobei Aufführungskontexte besonders beim Stummfilm zu berücksichtigen sind – beispielsweise bei den US-amerikanischen Auswertungen des deutschen Horrorfilms DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1920, Robert Wiene), die das tragische Ende in einem sich anschließenden Theaterstück abmilderten, in welchem das Happy-End gewissermaßen »nachgeholt« wurde.⁸

7 Genette unterscheidet Paratexte noch in Epi- und Peritexte, wobei erstere nicht Teil des eigentlichen Textes sind (wie Interviews etc.) und letztere hingegen dem Text unmittelbar an die Seite gestellt sind (wie der Titel, das Deckblatt, die Credits etc.).

8 Michael Budd, *The Cabinet of Dr. Caligari. Texts, Contexts, Histories*, New Brunswick NJ 1990, S. 347 f.

In der Filmmusik scheint es auf den ersten Blick weniger Möglichkeiten für paratextuelle Kommentare zu geben, jedoch finden sich hier gleichfalls Interviews mit Komponisten und Filmemachern, Neuvermarktungen auf CD oder im Konzert (einhergehend mit der Produktion neuer Paratexte wie Programmheften und CD-Booklets) oder später veröffentlichte Alternativen wie im Falle der berühmten Kompositionen für Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY (USA 1968) von Alex North, die eindeutig den vorgegebenen (und später verwendeten) *temporary tracks* nachempfunden sind und somit Paratext und Allusion zugleich darstellen.

Eine nicht ganz irrelevante Frage schließt sich in Bezug auf Vokalmusik an: Welchen textuellen Status haben Songtexte und Opernlibretti? Handelt es sich hier ebenfalls um paratextuelle Elemente oder um eine dritte textuelle Ebene, die einen weiteren semantischen Kontext mit der musikalischen Ausarbeitung in ein dynamisches semantisches Verhältnis setzt? Zudem eröffnet sich ein weiteres theoretisches Problem, wenn man den Text als Paratext der Musik begreift: In dem Falle müssten auch Filmton und -bild als weitere Intertexte der Musik begriffen werden und Genettes Modell auf einer basaleren Ebene von einer Trennbarkeit von Film und Musik ausgehen und damit der hier vorgenommenen Subsumierung als Filmmusik widersprechen.

Kritische und erörternde Intertexte in Bezug auf den Kerntext bezeichnet Genette als Metatexte. Metatextualität ist musikalisch gesehen mithin schwer nachweisbar, man könnte allerdings kompositorische Reflexionen musikalischer Konventionen als metatextuell begreifen, so z. B. den Schlussakkord des siebten und letzten Satzes »Epilog« in Hanns Eislers *Ernstes Gesängen* (1962), der nach einer langen pathetischen Finallinie den erwarteten *legato*-Ausklang verweigert und stattdessen einen unvermittelten Abbruch exerziert. Metatextuelle Filme finden sich mithin im Western-Genre, das schon früh in seiner Geschichte Spielort variantenreicher Selbstreflexionen geworden ist. Etwas spätere und allumfassend kritisch mit dem Mythos des Genres umgehende Filme wie John Fords *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* (USA 1962) sind dabei ebenso zu nennen wie Dekonstruktionsversuche wie Marco Ferreris *TOUCHE PAS À LA FEMME BLANCHE* (F 1974), der Custers letzte Schlacht in eine Pariser Baugrube verlegt und den bereits den Ausgang kennenden Historiker zum Figurenarsenal des ironisch ge-

brochenen 19. Jahrhunderts zählt.⁹ Auch in der Filmmusik gibt es derartige kritische Reflexionen gewachsener Konventionen, insbesondere Jean-Luc Godard hat sich in seinen Filmen immer wieder damit auseinandergesetzt. Die häufiger als Beispiel herangezogene Szene aus *WEEKEND (I/F 1967)*, in der die Musik aus dem Off das diegetische Gespräch eines Paares über eine *menage à trois* nach und nach vollständig übertönt, kann unter diesem Blickwinkel als metatextueller Kommentar auf den üblichen Umgang mit musikalischer Untermauerung gelesen werden.¹⁰

Zuletzt bleibt die Kategorie der Hyper- bzw. Hypotextualität, bei der es sich im Prinzip um eine spezifische Form der Architextualität handelt, indem der Vorbildtext identifizierbar ist und nicht auf einen allgemeineren Prototyp reduziert werden muss. Etliche Komponisten des 20. Jahrhunderts haben sich an derartigen Bezugnahmen versucht, von Paul Hindemiths Parodie *Ouverture zum »Fliegenden Holländer«*, wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt (1925) über Kagels mehrfach gerahmte Komposition *Variationen ohne Fuge für großes Orchester über »Variationen und Fuge« über ein Thema von Händel für Klavier op. 24 von Johannes Brahms* (1971/72) bis hin zu Dieter Schnebels *Schubert-Phantasie* (1978). Im Film sind es vor allem Remakes, Neuinterpretationen und Parodien, die ein hypertextuelles Verhältnis etablieren – auch Filme, die denselben Hypotext adaptieren, aufeinander jedoch keinen Bezug nehmen, können als Beispiel angeführt werden, so die verschiedenen Verfilmungen von *LA FEMME ET LE PANTIN* von Reginald Barker (1920, wiederum nach einer Theater-Adaption), Jacques de Baroncelli (1929), Jean Renoir (1935), Julien Duvivier (1959) und Luis Buñuel (1977) oder die Adaptionen von *TRUE GRIT* durch Henry Hathaway (1969) und die Coen-Brüder (2010). In der Filmmusik sollte man zwischen dem erneuten Gebrauch einer Musik in einem vergleichbaren Kontext (wie in *CAPE FEAR* von Martin Scor-

9 Ein solches Zusammenbrechen der zeitlichen Rahmung von Film-Diegesen kann als selbstreflexiver (und somit potenziell metatextueller) Bruch verstanden werden, vgl. auch das Ende von *MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL* (UK 1974); mehr dazu bei Willem Strank, *Twist Endings. Umdeutende Film-Enden*, Marburg 2014, S. 218 f.

10 Vergleiche: Silke Martin, *Vom klassischen Film zur Zweiten Moderne – Überlegungen zur Differenz von Bild und Ton im Film*, in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2 (2008), S. 63.

sese, USA 1991, der Herrmanns Musik aus dem Original von 1962 teilweise aufgreift¹¹) und der Umsetzung einer ganzen Szene anhand einer vergleichbaren Situation unterscheiden. Letzteres findet sich relativ häufig, z. B. in folgendem Beispiel aus dem US-Fernsehen: Die erste Folge der Meta-Sitcom MODERN FAMILY (USA 2009, Steven Levitan, Christopher Lloyd) handelt von der Adoption des vietnamesischen Mädchens Lily durch das homosexuelle Paar Cameron und Mitchell. Für die Präsentation greift Cameron auf die Inszenierung und die musikalische Begleitung aus dem Disney-Film THE LION KING (USA 1994, Roger Allers, Rob Minkoff) zurück und zitiert damit direkt den bekannten Hypotext, was von der Serie wiederum in einen parodistisch-reflexiven pseudodokumentarischen Rahmen gebettet wird. Manche Beispiele beziehen sich auf Spezifika des Tons und nicht eine konkrete Komposition: Die berühmte »Spinnennetz-Szene« aus Brian De Palmas MISSION: IMPOSSIBLE (USA 1996) bezieht sich in mancherlei Hinsicht auf Stanley Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY und zitiert neben dem berühmten Knochenflug den Zustand der Schwerelosigkeit (visuell) sowie die im Film allgemein eher seltene Stille (auditiv) des Hypotextes.

3 Re-Kontextualisierung: Mozart und Wagner in Terrence Malicks THE NEW WORLD

Nach der kurzen Vorstellung der verschiedenen Typen anhand musikalischer, filmischer und filmmusikalischer Beispiele, die allesamt sehr viel detailliertere Analysen verdient hätten, folgt nun ein kurzer Abschnitt zur Praxis der Re-Kontextualisierung durch die intertextuelle Einbindung präexistenter Musik anhand von Terrence Malicks Pocahontas-Film THE NEW WORLD (USA 2005). Dieser verwendet kennmelodisch zwei Kompositionen: den langsamen Mittelsatz aus Mozarts Klavierkonzert KV 488 in A-Dur sowie die *Rheingold*-Ouvertüre von Richard Wagner. Während der Mozart-Satz die Liebesgeschichte zwischen der erst in den Credits benannten Pocahontas und dem Captain John Smith untermalt und somit einen vollständig neuen Kontext zugewiesen bekommt, wird im

11 Jonathan Godsall, *Präexistente Musik als Autorensignatur in den Filmen Martin Scorseses*, in: *Martin Scorsese. Die Musikalität der Bilder* (= FilmMusik 2), hrsg. v. G. Heldt, T. Krohn, P. Mormann und W. Strank, München 2015, S. 19 f.

Falle der *Rheingold*-Ouvertüre der tradierte Opernkontext berücksichtigt und narrativ funktionalisiert. Insbesondere die finale Szene des Films spielt in dieser Hinsicht eine wesentliche Rolle und soll daher etwas genauer besprochen werden.

Die zentralen Oppositionen des Films sind die titelgebende, dem Raum der Natur zugeordnete »neue Welt« sowie die kulturell überformte »alte Welt«. Nach dem Scheitern der Romanze zwischen Smith und Pocahontas wird diese dennoch mit einem britischen Offizier verheiratet, was ihrer mehrfach kodierten Domestizierung gleichkommt: Sie muss einengende, ihren neuen Stand repräsentierende Kleider tragen, eine fremde Sprache lernen und bewegt sich nunmehr auf kontrollierte Weise in gepflegten Parks statt in der wilden Natur. Das Ende von *THE NEW WORLD* erzählt Pocahontas' Tod in einer avancierten Montage verschiedener Bilder, die den erläuternden Voice-Over der Hauptfigur kaum benötigt. Flüsse und Weltmeere, die als visuelle Motive im Film etabliert wurden, korrespondieren thematisch mit der musikalischen Dramaturgie der *Rheingold*-Ouvertüre, die vom ersten tiefen *Es* allmählich lautmälerisch die dynamisierten gebrochenen Akkorde von *Es*-Dur entwickelt und damit den Weg von der Quelle zum ausgewachsenen Fluss nachzeichnet. Dies korrespondiert einerseits kulturhistorisch mit dem Topos des ›Flusses der Zeit‹, andererseits mit der filmischen Grenze des Weltmeeres, das die »alte« von der »neuen« Welt trennt. Hat das »Flusswerden« der *Rheingold*-Ouvertüre in den vorangegangenen Teilen des Films die Zivilisierung der die Natur repräsentierenden Hauptfigur begleitet, wird hier nun eine zyklische Lesart etabliert, die Pocahontas' Tod als Eingehen in die Natur und somit Rückkehr in die »neue Welt«, die eigentlich die alte ist, inszeniert. Begleitet von etlichen oppositionellen Bildern – dem Kinderspiel im Lustgarten, dem reißenden Bach und dem stillen Weltmeer u. a. – folgt die Montage Pocahontas bis ins Grab und endet mit scheinbaren Point-of-View-Shots aus diesem heraus in die vom Wind bewegten Baumwipfel. Auf intertextueller Ebene wird die *Rheingold*-Ouvertüre sowohl semantisch re-kontextualisiert, indem sie für die Rückkehr in die Natur (korrespondierend mit dem Urzustand zu Beginn der *Ring*-Tetralogie) steht, als auch formal, indem sie als Ouvertüre ans Ende gestellt wird und somit die Zyklizität des Lebens anhand des Todes versinnbildlicht. Wagners Lautmalerei funktioniert möglicherweise auch ohne das kontextu-

elle Mehrwissen, die intertextuellen Bezüge vermitteln allerdings eine zusätzliche Lesart, die das Ende des Films narrativ stärker integriert und die Kerngedanken der Diegese nochmals affirmiert.

4 Historische Genese filmmusikalischer Kontexte I: Samuel Barbers *Adagio for Strings*

Einige Kompositionen werden nicht nur in einem spezifischen filmischen Kontext mit einer neuen möglichen Lesart versehen, sondern in mehreren Filmen mehrfach re-kontextualisiert. Samuel Barbers Komposition findet in mehr als 40 Filmen und einigen TV-Serien Verwendung, wobei die Verwendung in Oliver Stones kriegskritischem Film *PLATOON* aus dem Jahre 1986 als die bekannteste Version gelten kann. Zwar kam das *Adagio for Strings* auch vorher als Filmmusik zum Tragen – beispielsweise am Ende von *THE ELEPHANT MAN* (USA 1980, David Lynch) –, jedoch kann an dieser Stelle aus Platzgründen nur ein kontextueller Strang des Stückes im audiovisuellen Kontext verfolgt werden. Während das Stück in Oliver Stones Film als eine Art Kennmelodie fungiert, ist seine Verwendung am Ende des Films besonders interessant, da es gleich einer Klammer strukturell den für die Hauptfigur Chris Taylor traumatischen Kriegsverlauf aufgreift und das mit Taylors Heimkehr verbundene Happy-End einschränkend mit Kriegskonnotationen überlagert. Die Komposition hebt an, als der verwundete Taylor in Richtung eines Helikopters abtransportiert wird, setzt für einen letzten Dialog mit seinen Kameraden kurz aus und beginnt erneut, als Taylor vom Helikopter aus die Berge der Leichen und Verwundeten betrachtet, die er zurücklässt. Die spiralförmige Anlage des permanent kadenzierenden Hauptthemas der Komposition korrespondiert mit der von Stone suggerierten Zyklichkeit des Kriegselends, ferner mit zyklischen Bildmotiven im Film wie den Rotoren der Helikopter, die zwar einzelne Soldaten wie Taylor aus dem Kriegsgeschehen retten, jedoch das eigentliche Problem nicht beenden. Der Vietnamkrieg wird im US-Film häufig als ein traumatischer Krieg für die teilnehmenden Individuen und die damit konfrontierte Gesellschaft dargestellt (vgl. *TAXI DRIVER*, USA 1976, Martin Scorsese; *FIRST BLOOD*, USA 1982, Ted Kotcheff). In *PLATOON* wird Barbers Komposition mit dieser zyklisch wiederkehrenden

Traumatisierung verknüpft und in der Folge wie eine metonymische Chiffre an dessen Stelle verwendet. Diese Chiffre erscheint so stabil, dass sie auch in etlichen Parodien vorkommt. So beispielsweise in der Folge *The Fatigues* der TV-Serie SEINFELD (USA 1989–1998, Larry David, Jerry Seinfeld) aus dem Jahre 1996, in der Frank Costanza überredet wird, zum ersten Mal seit dem Koreakrieg seine herausragenden Fähigkeiten als Koch abzurufen. In einem Flashback wird verdeutlicht, dass Costanza damals als Armeekoch verdorbenes Essen zubereitet und serviert hat und dadurch die gesamte Division unter Lebensmittelvergiftung litt. An PLATOON gemahnende Zeitlupen greifen den visuellen Kniff der Bedeutungssteigerung auf und ersetzen das derart fokussierte visuelle Material des Vietnamkrieges mit vergleichsweise profanen Bildern der Übelkeit. Das *tertium comparationis* ist – neben Kriegskontext, Trauma und Zeitlupen-Inszenierung – das *Adagio for Strings*, das Frank Costanzas Flashback auf der Tonspur begleitet. Es gehört zum audiovisuellen Gesamtkontext aus PLATOON, der hier aufgegriffen und metatextuell re-kontextualisiert wird. Costanza lässt sich später dennoch überzeugen, wieder zu kochen, und als sich zufällig ein Gast im Tarnfarben-Outfit hustend an einem Bissen verschluckt, setzt erneut Barbers Komposition ein. Sie signalisiert zweifelsfrei, dass Costanzas Kriegstrauma nicht überwunden ist und motiviert die Eskalation der Situation, da der Koch aufgrund seiner Fehlinterpretation des Hustens als Lebensmittelvergiftung sofort das gesamte Buffet umstößt, um weitere ›Todesfälle‹ zu vermeiden. Das Beispiel aus SEINFELD zeigt, dass der genaue Kriegskontext ebenso unwichtig ist wie die präzise Wiedergabe der Situation: Die intertextuelle Anspielung ruft einen etablierten semantischen Kontext auf und ermöglicht die metatextuelle Kommentierung in der Form der Parodie. Ein noch weitergehendes Beispiel findet sich in einer Folge aus der animierten TV-Serie THE SIMPSONS (USA 1989–, James L. Brooks, Matt Groening, Sam Simon), *Little Orphan Millie* (S19E06), die den intertextuellen Kontext um einen anderen Kriegsfilm, Steven Spielbergs SAVING PRIVATE RYAN (USA 1998), erweitert. Eine in verblasster Optik gehaltene Sequenz zeigt die Ankunft eines Autos in Springfield; dieses spiegelt sich wiederum in dem Fenster des Hauses der Familie Van Houten, hinter dem der Sohn Milhouse zu sehen ist. Dabei handelt es sich um ein Zitat einer Sequenz etwa eine halbe Stunde nach Beginn von SAVING PRIVATE RYAN, in welcher

zwei Soldaten Mrs. Ryan vom Tod gleich dreier ihrer Söhne berichten – Millhouse wird analog dazu von zwei Matrosen eines Kreuzfahrtunternehmens berichtet, seine Eltern seien auf See verschollen. Zu der Anfahrt des Autos erklingt Barbers *Adagio for Strings*, wodurch der traumatische Kriegskontext aus PLATOON aufgerufen, jedoch von den »falschen« Bildern aus SAVING PRIVATE RYAN begleitet wird. Die Allusion spielt durch die fehlerhafte audiovisuelle Kombination mit dem kollektiven kulturellen Gedächtnis von Kriegsfilmen und kommentiert damit ironisch die relativ willkürliche Praxis der filmmusikalischen Verwendung von Barbers Komposition als »trauriges Stück«.¹² Neben der ebenfalls metatextuellen Funktion des Beispiels kann hier eine Zuordnung zu zwei verschiedenen Hypotexten konstatiert werden, die in wenigen Sekunden die komplexe Kontextualisierungsgeschichte des *Adagio for Strings* thematisiert und kommentiert.

5 Historische Genese filmmusikalischer Kontexte II: *Shall We Gather At The River?*

Wie auch Barbers *Adagio for Strings* wurde auch der protestantische Hymnus *Shall We Gather At The River?*¹³ von Robert Lowry aus dem Jahre 1864 häufig als Beerdigungsmusik verwendet (Barbers Komposition wurde z. B. berühmterweise bei John F. Kennedys Beerdigung gespielt) und findet sich ebenfalls in mehr als 40 Filmen. Insbesondere John Ford, der in seinen Western eine Vielzahl derartiger Hymnen verwendete¹⁴, schätzte den Hymnus sehr und setzte ihn in acht seiner Filme ein.¹⁵ Die vor allem durch den Text transportierten Kontexte des Liedes – die eschatologische Erlösung, zu der

12 Siehe zu diesem Aspekt auch den Beitrag von Guido Heldt in diesem Band, der u. a. anhand von Barbers *Adagio* mögliche Fokalisierungen und unterschiedlich zu deutende Autoreninstanzen durch Filmmusik aufzeigt.

13 Eigentlich ist der Titel *Hanson Place*, aber die Refrainzeile hat sich als üblicher Titel – auch in der Kurzform *At the River* – durchgesetzt.

14 Vergleiche hierzu die exzellente Aufarbeitung von Kathryn M. Kalinak, *How The West Was Sung. Music in the Westerns of John Ford*, Oakland 2007.

15 In chronologischer Abfolge sind dies STAGECOACH (USA 1939), TOBACCO ROAD (USA 1941), MY DARLING CLEMENTINE (USA 1946), 3 GODFATHERS (USA 1948), WHEN WILLIE COMES MARCHING HOME (USA 1950), WAGON MASTER (USA 1950), THE SEARCHERS (USA 1956) und 7 WOMEN (USA 1966).

sich die Gemeinschaft der Gläubigen nach dem Tod am kristallklaren Fluss bei Gottes Thron (Offenbarung 22, 1–2) versammelt und gemeinsam marschierend ins Himmelreich einzieht – sind vielfältig funktionalisierbar und wurden immer wieder im Kontext eines kollektiven Musizierens gebraucht (THE WILD BUNCH, USA 1969, Sam Peckinpah; THE SEARCHERS, USA 1956, John Ford; THE WEDDING NIGHT, USA 1935, King Vidor). Auffällig ist auch, dass der Song in vielen Varianten *onscreen* von den Figuren performiert wird, also dem Repertoire des musikalischen Laien zugeschrieben wird. Die einfache, aber flexible Melodie reizte auch schon Aaron Copland und Charles Ives, Bearbeitungen des Hymnus anzufertigen.

Der Bekanntheitsgrad von *At the River* lässt vermuten, dass der Hymnus bereits zur Stummfilmzeit in Filmbegleitungen verwendet worden ist; das erste Tonfilm-Beispiel findet sich allerdings in CAVALCADE von Frank Lloyd (USA 1933). Hier wird das Lied ohne Text auf einem Straßenfest von einer *marching band* performt, die dadurch gewissermaßen zufällig den Tod des Gastwirts Alfred Bridges begleitet, der von seiner Familie auf der Straße gefunden wird, nachdem ihn eine Pferdekutsche überfahren hat. Das öffentliche Treiben korrespondiert mit dem festlichen Duktus, in dem *At the River* von der Kapelle vorgetragen wird; indessen bezieht sich der semantische Kontext des hier ausgelassenen Liedtextes auf die private Tragödie, die sich von den meisten Passanten unbemerkt am Rande des Festes abspielt. Die rhythmische Ambivalenz der Komposition – zwischen Marsch und getragenen Hymnus – wurde in späteren Filmen häufig aufgegriffen. In STAGECOACH (USA 1939, John Ford) wird ein ungeliebtes Aristokratenpaar von einer durch Dissonanzen komisch verzerrten Marsch-Variante der Komposition begleitet aus der Ortschaft getrieben, so dass man fast von einem Mickey-Mousing sprechen kann. Im Soundtrack von Sam Peckinpahs THE WILD BUNCH ist das Thema als Kennmelodie omnipräsent und changiert zwischen martialisch-dramatischen Variationen und spannungsarmen, konservativen Varianten. Eine Szene greift frühere parodistische Einsätze des Hymnus auf, als eines der titelgebenden Bandenmitglieder des Films einige Geiseln genommen hat und zur Verbesserung der Stimmung *At the River* einstimmt. Die erhoffte Kollektivierung bleibt jedoch aus und die Geiseln können dem durch das Singen selbst abgelenkten Verbrecher unauffällig entkommen.

Nicht nur die musikalische Ambivalenz und der christliche Kontext von *At the River* werden bis in die heutige Zeit immer wieder aufgegriffen, sondern ebenfalls der kulturell-pragmatische Gebrauch als Beerdigungsmusik. In John Fords *THE SEARCHERS* erfüllt der Hymnus seinen eigentlich außerfilmischen Zweck, da er von der kleinen Dorfgemeinde der Filmwelt zur Beerdigung von Indianern getöteter Weggefährten gesungen wird. Gleichzeitig unterstreicht die Szene jedoch den Charakter der Hauptfigur Ethan Edwards (John Wayne): Er hält nichts von christlichen Werten wie Vergebung und ebenso wenig von Ritualen, unterbricht daher ungeduldig den Gesang (»Put an amen to it!«) und stürmt davon, um die Toten zu rächen. Seine Inkompatibilität mit der Gesellschaft, die er scheinbar verteidigt, wird an dieser Stelle bereits vorweggenommen und mündet am Ende des Films darin, dass er außerhalb des häuslichen Rahmens zurückbleibt. Als Ausdruck einer kulturellen Konvention versinnbildlicht *At the River* hier, dass Gebrauchsmusik zum gesellschaftlichen Riteninventar gehört; eine Position, die Ford von seinen Figuren nicht undiskutiert lässt.

Während bei Barbers *Adagio for Strings* einige intertextuelle Verknüpfungen um das wohl bekannteste Beispiel *PLATOON* bzw. den Gebrauch im Kriegsfilm angesiedelt sind, bringt *At the River* seinen Kontext stärker in die Filme ein, die es als präexistente Musik einsetzen. Daraus ergeben sich verschiedenartige intertextuelle Verknüpfungen, da sich die Filme nicht nur auf den Urtext, sondern auch aufeinander beziehen lassen und somit filmmusikalische Konventionen meta- und architextuell (bezogen auf den Einsatz von *folk songs* im Western) verhandeln und aktualisieren. Die Re-Kontextualisierung ermöglicht die Schreibung einer stark thematisch eingegrenzten Filmmusikgeschichte – bezogen auf ein einziges Beispiel –, das Rückschlüsse über verschiedene Verwendungsoptionen präexistenter Musik zulässt und allgemein betont, wie stark auch der tradierte Kontext eines Stücks die Narration eines Films beeinflussen kann. Ist der Text von *At the River* beispielsweise unbekannt, erschließt sich die Szene aus *CAVALCADE* nur partiell – ist der Einsatz als Beerdigungsmusik nicht plausibel oder beliebig, funktioniert die Szene aus *THE SEARCHERS* durchaus anders. Einige filmgeschichtliche Verknüpfungen – so auch die Verwendung in weiteren Spät- und Anti-Western wie *MAJOR DUNDEE* (USA 1965, Sam Peckinpah) und *HANG 'EM HIGH* (USA 1968, Ted

Post) – ergeben sich erst durch die intertextuelle Kenntnis der film-musikalischen Vorbilder und etablieren ein intertextuelles Netzwerk der Bezüge, das semantische Konnotationen über den Einzelfall hinaus transportiert.

6 Historische Genese filmmusikalischer Kontexte III: *Also sprach Zarathustra* und *2001: A SPACE ODYSSEY*

Wurden zuvor filmmusikalische Beispiele verhandelt, die eine partielle intertextuelle Tradition ausgeprägt haben (*Adagio for Strings*) oder andererseits durch ihren präexistenten Kontext bereits intertextuelle Konnotationen impliziert haben (*At the River*), soll nun kurz ein Beispiel skizziert werden, das eine derart stabile audiovisuelle Kombination ausgeprägt hat, dass jeder Gebrauch, der sich nicht auf das hypertextuelle Vorbild bezöge, nahezu verwunderlich wäre. Dabei handelt es sich um die Verwendung des ersten Satzes aus Richard Strauss' sinfonischer Dichtung *Also sprach Zarathustra* in Stanley Kubricks *2001: A SPACE ODYSSEY*. Zwar wurde auch diese Komposition bereits vor 1968 vereinzelt in Film und Fernsehen eingesetzt, jedoch ist anzunehmen, dass der bei weitem größte Teil der späteren Verwendungen sich direkt auf 2001 bezieht. VON WERNER-BEINHART! (D 1990, Michael Schaack, Niki List, Gerhard Hahn) über die *SIMPSONS* bis hin zu *ZOOLANDER* (USA 2001, Ben Stiller) und *THE BIG BANG THEORY* (USA 2007–, Chuck Lorre, Bill Prady) wurde der Satz – oft auf die charakteristischen drei Anfangstöne reduziert – immer wieder, oft parodistisch, eingesetzt und hat sich dabei immer auch auf den ihm 1968 verliehenen Kontext bezogen. Dieser wiederum bezieht sich auch schon auf Nietzsches Text, denn die Ermächtigung des Menschen korrespondiert durchaus mit Kubricks Verwendung der Komposition als eine Art »Evolutionsfanfare«. Sowohl der evolutionäre und emanzipatorische Gedanke Nietzsches als auch seine gleichzeitige Einschränkung durch das Postulat einer ewigen Zyklichkeit bietet eine intertextuelle Deutungsdimension für die Szene an, die nur über den musikalischen Kontext möglich wird: Es ist im Film schließlich nicht von Nietzsche die Rede, sondern es erklingt Strauss. Der programmatische Titel des Satzes wiederum – »Sonnenaufgang« – korrespondiert nicht nur mit dem metaphorischen Licht der Aufklärung, das wiederum die in-

szenierte Evolution konnotiert, sondern ebenfalls mit der visuellen Inszenierung der Sonne in 2001, deren Aufgang – auch sprachlich – den »Dawn of Man« begleitet. Die kontextuelle Verdichtung von Nietzsche, Strauss und Kubrick wurde häufig parodiert, missbraucht oder ins Gegenteil verkehrt. Die Biermarke Warsteiner verwendete das kulturell gewachsene Korrelat von Komposition und Vollendungsmythos im Jahre 2008, um das eigene Produkt als Krone der Schöpfung, gewissermaßen als späteres Ende des berühmten Match-Cuts von Knochen und Raumschiff (erstem und letztem Werkzeug des Menschen), zu inszenieren. In ZOO LANDER dient das Zitat – neben seinem komischen Potenzial – dazu, eben nicht den Fortschritt des Menschen in Bezug auf seine technischen Fertigkeiten zu begleiten, sondern vielmehr die beiden männlichen Models Derek Zoolander und Hansel angesichts eines sie überfordernden technischen Geräts (es handelt sich um einen iMac) als steinzeitliche Primaten zu entlarven. Auch in etlichen Folgen der SIMPSONS wird auf das filmmusikalische Korrelat aus 2001 angespielt, häufig wird die Szene dabei so stark reduziert, dass fast nur über die Musik die Konnotation kommuniziert wird. Der häufige Gebrauch hat die Komposition so stark mit kontextuellen Implikationen aufgeladen, dass sie heutzutage als musikalische Vokabel Anwendung finden kann und somit zeichenhaften Charakter besitzt. Die permanente Re-Kontextualisierung hat aus den ursprünglichen, komplexen kulturhistorischen Bezügen bei Strauss und später bei Kubrick ein stark verkürztes Symbol gemacht, das bei Kenntnis des Kontextes problemlos in verschiedenen Formen dechiffrierbar ist. Neben der Art des intertextuellen Bezuges und dem präexistenten Kontext, den die verwendete Musik bereits besitzt, scheint somit auch die Frequenz der intertextuellen Einbindung entscheidend zu sein und – ähnlich wie im Falle musikalischer Konventionen – verkürzte filmmusikalische Zeichen im eigentlich semiotischen Sinne auszubilden.

7 Summa

Die stark verkürzte Darstellung verschiedener Spielarten intertextueller Filmmusik-Phänomene sowie ihrer Einbindung in den narrativen Kontext könnte um unzählige Beispiele und weitaus

tiefgreifendere Analysen ergänzt werden, die viel stärker *en detail* beleuchten, wie genau die einzelnen Beispiele teilweise miteinander korrespondieren und filmmusikalische Kontexte langfristig ausbilden. Zur Analyse filmmusikalischer Klischees ist eine solche Methode ebenso viabel wie zur Ausbildung einer punktuellen historischen Betrachtung, denn auch der Wandel im Einsatz präexistenter Musik mag sich an potenten Beispielen zumindest exemplarisch ablesen lassen. Genettes Modell dient dabei als ein erster Anhaltspunkt, um terminologisch der möglichen Bezugsverhältnisse habhaft zu werden; dass das Abbilden der Komplexität dieser Beispiele durch eine bloße Typologisierung nicht geleistet werden kann, versteht sich von selbst. Eine genaue Analyse des Beispiels und seines Kontextes ist unabdingbar, um die narrativen Potenziale intertextuell aufgeladener Filmmusik zu isolieren und zu interpretieren. Dass dabei die Typologie von Genette auch als Beschreibung der verschiedenen transtextuellen Ebenen eines solchen Beispiels fungieren kann, soll durch eine letzte, die Erscheinungen zusammenfassende Sequenz veranschaulicht werden, die dem Film *MILLER'S CROSSING* (USA 1990, Joel Coen) entstammt. *MILLER'S CROSSING* folgt erzählerisch größtenteils einem nüchternen Tonfall, der die Verwicklungen eines Bandenkrieges zwischen Iren und Italienern in New Orleans zur Zeit der Prohibition schildert. Eine einzige, musikvideoartig inszenierte Szene fällt aus dem Gesamtkontext des Films deutlich heraus und ist mit der vollständigen Performance des irischen Traditionals *Danny Boy* unterlegt, gesungen von Frank Patterson. Diese Szene erzählt von einem Anschlag italienischer Auftragskiller auf den irischen Bandenkopf Leo, der grandios missglückt, indem es dem Iren gelingt, alle vier Italiener zu töten und ihr Auto zu zerstören. Als Intertexte der Szene können sowohl der Anschlag auf Michael in *THE GODFATHER PART II* (USA 1974, Francis Ford Coppola) als auch der finale Anschlag auf Tony Montana in *SCARFACE* (USA 1983, Brian De Palma) gesehen werden, wenn auch beide eher alludiert denn exakt zitiert werden (intertextuell). Auch *Danny Boy* ist eine beliebte Beerdigungsmusik, und dass Leo den Song anfangs selbst auf dem Plattenspieler einschaltet und somit die Szene unwissentlich initiiert – was scheinbar auf seine eigene Beerdigung vorausdeutet –, kann bereits als ironische Anspielung auf den kulturell-pragmatischen Kontext des Songs (metatextuell) gewertet werden. Der

Nachruf auf einen Iren verkehrt sich jedoch in den Nachruf auf vier Italiener, worauf der Stil zu beziehen ist, in welchem Frank Patterson den Song performt – dieser gemahnt stärker an italienische Opernarien denn an irische *folk songs*. Die von Coppola und Scorsese im Mafia-Film (und von Dario Argento im *giallo*) maßgeblich etablierte Tradition, Szenen großer Gewalt von Opernarien begleiten zu lassen, kann als ein filmmusikalisches Vorbild gewertet werden, das an dieser Stelle kulturell durch die Wahl des Liedes entscheidend variiert wird (architextuell). Diese grundsätzliche transtextuelle Disposition kann nun als Grundlage einer weiterführenden Deutung fungieren: Die Tatsache, dass Leo als Ire den kulturellen Kontext von *Danny Boy* kennt und somit scheinbar als Erzählinstanz in die Szene eingreift, indem er gerade diesen Song als Begleitung eines Anschlags auf sein Leben wählt, korrespondiert mit der gehaltenen langen Note am Ende des Songs, die eine spannungsreiche Ereignislosigkeit auf der Bildebene komplementiert und gemeinsam mit der erwartbaren Explosion des von Kugeln durchlöcherten Autos der Italiener endet. Auch dies ist selbstreflexiv, denn der Song erklingt zwar anfangs diegetisch, wechselt aber spätestens, als Leo sein Haus verlässt, auf die extradiegetische Ebene und ist unverändert laut zu hören. Die Künstlichkeit der Szene wird somit auf mehreren Ebenen ausgestellt und bezieht sich damit intertextuell sowohl auf seinen narrativen Status als eine musikvideoartige Enklave im *discours* als auch auf die Künstlichkeit der Vorbilder aus dem Mafiafilm, die durch eine starke Choreographierung (vornehmlich bei Coppola und Scorsese) sowie eine scheinbare Unverwundbarkeit und damit Übermenschlichkeit der Hauptfigur (bei De Palma) auszeichnen. Es ist fast, als würde sich Leo durch die Wahl der Musik selbst als Filmhelden stilisieren und damit die Eigenschaften vergleichbarer Vorbilder unmittelbar zugeschrieben bekommen – die Ästhetisierung korrespondiert mit seiner kurzfristigen Erhebung zum selbstreflexiven Filmhelden und transportiert damit eine Reihe von filmmusikhistorisch gewachsenen Konnotationen, welche die ausgewiesene Artifizialität der Szene in der narrativen Gesamtheit des Films relativieren und legitimieren.

FILMSYNTAX UND FILMMUSIK

Josef Kloppenburg

Musik zum Spielfilm soll seit der Erfindung des Kinos dazu beitragen, ein Massenpublikum zu erreichen; denn Spielfilme werden in der Regel nicht als Kunstwerke geschaffen, die um ihrer selbst willen rezipiert werden sollen, sondern als Bestandteile der Kulturindustrie, um Geld einzuspielen. Es werden zwei Wege beschritten, unter Zuhilfenahme von Musik dieses Ziel zu erreichen, einmal über die den Film begleitende Musik als Bestandteil des Films, und zum anderen als abgekoppeltes Kulturindustrieprodukt, welches als Audiodateien in unterschiedlichsten Formaten mit Erscheinen eines Films den Markt überschwemmt und gelegentlich mehr Geld einbringt, als durch die Verkaufszahlen an den Kinokassen. Ein Vergleich von Audiofiles mit der im Film erklingenden Musik zeigt bei all meinen Überprüfungen immer enorme Abweichungen, nicht nur in der Regulierung von Dynamik und Klangfarbigkeit, sondern auch in der Motivik und Thematik.

Den ersten Bereich betreffend, die Musik im und zum Film, ist die Aufgabe der Musik auch als beigegebene Verständnishilfe in Form akustischer Leitung, Führung und Interpretation zu bezeichnen; dies soll nicht voll bewusst geschehen, umso eindeutiger müssen die musikalischen Aussagen sein, die beiläufig als Verständnishilfen zu rezipieren sind. Dieses Liefern von Verständnishilfen ist vielfältig von vielen Autorinnen und Autoren systematisiert

worden.¹ Von entscheidender Bedeutung ist eine Kategorie, die Helga de la Motte-Haber als syntaktische Funktionen 1980 prägte und deren Bedeutung sie sehr hoch rangieren lässt, wenn sie die Musik für diese Kategorie der Verständnishilfe durch Eingreifen in die strukturellen Zusammenhänge eines Films in den Rang erhebt, sie bestimme Strukturen des Films, indem sie die Wahrnehmung determiniere.² Um diese Determinationen der Wahrnehmung durch Musik in der Filmrezeption zu diskutieren, werden der Einsatz und die Beschaffenheit der Musik in Bezug auf die Filmmontage und die Schaffung von Sinneinheiten mittels der Montage in den Vordergrund gerückt. In der Literatur zur Filmmusik finden sich beachtenswerte Überlegen zu syntaktischen Funktionen; so erwähnt Pauli, dass in den Anfangsjahrzehnten des Spielfilms zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts der Einsatz von Musik auch in der Absicht erfolgte, das Verständnis oder zumindest das das Verfolgen der immer differenzierter dargebotene Filmstory für den Rezipienten zu erleichtern, sie quasi zu füttern wie ein Kleinkind und dabei Erleichterungen wie Portionierungen oder Schluckhilfen vorzunehmen; er schreibt wörtlich: »die Grundzüge der Filmsprache dem Publikum mundgerecht zu machen.«³

Bezüglich des Mediums Spielfilm als Bestandteil der Kulturindustrie und nicht in der Folge des Verständnisses von Brecht und Eisler als Mittel der Anwendungen von Verfremdung wie in KUHLE WAMPE (D 1932)⁴, auch nicht bezüglich des Tonfilms im Verständnis des Manifestes von Alexandrow, Eisenstein und Pudowkin⁵, sondern heute im Genrekino und der Fernsehunterhaltung durch

1 Siehe Josef Kloppenburg, *Funktionen von Filmmusik*, in: Manuel Gervink/Matthias Bückle (Hrsg.), *Lexikon der Filmmusik*, Laaber 2012, S. 179–183.

2 Helga de la Motte-Haber, Hans Emons, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München, Wien 1980, S. 200.

3 Hansjörg Pauli, *Funktionen von Filmmusik*, in: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.), *Film und Musik* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 34), Mainz 1993, S. 8–17, hier S. 13.

4 Siehe Panja Mücke, »Trennung der Elemente«. Eislers Musik zu »Kuhle Wampe« (1932) im Umfeld avancierter Kompositionskonzepte, in: Ivana Rentsch, Arne Stollberg (Hrsg.), *Ton-Spuren aus der alten Welt. Europäische Filmmusik bis 1945*, München 2013, S. 230–247.

5 Josef Kloppenburg, *Klischee und Kunst, Eisenstein/Prokofjew: Iwan der Schreckliche* (1944), in: *Ton-Spuren aus der alten Welt*, S. 186–200.

Spielfilme geht es bei der Hinzuziehung von Musik nach wie vor darum, Verständnishilfen zu liefern zur Filmsyntax, zum Verständnis formaler Zusammenhänge.

Filmsyntax ist zu verstehen als Theorie und Praxis der filmischen narrativen Verfahrensweisen, in denen Bilder und Bildfolgen nach Prinzipien z. B. der chronologischen und a-chronologischen Syntagmen von Metz systematisierbar sind, der Satzlehre angelehnt, um Bilder und Bildfolgen zu größeren funktionellen Einheiten wie den oben genannten nach Mustern und vielleicht sogar Regeln zusammenzustellen und deren Beziehungen zueinander zu konstruieren. Wir haben dann Filmrezeption als Dekodierung bestimmter narrativer Praktiken zu verstehen, Film als kombinierten Code, dessen Verständnis die Dekodierung mehrdimensional verschlüsselter Botschaften erfordert.⁶

Selbstverständlich ist die Nichtübereinstimmung von erzählter Zeit und Erzählgeschwindigkeit (Diachronie) ein Wesensmerkmal jeder Narration, also auch der filmischen Narration, von »kine-matographischer Erzählung«, deren Hervorhebung Christian Metz als banal zu recht ansieht, wenn er zur Phänomenologie des Narrativen im Film schreibt: »da ist die Zeit der erzählten Geschichte und die Zeit des Erzählens selbst (die Zeit des *signifié* und die Zeit des *signifiant*). Diese Dualität bezieht sich nicht nur auf das, was alle zeitlichen Verzerrungen ermöglicht, die für Erzählungen hervorzuheben banal wäre (drei Jahre im Leben des Helden werden in zwei Sätzen eines Romans oder in einigen Einstellungen einer »frequentativen« Montage im Kino resümiert etc. ...); sie fordert vielmehr die Feststellung heraus (was grundsätzlich ist), daß eine der Funktionen der Erzählung darin besteht, eine Zeit in eine andere zu prägen, und daß sich gerade dadurch die Erzählung von der *Deskription* unterscheidet [...]«.⁷ Diese Prägung der Handlungszeit in eine Darbietungs- und Rezeptionszeit wird den Rezipienten vorgegeben; diese können in regulärer Kinorezeption im Kino den Film nicht anhalten oder zurückspulen. Dass den Rezipienten eines Films diese Phänomene der Zeitprägung vorgegeben werden und er der Bilderflut ausgesetzt ist, dass jedoch ein externer Sinngeber diese Zeitabläufe regelt, bringt Metz in folgenden Wor-

6 Siehe la Motte-Haber/Emons (1980), S. 200.

7 Christian Metz, *Semiotologie des Films*, München 1972, S. 38.

ten zum Ausdruck, die ihrer Bedeutung wegen für die Rezeption von Musik und filmischer erzählerische Praxis gleichzeitig hier zitiert werden sollen. Metz schreibt: »Albert Laffay hat dies anlässlich einer filmischen Erzählung gezeigt in *Logique du cinéma*: der Zuschauer perzipiert Bilder, die offensichtlich ausgewählt worden sind (es hätten auch andere sein können), die offensichtlich manipuliert worden sind (ihre Reihenfolge hätte auch eine andere sein können): er blättert sozusagen in einem Album von vorgeschriebenen Bildern, aber nicht *er* blättert die Seiten um, sondern notwendigerweise irgendein »Zeremonienmeister«, irgendein »großer Bilderverkäufer«, der (bevor er als Autor erkannt wird, wenn es sich um einen Autorenfilm handelt; in anderen Fällen bei Fehlen eines jeglichen Autors) vor allem immer der Film selbst ist als sprachliches Objekt (da der Zuschauer immer weiß, daß das, was er sieht, ein Film ist) oder genauer gesagt, eine Art von »potentiellem linguistischem Brennpunkt«, der irgendwo hinter dem Film placiert ist und der das darstellt, von wo aus der Film möglich ist. Dies ist die kinematographische Form der erzählenden Instanz, die in jeder Erzählung zwangsläufig vorhanden ist und perzipiert wird.«⁸

Durch die neuen Medien wird die Filmrezeption auch in unterbrochener Kontinuität oder in allen Formen der Zerlegung incl. Rückwärtslaufenlassen möglich; im fertig montierten Film ist die Rezeptionszeit linear im Unterschied zur Lektüre einer Narration mit eingegeben, um es festigend zu wiederholen: Die Darbietung der Abfolge der Erzählung mit filmischen Mitteln ist in Präsentation und Rezeption gleich lang und erfolgt in der gleichen Zeit.

Die für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Narration so bedeutsame zeitliche Relation von 1.) der Zeit der Geschichte, 2.) der (Pseudo-) Zeit der Erzählung und 3.) der Zeit der Lektüre erfährt in der regulären Filmrezeption im Kino das erwähnte, für die Filmmusik so bedeutende Charakteristikum, dass die zweite und dritte Ebene zusammenfallen: die Zeit der Erzählung und deren Rezeption. Aus dieser Isochronie von filmischer Erzählungsdarbietung und ihrer Rezeption erwachsen spezifisch filmische Formen der Narration, der Filmsyntax, in denen die Gleichzeitigkeit bezüg-

8 Ebenda S. 41 f. Metz gibt als Quelle an: Albert Laffay, *Le récit, le monde et le cinéma* (*Temps Modernes*, Mai–Juni 1947); Neudruck in: *Logique du cinéma* (Masseton 1964), S. 51–90.

lich Basiserzählung und erzählter Geschichte, die in der gefilmten ungekürzten Szene (selten) zur Anwendung gelangt, absichtsvoll aufgehoben wird. Es herrscht während der Gleichzeitigkeit von Darbietung und Rezeption keine solche, bzw. wie Genette es formuliert »keine Konstanz der Geschwindigkeit«⁹ von erzählter Geschichte und Erzählzeit. Der Film, besser die großen Bilderverkäufer bzw. die Zeremonienmeister nach Metz, verwandeln gefilmte Isochronie absichtsvoll in Diachronie durch die Montage: Sie zerstückeln, sie montieren Zeitsprünge, sie verkürzen, sie simulieren Gleichzeitigkeit heterogener Handlungsstränge; und auf diese Zerstückelungen hat Musik sich zu beziehen. Auf den Unterschied zur Buchlektüre, die im Gegensatz dazu in Abschnitten, nicht linear, repetitiv und sprunghaft stattfinden kann, soll kurz hingewiesen sein, da in einer solchen Lektürepraxis die »Sukzessionsordnung« gemäß Genette außer Kraft gesetzt werden kann.¹⁰ Diese neue und andere, eben filmspezifische Sukzessionsordnung beinhaltet die oben erwähnten Abweichungen von dem zeitdeckenden Erzählen, welches jede Erzählung auch kennt, die jedoch im Film für die zeitgleiche Rezeption in hohem Maße zeitmanipulierend montiert ist.

Das Verhältnis der sich in der Zeit entfaltenden Musik und dieser Besonderheiten der filmischen Narration, die Zeitmanipulationen als spezifische Elemente der Filmsyntax, lässt sich unter syntaktischer Funktionalität veranschaulichen an Beispielen für die Musikbegleitungen von filmischen Zeitmanipulationen in Form von Binnenmontagen, also montierten Syntagmen innerhalb des montierten Films, wie der Rückblende, der Parallelmontage, des abrupten Zeit- und Ortswechsels oder der Zeitraffung.

Diese Formen der filmischen Zeitmanipulation sind selbstverständlich allesamt mögliche Elemente der Narration überhaupt. Sie bestehen aus den Abweichungen von einem zeitdeckenden Erzählen, wie es für die Szene kennzeichnend ist, demzufolge in Unterbrechungen der linearen Zeitstruktur, wie z. B. in der filmischen Rückblende, einer Rückwende nach Eberhard Lämmert bzw. der Analepse nach Gérard Genette. Im Film ist die so bezeichnete Rückblende, englisch Flashback, ähnlich der Analepse in der Erzähltheorie von Genette als nachträgliche Erwähnung eines Ereignisses, das

9 Gérard Genette, *Die Erzählung*, München 1998, S. 62.

10 Siehe ebenda S. 21.

innerhalb der Geschichte zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat, einmontiert als Anachronie; es werden heterodiegetische von homodiegetischen Anachronien unterschieden; um homodiegetische geht es in filmischen Rückblenden als internen Analepsen, die den Handlungsstrang der Basiserzählung betreffen und die Vorzeithandlung zum besseren Verständnis der Gegenwartshandlung einmontieren.

Bei den durch Hin- und Herschneiden, genauer durch die Momente des Hin- und Herschneidens, englisch *crosscutting*, entstehenden Sequenzen wird die gleichzeitige Teilhabe des Rezipienten an disparaten Handlungssträngen simuliert, der Vorgang wird als Parallelmontage bezeichnet. Er wird zurückgeführt auf die von D. W. Griffith virtuos praktizierte Technik der quasi gleichzeitigen Präsentation disparater aber in der Diegese gleichzeitig stattfindender, simultaner Handlungsstränge. Diese Parallelisierung wurde von Griffith zur Spannungssteigerung eingesetzt; Bordwell/Thompson stellen auch den Zweck folgendermaßen heraus: »Crosscutting thus creates some spatial discontinuity, but it binds the action together by creating a sense of cause and effect and temporal simultaneity.«¹¹

Bei den im Film exzessiv praktizierten Zeitsprüngen handelt es sich narrationstheoretisch um Ellipsen. Deren Analyse läuft laut Genette auf eine Betrachtung der ausgesparten Zeit der Geschichte hinaus¹²; ein Vorgang der Betrachtung, der nicht filmrezeptions-spezifisch ist, im Film ist nicht die Auslassung sondern der abrupte Wechsel charakteristisch. Dieser Zeitsprung ist häufig an einen Ortswechsel gekoppelt.

Die Geschwindigkeit der Erzählzeit kann im Film durch Montage und Trick rasant erhöht werden, Metz nennt in seinem erwähnten Buch drei Jahre einer Alterung auf zwei Textseiten. In einem Spielfilm des Jahres 2011 wird die Zeitraffung von fünf Jahren auf knapp 55 Sekunden präsentiert. Hierbei handelt sich narrationstheoretisch um ein rasant verzerrtes Verhältnis zwischen der jeweiligen Dauer eines Ereignisses der Diegese und der Pseudo-

11 David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York 1997, S. 298.

12 Siehe Genette, *Die Erzählung*, S. 76.

Dauer der Erzählung, faktisch der Textlänge.¹³ In der Erzähltheorie von Eberhard Lämmert werden solche Ereignisse als »sukzessive Raffung« bezeichnet¹⁴; auch Benedikt Jeßling und Ralph Köhnen nennen diesen Vorgang ebenso: »Ein längerer Zeitraum wird nicht ausgespart sondern in hohem Erzähltempo als verstreichende Zeit erzählt.«¹⁵

Diese filmspezifischen Manipulation der Erzählzeit als Heraustreten aus der linearen-chronologischen Darbietung der Szenen, Sequenzen oder Syntagmen in Form von Sprüngen zurück oder nach vorn ist in der Gruppe der Systematik von Christian Metz als »Syntagma der zusammenfassenden Klammerung« in der Gruppe der a-chronologischen Syntagmen sowie beim Zeitsprung nach vorn als linear narratives Syntagma in der Gruppe der narrativen Syntagmen chronologisch bei der Aufeinanderfolge konsekutiver Ereignisse mit einer Abfolge zuzuordnen. Die Illusionierung der Gleichzeitigkeit an verschiedenen Orten (die Parallelmontagen) ist bei Metz innerhalb der chronologischen Syntagmen der Gruppe »simultanes Verhältnis« der »deskriptiven Syntagmen«¹⁶ zu verorten. Die filmische Manipulation des Tempos der Darstellung durch Zeitraffung gehört gemäß Metz innerhalb der narrativen Syntagmen der chronologischen Gruppe wegen der Zeitsprünge zu den alternierten Syntagmen.¹⁷

Für die syntaktische Funktionalität von Musik zum Film ist demzufolge das nicht selbst Umblättern des Rezipienten wie bei einer Schriftlektüre, um in diesem Bild zu bleiben, von großer Be-

13 Siehe ebenda S. 22.

14 Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1968, S. 83.

15 Benedikt Jeßling, Ralph Köhnen, *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft*, Stuttgart 2007, S. 194.

16 Metz, *Semiologie des Films*, S. 198. Metz unterscheidet in seiner tragfähigen Systematik acht syntagmatische Typen: Er unterteilt in a-chronologische und chronologische Syntagmen. Die a-chronologischen untergliedert er in paralleles Syntagma und Syntagma der zusammenfassenden Klammerung. Die chronologischen unterteilt er bezüglich der narrativen Syntagmen (im Unterschied zu einem deskriptiven Syntagma) in alterniertes und linear narratives Syntagma, aus welchem sich Szene oder Sequenz untergliedern lassen, bezüglich einer Sequenz unterscheidet er eine Sequenz durch Episoden von einer gewöhnlichen Sequenz (Tabelle S. 198).

17 Ebenda.

deutung: Zentral ist die Prägung von Zeit in eine andere in diesem Umblätternvorgang, der nach Metz durch die großen Bilderverkäufer bzw. die Zeremonienmeister erfolgt. Diese Zeitgestaltung wie auch die interne Gestaltung der Bilder ist für diese nicht selbstbestimmte Rezeptionszeit musikalisch so zu begleiten, wie es der externe Sinngeber beabsichtigt und festlegt. Diesem Sinn auf die Spur zu kommen, ist eine Aufgabe der Filmmusikanalyse.

Als Begründung für die Musikbegleitung bei einem Wechsel der Zeitebenen und der Orte – musikalisch nach Pauli 1992 mit Rückungen vergleichbar¹⁸ – wird von älteren Autoren angeführt, dass einer möglichen Verwirrung der Rezipienten vorzubeugen sei. Pauli glaubt feststellen zu sollen, dass dieser Verwirrung eine Musik dadurch entgegenwirkt (im amerikanischen Spielfilm der Studio-Ära), indem sie ihn, den Zuschauer, »in der supponierten Gegenwart der Filmerzählung abholt, gewissermaßen wie ein Kind bei der Hand nimmt, den großen Schritt hinunter in die Vergangenheit oder hinaus in die Zukunft mit ihm vollzieht, wartet, bis er sich in der neuen Umgebung wieder zurechtgefunden hat und ihn dann freilässt.«¹⁹ Pauli benennt als klassisches Beispiel für ein solches den Zuschauer-bei-der-Hand-Nehmen durch Musik die Rückblende aus *CASABLANCA* (USA 1942) als geradezu normativ: »Wie sie das im einzelnen bewerkstelligt, lässt sich aus *Casablanca* an der Rückblende, die Ilsa und Rick in Paris zeigt, ablesen.«²⁰

Am Beispiel *CASABLANCA* ist zu vermuten, dass der Komponist Max Steiner im Frühjahr 1942, also im 15. Lebensjahr des Tonfilms, den Rezipienten den Mitvollzug eines Zeitsprungs in die Vergangenheit von gerade einmal zwei Jahren ohne akustische Hilfe noch nicht zutraute. Was die Verwirrung betrifft, so dürften die Parallelmontagen von Griffith einige Jahrzehnte früher im Stummfilm verwirrender gewesen sein. Behauptet wird von Hansjörg Pauli die Schaffung eines Gegengewichtes zur disparaten Darstellung der Filmerzählung zum Zwecke der Entschärfung von »Gebrochenheit der Narration«.²¹ Diese Entschärfung werde erzielt durch

18 Siehe Pauli, *Funktionen von Filmmusik*, S. 8–17, hier S. 14.

19 Ebenda S. 14f.

20 Ebenda S. 15.

21 Ebenda S. 13.

akustische Kontinuität in der musikalischen Schicht mit dem Ziel der vereinheitlichenden Wirkung der Musik. Wenn Georg Maas ein syntaktisches Funktionieren von Filmmusik erläutert, ist bei dieser Lektüre unweigerlich an diese Musikbegleitung von Max Steiner zu diesem berühmten Paris-Flashbacks zu denken; Georg Maas schreibt: »In vielen Szenen finden sich Szenen wie diese: Eine Person träumt oder erinnert sich an eine frühere Begebenheit. Das Bild der Person verschwimmt und man wechselt als Betrachter in die Traumbilder. Meist hilft die Filmmusik dabei, sanft von der einen in die andere Ebene geleitet zu werden.«²²

Helga de la Motte-Haber klärt hierzu auf: »Dass es in erster Linie um die Stimulation von Aufmerksamkeit geht, lässt sich an der Rückblende in Casablanca – Ilsa und Rick in Paris – ablesen. Es ist der Wechsel, der als Auslöser zählt: Zur Ausstattung von Ricks Etablissement gehört das Atmosphäre schaffende Klaviergeklimper; der Orchesterklang, der sich unmerklich einschleicht, mit dem Max Steiner Zeit und Ort vertauscht, ist wirkungsvoll genug, dass mit dem gleichen musikalischen Material – so der Marseillaise als Leitmotiv – weitergearbeitet werden kann.«²³ Aber Helga de la Motte Haber betont auch die Möglichkeit, ohne akustische Begleitung, also Rezeptionshilfe, die Rückblende zu montieren: »Es gibt die Rückblende, die von der filmischen Gegenwart chronologisch unterschieden sein, die nicht als Übergang von Traum und Wirklichkeit aufgefasst werden soll und die sich dennoch akustisch nicht bemerkbar macht.«²⁴ Sie betont, dass »das Glaubhafte sich in der Rückblende realistischer meist ohne Musik darbietet.«²⁵ Diese Kennzeichnung der Rückblende durch Verstummen der Begleitmusik ist überzeugend gelungen in der Rückblende in dem Abenteuer Spielfilm *LES AVENTURIERS* (F 1967), wenn zur Schilderung des Piloten des abgestürzten Sportflugzeugs (Serge Reggiani) mit dem Schatz an Bord die Sequenz im Kongo vor mehreren Jahren die Rückblende durch den Wechsel von Farbe in Schwarz-Weiss ohne Musikbegleitung dargeboten wird.

22 Georg Maas, *Filmmusik. Arbeitsheft für den Musikunterricht in der Sekundarstufe I an allgemein bildenden Schulen*, Leipzig, Stuttgart, Düsseldorf 2001, S. 25.

23 La Motte-Haber, Emons, *Filmmusik*, S. 195.

24 Ebenda.

25 Ebenda.

Handelt es sich bei den Ortswechseln um Gleichzeitigkeit, wird in solchen Parallelmontagen als Binnenmontagen von den von Christian Metz so bezeichneten Zeremonienmeistern die musikalische Schicht entweder zur Kennzeichnung des inhaltlich Verbindenden benutzt oder aber zur Kennzeichnung des am jeweiligen Ort Verschiedenen. Das inhaltlich Verbindende wird musikalisch herausgestellt in *INDEPENDENCE DAY* (USA 1996) in der parallel montierten Sequenz der Zerstörung des riesigen Alien-Raumschiffes an sehr weit voneinander entfernt liegenden Orten gleichzeitig in Afrika, in Australien und in den USA. Der Komponist David Arnold legt hier über einige Atmos, die den akustischen Ort (außen in der Wüste, innen in einer Flugzeughalle) kennzeichnen, einen orchestralen Hymnus im Idiom der Symphonik des 19. Jahrhunderts, der den Ausdruck von Ergriffenheit, Rührung und Heldentum vermittelt. Dieser Ausdruck der Musik verklammert die unterschiedlichen Orte und vermittelt gleichzeitig die Stärke des Gefühls der Freude angesichts des Endes der Bedrohung an allen Orten. Angesichts der Eindeutigkeit des Ausdrucks dieser Filmmusik ergeben Experimente des Austauschs der Begleitmusik mit präexistenter Musik wie beispielsweise dem *Halleluja* aus dem *Messiah* (1741) von Georg Friedrich Händel oder der amerikanischen Nationalhymne die gleichgeartete Funktionalität der Austauschmusik in hohem Maße.

Helga de la Motte-Haber erläutert einen solchen nachträglich vorgenommenen Musikeinsatz zu einer Spielfilmsequenz als Umgang mit Versatz und Nummer, als Verwendung einer »geschlossene(n) Musiknummer«²⁶; in Kontexten wie diesen, musikalischen Begleitungen von Rückblenden oder Parallelmontagen, schreibt sie, dass die bloße Anwesenheit einer Musikbegleitung mit einem als passend empfundenen Ausdruck ausschlaggebend ist: Hier »wertet sich die Musik bis zur geschlossenen Nummer auf.«²⁷ Dieser Einschätzung kommt, zusätzlich zu der Feststellung, dass die von der Oper übernommene kompositorische Arbeit mit Motiven sich in der Filmkomposition als »nur rudimentär entwickelte

26 Ebenda S. 186.

27 Ebenda S. 185.

leitmotivische Praxis«²⁸ darstelle, eine zentrale Bedeutung für Film-musik in syntaktischer Funktionalität zu. Überspitzt ausgedrückt: Die Begleitmusik zu einer solchen Spielfilmszene »tendiert dabei zum recht beliebigen Versatz, hat nur die Funktion, etwas Erregung zu schaffen«.²⁹

Entscheidet sich ein Filmkomponist für die Begleitung und Vermittlung einer Parallelmontage – dafür also, jedem der gleichzeitig ablaufenden, aber unterbrochen gezeigten Handlungsstränge einen eigenen musikalischen Ausdruck zukommen zu lassen, um für das Trennende oder je Spezifische »etwas Erregung« zu schaffen, so müssen zwei musikalische Bereiche miteinander in Verbindung gebracht werden, indem abschnittsweise mal die eine, mal die andere musikalische Schicht akustisch in den Vordergrund rückt. Zu Beginn des Films *QUE LA BÊTE MEURE* (F/I 1969) von Claude Chabrol praktiziert Chabrol einen solchen Umgang mit zwei akustischen Ebenen: dem Anfang des Liedes *Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh* aus: *Vier ernste Gesänge* op. 121 von Johannes Brahms (1896), über Motorengeräusche gelegt zur Begleitung des heranra-senden schwarzen Sportwagens einerseits und der Atmo für Strand in der Bretagne, (Meeresrauschen in ruhigen Wellen, Mövenkrei-schen, Wind) andererseits als akustischer Hintergrund für den Handlungsstrang des vom Meer zum Dorf gehenden blonden Jungen in gelber Jacke. Auch der Komponist Adolph Deutsch vollzieht eine solche Trennung der Elemente in seiner Komposition zur Par-allelmontage in Billy Wilders *SOME LIKE IT HOT* (USA 1959). Die Be-gleitmusik für die nach einem Konzert ihrer Damenband im Hotel *Semiole Ritz* in Miami zum Peer rennende Sugar (Marilyn Monroe), die dort ihren vermeintlichen Millionär treffen will, um mit ihm zu seiner Yacht zu fahren, geht instrumental linear aus ihrer Nummer *I want to be loved by You* hervor, die sie unmittelbar vorher im Kon-zert gesungen hat. Die Begleitmusik des Handlungsstrangs von Jo (Tony Curtis), der zunächst verkleidet als Josephine nach dem glei-chen Konzert auf sein Hotelzimmer rennt, um sich optisch in eben jenen Millionär zu verwandeln und dann gleichzeitig zur gleichen Bootsanlegestelle zu radeln, besteht als Versatz aus der Gestaltung einer beliebigen heiteren Zirkusmusiknummer im Big-Band-Sound,

28 Ebenda S. 183.

29 Ebenda S. 182.

der charakteristisch für die Musik der Frauenband im Film und die gesamte Begleitmusik des Films ist. Die Zirkusnummer ist sequenzierend gestaltet und kann fast beliebig ohne Ausdrucksverlust geschnitten werden. Deutsch setzt zu jedem sichtbaren Wechsel des Handlungsstrangs einen Wechsel der Melodik und des musikalischen Ausdrucks, Sehnsucht zum Rennen von Sugar und heiteres Abenteuer beim Radeln von Jo im gleichen Big-Band-Sound. Hier können Rezeptionsexperimente zeigen, dass die Wechsel der Musikstränge bei aller kompositorischen Geschicklichkeit überflüssig genannt werden können, wenn als Funktion der Musik die Rezeptionshilfe der Gleichzeitigkeit in der Parallelmontage angesehen wird. Nachvertونungen dieser wortlosen Sequenz ausschließlich mit dem Song *I want to be loved by You* verdeutlichen die vereinheitlichende, verklammernde Funktion der Musik, die in der Komposition von Deutsch vordringlich dem gleichen Sound zukommt.

Bei einem Sprung in der erzählten Zeit nach vorn, verbunden mit einem Ortswechsel, bei dem sich die Filmmacher für einen abrupten Wechsel entscheiden, was in jedem Spielfilm sehr häufig geschieht, ist die akustische Kennzeichnung des neuen Ortes als Orientierungshilfe für die Rezipienten bedeutsam. In *MISSION: IMPOSSIBLE – GHOST PROTOCOL* (USA 2011) wird ein solcher Wechsel abrupt vollzogen und durch die Musik markiert. Auf der Bildebene ist Hektik im Alltag von Geheimagenten visualisiert in der schnellen Folge kurzer Einstellungen, hier im Umgang der Agenten mit digitalen Medien. Der neue Ort, an den die Agenten fliehen müssen, Dubai, wird musikalisch eindeutig, wenn nicht plakativ, sekundenbruchteilkurz antizipiert und dann illustriert. Es erklingen musikalische Techno-Elemente zur gezeigten Hektik der Agenten in Moskau und dann abrupt, geschickt angefügt über die gleiche Tonhöhe, zum Ortswechsel die musikalische Kennzeichnung des neuen Ortes durch Streicher mit als orientalistisch zu decodierender Streichermelodik zu den Bildern aus einem Helikopter der Wüsten von Dubai. Es ist funktional ein geschickter Umgang mit Versatz und Nummer zu konstatieren; hier wird die durch die Bildebene erzeugte Erregung musikalisch illustriert; die akustische Rezeptionshilfe gelingt durch den Versatz von orientalischer Musik in der leitmotivvermeidenden Melodieführung.

Die musikalischen Begleitungen von Syntagmen, Einstellungsfolgen, Binnenmontagen im montierten Film, die durch Zeit-

raffung große Zeiträume überbrücken, sind nach Pauli mit Modulationen vergleichbar. Diese Musikbegleitungen werden Pauli zufolge im amerikanischen Spielfilm der Studio-Ära in der Weise vorgenommen, wie im Stummfilm Montagen musikalisch begleitet wurden. Die Rezeption der verwirrenden Montagen wird erleichtert durch eine akustische Kontinuität; Pauli schreibt: »gekoppelt mit einem Musikstück, das dem staccato der Bilder seinen eigenen kontinuierlichen Fluss entgegensetzt, also zusammenfasst, vereinheitlicht.«³⁰ In einer durch die Zuhilfenahme von Tricktechnik visualisierten Zeitraffung in *RISE OF THE PLANET OF THE APES* (USA 2011) wird diese akustisch durch eine vorwärtsdrängende, sich steigernde Symphonik mit starken perkussiven Akzenten des Filmkomponisten Patrick Doyle begleitet und vermittelt. Auf der Bildebene wird visualisiert, wie ein einjähriger Jungschimpanse in einem Wald bei San Francisco mit sehr hohen Eichen einen Stamm hochklettert, in den Wipfeln zu anderen Bäumen wechselt, ganz oben als fünfjähriger Schimpanse ankommt und von dort auf die Golden Gate Bridge schaut. Während des Kletterns wird ungefähr alle 20 Sekunden der Zeitsprung eines Jahres kaschiert und wegen der kontinuierlich durchlaufenden Musik im Sinne Paulis durch Vereinheitlichung als glaubwürdig erlebt. Die Begleitmusik zu dieser Lichtspielszene von Doyle bringt Erhabenheit und Pracht zum Ausdruck; ihre Kontinuität bedingt die Glaubwürdigkeit der Szene. Diese Glaubwürdigkeit sollte dann auch durch eine andere Musiknummer bewirkt werden können, wie eine Hinterlegung dieser wortlosen Szene mit *Music for 18 Musicians* von Steve Reich ebenso ergab. Die Komposition von Boyle kann durch eine andere Nummer ersetzt werden, wenn, wie hier, Kontinuität als das wichtigste Kriterium der Musik für diese syntaktische Funktion angesehen wird.

Ein kontinuierlicher Fluss musikalischer Reize ähnlichen Ausdrucks bewirkt als Hintergrundmusik für bestimmte Filmszenen der Zeitmanipulation eine Vereinheitlichung durch Verklammerung und erleichtert damit den Rezeptionsprozess. Hier eignet sich auch Musik, der, wie im Beispiel der *Music* von Steve Reich, kein ausdrücklicher Gestus der Entwicklung, des Vorwärtsstrebens und der Finalität anhaftet. Es ist die Kontinuität einer akustischen

30 Pauli, *Funktionen von Filmmusik*, S. 14.

Fläche mit expressiver Eindeutigkeit in diesen Binnenmontagen ausschlaggebend für die als zusammenfassend, Zusammenhalt stiftend, als vereinheitlichend interpretierbare Leistung der Musik, um auch die Wortwahl Paulis zu benutzen, in den reinen Montagesyntagmen. Solche Abschnittbetrachtungen machen selbstverständlich Analysen der Musik und Musik-Film-Beziehungen über einen gesamten Film weiterhin sinnvoll, wenn nicht erforderlich. Zu bedenken ist, dass die syntaktische Leistung der Musik zu einem filmischen Syntagma mit diesen Eigenschaften immer rezipierend interpretiert wird, die Expressivität der Musik wird der Filmsequenz als mehr oder wenig stimmig zugeordnet durch die Wahrnehmungsleistungen der Rezipienten, die bekanntlich abhängig sind von Aufmerksamkeit und Vorwissen, woraus sich auch die vorherrschende Tonalität der Filmmusik ableiten lässt, um die Rezipienten nicht zu überfordern oder zu verwirren.

Wenn akustische Kontinuität mit expressiver Eindeutigkeit über einen längeren Zeitraum als Verständnishilfe solcher filmischer Strukturen mit Zeitmanipulationen dient, und diese These vertrete ich hier, dann hat die Betrachtung der Expressivität der akustischen Schicht im Vordergrund zu stehen; dann sind Geräusche und Sounds in angemessenem Maße einzubeziehen. In der akustischen Schicht des erwähnten Films *LES AVENTURIERS* setzen die Geräusche von Meereswellen mit langen Zyklen zur Sterbeszene von Manu Borelli (Alain Delon) ein, die Ruhe, Kontinuität und Frieden zum Ausdruck bringen und Bestandteil des Sujets sind, in welchem die Abenteurer dem Meer einen Schatz entrissen hatten. Das an dieser Stelle vielleicht zu erwartende *Laetitia-Thema* des Filmkomponisten François de Roubaix mit seinem Ausdruck »très jolie« sehe ich ebenso wie die Entscheider, die Zeremonienmeister und großen Bilderverkäufer, wie Metz sie in dem oben von mir angeführten Zitat nennt, als zweitbeste Lösung an.

Die syntaktischen Funktionen der Vereinheitlichung und Verklammerung durch kontinuierlichen Musikfluss mit expressiver Eindeutigkeit am Beispiel der experimentell nachträglich ausgetauschten komponierten Begleitmusik durch eine Musiknummer, einen Popsong oder ein Minimal-Stück widerlegt die Behauptung von Pauli, gute Filmmusik müsse mit den Kriterien der artifiziellen Musik zielorientiert komponiert sein. Über nach seinem Verständnis gute Filmmusik schreibt er: »Ein Stück ist nicht nur über eine be-

stimmte Zeitspanne hinweg gegenwärtig, es setzt in diese Zeitspanne auch einen gerichteten, wenn man so will, finalgezielten Prozess; damit trägt es den Hörer vorwärts.«³¹ In guten Filmen sei das syntaktische Funktionieren der Musik sogar von der kompositorischen Qualität abhängig, wörtlich: »nicht zuletzt von der »immanenten« formalen Qualität des Musikstrangs«.³² Diese Behauptung dürfte durch den vielfach zu beobachtenden Einsatz von Popmusik und der Verwendung von irisierenden Klangflächen schwer aufrecht zu erhalten sein. Quentin Tarantino widerlegt diese These in jedem seiner Filme durch die Montage filmfremder Musiktitel. Speziell für die Musik zu ausgewählten Binnenmontagen gilt es, aus der Polaritätsliste von Helga de la Motte-Haber für Filmmusik überhaupt auszuwählen, nämlich Unauffälligkeit versus Auffälligkeit, fest gefügt versus lose gefügt nach Hugo Riemann bzw. locker gefügt bei Erwin Ratz, Ungewohntheit versus Vertrautheit bzw. Verständlichkeit und Eindeutigkeit versus Beliebigkeit.³³ Die Funktionalisierung der Musik zum Film in Montagesyntagmen basiert auf Kontinuität und eindeutiger Ausdrucksqualität der Begleitmusik. Es ist Pauli zuzustimmen, wenn er schreibt: »syntaktische Funktionen kann prinzipiell jegliche Musik übernehmen, gleichgültig, welches Idiom sie spricht.«³⁴ Zu ergänzen ist die Eindeutigkeit des Ausdrucks der filmischen Begleitmusik auf der Grundlage stilistischer Vielfalt.

31 Ebenda S. 15.

32 Ebenda S. 13.

33 Siehe Helga de la Motte-Haber, *Musik im Hollywood-Film*, in: Helmut Korte, Werner Faulstich (Hrsg.), *Filmanalyse interdisziplinär. Beiträge zu einem Symposium an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig*, Göttingen 1988, S. 64–72, hier S. 71.

34 Pauli, *Funktionen von Filmmusik*, S. 15.

STIMMEN HÖREN

FILM, MUSIK UND DIE SPRACHE DER ERZÄHLTHEORIE

Guido Heldt

1 Filmmusik und die Zuständigkeit der Erzähltheorie

Konzepte und Begriffe der Erzähltheorie sind seit den 1980er-Jahren in der Filmtheorie heimisch geworden¹, und mit ein paar Jahren Verzögerung erreichen sie auch die Filmmusikforschung, in erster Linie über die Arbeit Claudia Gorbmans.² Lange Zeit ist die

1 Schlüsseltexte sind Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca und London 1978, gefolgt von Chatmans *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca und London 1990; David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985; Edward Branigan, *Narrative Comprehension in Film*, London und New York 1992 (dem Branigans spezialisierte Studie *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin [u. a.] 1984, vorausgegangen war). Wichtige Beiträge kommen aus Frankreich, etwa André Gaudreaults Diskussion des Verhältnisses von Erzählen und Zeigen, von »narration« und »monstration« im Film (*Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris 1988, rev. 1999, englisch *From Plato to Lumière. Narration and Monstration in Literature and Cinema*, Toronto, Buffalo und London 2009), oder in den naratologischen Aspekten der Arbeit Michel Chions, die sich zwar nicht zum System zusammenschließen, aber angesichts von Chions konzeptfreudigen und einflussreichen Ideen zum Filmtone für die Filmmusikologie wichtig sind (*L'audio-vision*, Paris 1990, englisch *Audio-Vision: Sound on Screen*, New York 1994, und *Art sonore, le cinéma*, Paris 2003, englisch *Film, a Sound Art*, New York 2009).

2 Zuerst in *Narrative Film Music* in der von Rick Altman herausgegebenen Sondernummer *Film/Sound* der *Yale French Studies* 60 (1980), S. 183–203, dann

filmmusikologische Nutzung narratologischer Ideen allerdings beschränkt und kapriziert sich in erster Linie auf die Unterscheidung von diegetischer und nichtdiegetischer Musik – angesichts der vielfältigen Möglichkeiten von Musik im Film, mit den Kategorien zu spielen und ihre Grenzen zu überschreiten und zu verwischen, ein analytisch ergiebiger Aspekt, aber eben nur ein kleiner Ausschnitt aus einem breiten theoretischen Feld, das weitgehend unrepräsentiert geblieben ist.³

Wie zur Kompensation der begrenzten Theorierezeption haben sich Filmmusikologen jedoch immer wieder an der Unterscheidung abgearbeitet, wenn nicht gestoßen, und dabei auch den Import narratologischer Ideen in die Film(musik)forschung überhaupt ins Visier genommen. Viele Beiträge zur Debatte haben untersucht, wie Musik die Unterscheidung von Erzählebenen verunklaren oder von einer Ebene zur anderen wechseln kann – notwendige Verfeinerungsarbeit an Kategorien, die wie andere auch zum Spielball kreativer Arbeit werden.⁴ Andere Arbeiten haben die Brauch-

in größerer Breite in *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington 1987.

- 3 Von Ausnahmen abgesehen, etwa Jerrold Levinsons (allerdings problematischem) Versuch, Wayne Booths Konzept des »impliziten Autors« für die Filmmusikforschung zu erschließen; siehe: Levinson, *Film Music and Narrative Agency*, in: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, hrsg. v. David Bordwell und Noël Carroll, Madison 1996, S. 248–282. Zur Kritik von Levinsons Ansatz siehe: Guido Heldt, *Music and Levels of Narration in Film. Steps across the Border*, Bristol 2013, S. 72–83.
- 4 Beispiele sind David Neumeyer, *Source Music, Background Music, Fantasy and Reality in Early Sound Film*, in: *College Music Symposium* 37 (1997), S. 13–20; ders., *Performances in Early Hollywood Sound Film: Source Music, Background Music, and the Integrated Sound Track*, in: *Contemporary Music Review* 19/1 (2000), S. 37–62; ders., *Diegetic/Nondiegetic: A Theoretical Model*, in: *Music and the Moving Image* 2/1 (2009), S. 26–39; James Buhler, *Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (II): Analysing Interactions of Music and Film*, in: *Film Music: Critical Approaches*, hrsg. v. Kevin J. Donnelly, New York 2001, S. 39–61; Giorgio Biancorosso, *Beginning Credits and Beyond: Music and the Cinematic Imagination*, in: *ECHO: A Music-centered Journal* 3/1 (2001), www.echo.ucla.edu/Volume3-Issue1/biancorosso/index.html [letzter Zugriff: 12.7.2016]; ders., *The Harpist in the Closet: Film Music as Epistemological Joke*, in: *Music and the Moving Image* 2/3 (2009), S. 11–33; Robynn S. Stilwell, *The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic*, in: *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, hrsg. v. Daniel Goldmark/Lawrence Kramer/Richard Leppert, Berkeley und Los Angeles 2007, S. 184–202; Martin F. Norden, *Diegetic Commentaries*,

barkeit der Konzepte von diegetischer und nichtdiegetischer Musik in Frage gestellt, ihren Gebrauch kritisiert oder alternative Kategoriensysteme vorgeschlagen.⁵ Ohne im einzelnen auf solche Kritik einzugehen, kann man grob zusammenfassen, dass es darin zum einen darum geht, dass die Dichotomie von diegetischer und nichtdiegetischer Musik eine zu grobe *Apriori*-Unterscheidung treffe, die die komplexere und weniger eindeutige filmmusikalische Realität verfehlt, oder darum, dass die Idee nichtdiegetischer Musik eine Distanz zwischen Musik und der Welt der Geschichte impliziere, die den Beitrag der Musik zur Konstitution dieser Welt übersieht.⁶

Solche Kritik trifft jedoch eher die Anwendung der Konzepte als ihre Substanz. Narratologen haben die Unterscheidung von Erzählung und erzählter Welt, von *story* und *discourse*, von Diegeese und Narration, nie als quasi-onotologische Kategorien verstan-

in: *Offscreen* 11/8–9 (2007) (Forum 2: *Discourses on Diegesis – On the Relevance of Terminology*), www.offscreen.com/biblio/pages/essays/soundforum_2 [letzter Zugriff: 12.7.2016]; Jeff Smith, *Bridging the Gap: Reconsidering the Border between Diegetic and Nondiegetic Music*, in: *Music and the Moving Image* 2/1 (2009), S. 1–25; Nick Davis, *Inside/Outside the Klein Bottle: Music in Narrative Film, Intrusive and Integral*, in: *Music, Sound and the Moving Image* 6/1 (2012), S. 9–19; Dan Yacavone, *Spaces, Gaps, and Levels: From the Diegetic to the Aesthetic in Film Theory*, in: *Music, Sound and the Moving Image* 6/1 (2012), S. 21–37.

- 5 Beispiele sind Anahid Kassabian, *Hearing Film: Tracking Identifications*, in: *Contemporary Hollywood Film Music*, New York und London 2001 (siehe S. 42–49); dies., *The End of the Diegesis As Know It?*, in: *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, hrsg. v. John Richardson/Claudia Gorbman/Carol Vernallis, Oxford 2013, S. 89–106; Alessandro Cecchi, *Diegetic versus nondiegetic: a reconsideration of the conceptual opposition as a contribution to the theory of audiovision*, in: *Worlds of Audiovision* 2010, http://www-5.unipv.it/wav/pdf/WAV_Cecchi_2010_eng.pdf [letzter Zugriff: 3.9.2015]; Ben Winters, *The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space*, in: *Music and Letters* 91/2 (2010), S. 224–244; ders., *Musical Wallpaper? Towards an Appreciation of Non-narrating Music in Film*, in: *Music, Sound and the Moving Image* 6/1 (2012), S. 39–54; ders., *Music, Performance, and the Realities of Film. Shared Concert Experiences in Screen Fiction*, New York und London 2014, S. 172–198; Didi Merlin, *Diegetic Sound. Zur Konstitution figureninterner- und externer Realitäten im Spielfilm*, in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S. 66–100, www.filmmusik.uni-kiel.de/KB6/KB6-Merlinarc.pdf [letzter Zugriff: 12.7.2016]; Morris B. Holbrook, *Music, Movies, Meanings, and Markets: Cinemajazzmatazz*, New York und London 2011 (siehe dort S. 1–53).
- 6 Zur Kritik solcher Kritik siehe: Guido Heldt, *Music and Levels of Narration in Film. Steps across the Border*, Bristol 2013, S. 48–72.

den, sondern als heuristische Konstrukte, die der Leser, Zuschauer, Zuhörer beim »Diegetisieren«, dem offenen und reversiblen Prozess der Bestimmung der Grenzen und Regeln und der Geschlossenheit (oder Durchlässigkeit) der Diegese einsetzt. Es ist wichtig, die Kategorien nicht mit Aufgaben zu beschweren, für die sie nicht gemacht sind: Sie sagen nichts darüber, *was* Musik (oder irgendein anderes Element von Filmsprache) in einem Film tut, noch etwas über den Grad an Realismus, mit dem ein Film seine Geschichte erzählt. Und die Kritik, das Konzept nichtdiegetischer Musik distanzieren die Musik von einer Diegese, zu deren Konstitution sie doch entscheidend beiträgt⁷, verfehlt die Beziehung von Narration und Diegese. Zum vergleichenden Beispiel: Die Stimme eines heterodiegetischen Erzählers in einem Roman ist *per definitionem* nicht Teil der Diegese und in diesem Sinne von ihr distanziert; sie ist aber zugleich die Hauptquelle unserer Informationen über die Geschichte und die Welt, in der sie spielt, und in diesem Sinne grundlegend für ihre Konstruktion in unserem Kopf. Das gleiche gilt für nichtdiegetische Musik als eine der »Stimmen« filmischen Erzählens – wenn dieser Gebrauch des Begriffs der »Stimme« legitim ist: eben die Frage, um die es weiter unten gehen soll.

Solche Dispute haben mit einem disziplinären Problem von Filmmusiktheorie zu tun: Sie bezieht vieler ihrer Ideen – oft über den Zwischenschritt der Filmtheorie – von anderen Fächern, nicht zuletzt dem viel größeren und aktiveren Feld der Literaturtheorie, die den Löwenanteil narratologischen Theoretisierens produziert hat. Das heißt nicht, dass literaturtheoretische Konzepte nicht übertragbar wären, es heißt nur, dass sie auf ihre Übertragbarkeit überprüft und gegebenenfalls adaptiert werden müssen. Als narratives Medium ist Film verschieden von, sagen wir, einem Roman (als dem Leitmedium des Großteils narratologischer Theorie literaturwissenschaftlicher Herkunft). Mit wenigen Ausnahmen besteht ein Roman aus einem einzigen Datenstrom, und die Leistung des Lesers ist die Imagination; ein Film besteht dagegen aus Bild- und Tonspur, die beide in multiple Datenströme aufgespalten werden können (recht selten auf der Bildebene, in *splitscreens* und Bildüberlagerungen; der Regelfall auf der Tonspur in der Simultaneität

7 Vorgebracht etwa in: Ben Winters, *The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space*, in: *Music and Letters* 91/2 (2010), S. 224–244.

von Dialog, Geräuschen und Musik, drei Dimensionen von Filmton, die selbst wiederum simultan unterschiedliche Datenstränge präsentieren können), und die Hauptaufgabe des Zuschauers/-hörers besteht in Zuordnung und Synthese.

Dazu kommt, dass die meisten Romane den Großteil ihrer Informationen im Strom des Erzählens unterbringen, ergänzt um meist kleinere Anteile von *monstration*, dem Zeigen von Elementen aus dem »mimetic stratum«⁸ der Geschichte – direkte Figurenrede, Briefe, Zeitungsartikel, Landkarten u. a. Dokumente, in selteneren Fällen Illustrationen (Ausnahmen wie der überwiegend mimetische Briefroman bestätigen die narrative Regel). Filmisches Erzählen dagegen besteht in erster Linie in der Organisation von *monstration*; das Zeigen steht so sehr im Vordergrund unserer Aufmerksamkeit, dass die Idee, Film sei ein narratives Medium, fragwürdig erscheinen mag. Die Vordergründigkeit des Gezeigten liegt auf dem Grund mimetischer Theorien von Film, die in der Filmtheorie bis in die 1960er-Jahre hinein einflussreich waren (und die auf Unterscheidungen antiker Dramen- und Dichtungstheorie zurückgehen).⁹ Diese Diskussion kann hier nicht aufgerollt werden (so interessant es auch wäre, unterschiedliche Grenzziehungen zwischen mimetischen und narrativen Aspekten von Film bei unterschiedlichen Autoren zu verfolgen). Der grundsätzliche Punkt ist jedoch einfach. Am einen Ende der Skala von narrativen zu mimetischen Formen liegt z. B. ein Erzählgedicht, das seine Geschichte mit der Stimme eines Erzählers transportiert, einer Stimme, die unsere einzige Quelle von Informationen über die Geschichte ist (Schillers *Lied von der Glocke* wäre ein Beispiel). Am anderen Ende der Skala liegt ein Drama, das die Idee der »artistotelischen Einheiten« von Zeit, Ort und Handlung verabsolutiert: im Extremfall

8 Ein Begriff aus Felix Martinez-Bonatis *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, Ithaca 1981; siehe: Robert Stam/Robert Burgoyne/Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, London, New York 1992, S. 114.

9 Eine Zusammenfassung und Kritik mimetischer Theorien von Film liefert David Bordwell in: *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985, S. 3–15. Siehe dazu auch André Gaudreault, *From Plato to Lumière. Narration and Monstration in Literature and Cinema*, Toronto, Buffalo und London 2009, S. 38–51 und S. 81–89, und Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca und London 1990, S. 109–138.

ein Stück, das in einem einzigen Raum in Echtzeit abläuft und eine ununterbrochene Kette von Ursachen und Wirkungen präsentiert.¹⁰ Was ein solches Stück *nicht* nötig hat, ist eine Instanz, die Entscheidungen trifft (abgesehen von der Entscheidung, an welchem Punkt der Geschichte das Stück – d. h. unser Zugang zur Handlung – beginnt und endet): Entscheidungen darüber, was wir sehen und hören und was nicht, an welchen Punkten in einer Geschichte die Handlung einsetzt oder abbricht. Das Theaterpublikum hat Zugang zu allen (äußeren) Details der Fiktion.

Aber so funktionieren Filme normalerweise nicht (und auch die wenigsten Theaterstücke). Charakteristisch für die Struktur von Filmen ist just das Gegenteil, ist die sorgsame Zurichtung der mimetischen Ebene des Films, die Zurichtung unseres Zugangs zu Informationen über die Geschichte durch Bildkadrage, Perspektive, Kamerabewegungen, Schnitte, die Organisation von Einstellungen zu Szenen und von Szenen zu Sequenzen, die Organisation der temporalen Beziehung von Erzählung und Geschichte in Ellipsen, Rück- und Vorausblenden, die Organisation der Synchronität oder Asynchronität von Bild und Ton usw.

Identifiziert man Narration mit einer Elementarsituation von Erzählen – etwa eine Freundin, die uns abends beim Bier erzählt, was ihr heute Schlimmes passiert ist –, mag es kontraintuitiv scheinen, den gleichen Begriff für die Organisation mimetischer Bausteine im typischen Kinofilm zu verwenden. Aber die Organisation von Information gehört zum verbalen Erzählen so sehr wie die Stimme, die da etwas erzählt: Welche Teile der Geschichte werden berichtet und welche ausgelassen? Werden Teile ausgelassen, weil sie unwichtig sind, oder aus erzähltaktischen Gründen, um Spannung zu erzeugen oder Überraschungen vorzubereiten? Wird die Geschichte in chronologischer Ordnung erzählt oder mit Rück- und Vorausblenden? Auf einer Ebene oder mit Rahmen- und eingebetteten Erzählungen? Aus welcher – oder wessen – Perspektive wird die Geschichte oder werden Teile davon dargestellt? Werden die Teile der Geschichte organisch miteinander verbunden und ausei-

10 Die Anführungszeichen um die »aristotelischen Einheiten« weisen darauf hin, dass Aristoteles selbst sie deutlich weniger streng verstand und ohnehin nur über die Einheiten von Zeit und Handlung schreibt; ein strengeres Verständnis der Idee ist ein Resultat ihrer Rezeptionsgeschichte seit der Renaissance.

inander motiviert, oder beginnen und enden sie abrupt und erfordern vom Zuhörer, sie zur Geschichte zusammenzusetzen? Es ist diese Dimension der Organisation von Informationen, die Filmtheoretiker seit Béla Balázs dazu gebracht haben, den Film eher als Geschwister des Romans denn des Dramas zu beschreiben, »precisely because of the existence and presence throughout the narrative of an underlying agent that presides over the narrative's organization and structure.«¹¹

Was jedoch fehlt im Film, ist die erzählende Stimme. Selbst, wo sie vorhanden ist, typischerweise in Form eines *voice over* oder von Erzähltext auf der Leinwand, ließe sich argumentieren, dass die Stimme der Voice-over-Narration selbst nur ein Baustein im Arsenal des übergeordneten filmischen Erzählers ist – offensichtlich im Falle eines homodiegetischen Voice-over-Erzählers, vielleicht aber auch auch im Falle einer heterodiegetischen Stimme. Anstelle eines Erzählers haben wir es im Film mit *Erzählung* zu tun, mit einem abstrakten System der Organisation narrativer Information, das nur in Ausnahmefällen zu einer personalisierten Stimme gerinnt, während auch eine gänzlich neutrale heterodiegetische Erzählerstimme in einem Roman ein personales Moment hat, weil verbales Erzählen für uns mit der Idee einer individuierten Erzählerstimme verbunden ist.

Aber welchen Platz hat Musik im Film in diesem Kontext? Diegetische Musik lässt sich zunächst einmal und unproblematisch als Gegenstand filmischer *monstration* sehen (dass es ganz so einfach nicht sein mag, ist noch zu zeigen). Bei nichtdiegetischer Musik aber haben wir es mit einer Form von Äußerung zu tun, die über die organisatorische Arbeit filmischer Narration hinausgeht und – wenn auch nicht mit Worten, aber doch oft beredt und wirkmächtig – etwas zu sagen scheint. Der zweite Teil dieses Textes wird versuchen, Musik im Film darauf zu befragen, ob man sie mit der Idee einer Stimme in Verbindung bringen kann, und ob das zum Verständnis von Film als narrativem Medium beitragen kann.

Die Ideen, um die es dabei geht, basieren im Wesentlichen auf dem Entwurf von Filmmusiknarratologie in meiner 2013 veröffentlichten Monographie *Music and Levels of Narration in Film. Steps ac-*

11 Gaudreault (2009), S. 81–82.

ross the Border.¹² Der vorliegende Text fasst einige dieser Ideen in einem Schnelldurchlauf-cum-Remix zusammen, unter dem Stichwort der Stimme in einem erzähltheoretischen Kontext. Das soll nicht heißen, dass ich die Analogie von Musik im Film mit (erzählenden) Stimmen für ein notwendiges oder auch nur für ein sinnvolles filmnarratologisches Konzept halte. Mieke Bal hat davor gewarnt, die Idee der Stimme zu fetischisieren, selbst in der Literatur: »To ask, not primarily where the words come from and who speaks them, but what, in the game of make-believe, is being proposed for us to believe or see before us.«¹³ Das gilt um so mehr für den Film und seine Möglichkeiten, uns etwas mitzuteilen. Ob das Akkordeon, dessen Mollwalzer uns sagt, dass wir uns in Paris befinden, diegetisch in einer Ecke des Bildes gespielt wird oder nichtdiegetisch auf der Tonspur allein, hat für den Informationsgehalt der Musik kaum eine Auswirkung. Das heißt nicht, dass man die narratologische Unterscheidung zwischen den Erzählebenen nicht treffen könnte; es heißt nur, dass sie nicht immer wichtig ist. Im Folgenden geht es daher darum, zu untersuchen, ob die Idee der Stimme heuristisch hilfreich ist, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten medial unterschiedlicher Formen von Erzählen besser in den Blick (oder ins Gehör) zu bekommen.

2 Musikalische Stimmen im Film

Die einfachste Struktur für diese Befragung ist die Hierarchie der Erzählebenen eines Films. Die Schichtung von Erzählebenen hat in der Filmmusikforschung über die Unterscheidung von diegetischer und nichtdiegetischer Musik hinaus bislang keine große Rolle gespielt, aber sie hilft, den Überblick über die Orte von Musik in der narrativen Struktur eines Films zu behalten. Dabei gehe ich von »außen« nach »innen« vor, von Musik als Teil des extrafikionalen Rahmens der Filmerzählung zu ihrer Funktion bei der Repräsentation von Subjektivität.

12 Guido Heldt, *Music and Levels of Narration in Film* (wie Anm. 6).

13 Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto 2009, S. 229.

Musik und Extrafiktionalität

Erzählebenen außerhalb der Fiktion sind die des historischen und des impliziten Autors. Der historische Autor kreiert den Text. Im Filmfalle meint das natürlich kein konkretes Individuum (und gewiss nicht den Regisseur), sondern ist eine Chiffre für die Tatsache, dass Filme von Menschen in der wirklichen Welt gemacht werden. Auch im Falle eines Romans ist historische Autorschaft nicht nur Sache des Autors im Wortsinne, sondern der gesamten Maschinerie literarischer Kreation und Publikation. Diese Maschinerie ist in den peritextuellen¹⁴ Elementen von Literatur in der Nennung von Verlags- und Autorennamen ebenso präsent wie die personalen und institutionellen Macher eines Films in dessen Vor- und/oder Nachspann. Wir würden die Nennung von Verlags- oder Autorennamen im Peritext eines Buches nicht als Äußerungen einer Stimme beschreiben (anders als z. B. bei Vor- oder Nachworten). Aber Filmvorspanne funktionieren anders als Peritexte im Buch: Sie sind – zumindest im Kino – unvermeidlich, weil sie in die Zeitordnung der Filmvorführung eingespannt sind; sie sind meist vielschichtiger und strukturell komplexer und gehen über die Vermittlung von Sachinformation hinaus; und die Grenzen zwischen Peritext und Text sind oft nicht klar gezogen.¹⁵ Auch Musik ist Teil dieses reichen Zusammenhangs.

Der offensichtlichste Fall extrafikционаler Musik im Film ist ihre Verwendung in Logos, besonders den Logos von Produktions- und Distributionsfirmen als Standardelementen des Filmvorspanns. Hier geht es um Musik als gewissermaßen institutionelle Stimme, als Bestandteil eines Markenzeichens, um akustisches *branding*. Eine Stimme im Wortsinne, wenn auch weder eine musikalische noch auch nur eine menschliche, ist etwa das Brüllen des Löwen im Logo von Metro-Goldwyn-Mayer seit 1928 (und im Logo

14 Um einen weiteren Begriff Gérard Genettes zu gebrauchen. Handelt es sich beim Peritext um rahmende Elemente, die dem Haupttext unmittelbar verbunden sind, sind in Genettes Terminologie Epitexte solche, die davon abgesondert sind (etwa Werbeanzeigen, Autoreninterviews, Kritiken etc.). Siehe: Genette, *Seuils*, Paris 1987 (englisch: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, Cambridge 1997, deutsch *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. M. 2003).

15 Siehe: Heldt (2013), S. 23–48 für Beispiele und eine etwas breitere theoretische Diskussion.

des Vorgängerstudios Goldwyn Pictures 1924–1928). Das Fehlen verbaler Signifikation in einem solchen Logo ist kein Zufall, sondern Programm: Es geht nicht um Information, sondern um Proklamation, um ein unverkennbares Zeichen des Studios als solches.

Eine interessante Variante einer Logo-Stimme ist das Logo, das RKO seit 1929 (und, in verschiedenen Versionen, bis 1956) einsetzte: ein Sendemast mit stilisierten Strahlen und den Worten »A Radio Picture« (bis 1936) oder »An RKO Radio Picture« (1936–1956), die nach und nach auf der Leinwand erscheinen, begleitet von akustischen Morsezeichen, die den Text buchstabieren. Hier wird verbale Signifikation verwendet, aber die akustische Seite verdoppelt nur, was die sichtbaren Buchstaben sagen, und beide zusammen tun nichts, als den Firmennamen vorzustellen, allerdings in einer Form, die einen hohen Wiedererkennungswert hat – der Informationsgrad ist minimal, die mnemonische Wirkung maximal.

In dieser Hinsicht sind RKO-Morsezeichen und MGM-Löwe Varianten der Fanfare als akustischer Teil eines Logos; Alfred Newmans 20th Century Fox-Fanfare ist das quintessentielle Beispiel. Theodor Adorno und Hanns Eisler haben die Funktion solcher akustischen Logos auf den Punkt gebracht (und die Verbindung vom Löwen zur Fanfare gezogen):

»Heute plaudert das Gebrüll des Löwen von MGM das Geheimnis aller Filmmusik aus: den Triumph darüber, daß der Film, ja, daß sie selber zustande kam. Sie macht gewissermaßen den Zuschauern die Begeisterung vor, in die sie durch den Film geraten sollen. Ihre Grundform ist die Fanfare: das Ritual der Titelbegleitungen bringt das unmißverständlich zum Ausdruck. Aber ihre Gestik ist die der Reklame [...].«¹⁶

Das Wort »Ritual« ist wichtig in diesem Zusammenhang. Besonders die oligopolistische Struktur des klassischen Hollywood-Kinos hat die stete Wiederholung einer kleinen Zahl audiovisueller Logos zum integralen Teil des Kinoerlebnisses gemacht: das Por-

16 Theodor W. Adorno/Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, hrsg. v. Johannes C. Gall, Frankfurt a. M. 2006, S. 56.

tal zum Film, »an invitation, persuasion, permission, or even command [...] to engage in imagining«.¹⁷

Affirmation und ritualistische Einstimmung sind allerdings nicht unvermeidlich; der extrafiktionale Rahmen eines Films kann auch ironisch unterwandert werden. Zwei Beispiele aus Hollywood-Filmen der 1950er-Jahre:

In *WILL SUCCESS SPOIL ROCK HUNTER?* (USA 1957) wird die 20th Century Fox-Fanfare sichtbar auf der Leinwand von Tony Randall, dem Schauspieler der Titelfigur, mit Trompete, Schlagzeug und Kontrabass begleitet, bevor Randall zu einem verwirrten Monolog über das Schauspieleranheben, in dem er vergisst, in welchem Film er sich befindet, bevor er am Ende doch den Schritt zu seiner Rolle als fiktionaler Figur in der Geschichte findet. Der äußerste Rahmen um die Fiktion und ihre Welt wird in einer drastischen Metalepse, einem Kurzschluss zwischen unterschiedlichen Erzählebenen, in ein textuelles Spiel hineingezogen, dessen Selbstbezüglichkeit typisch ist für die Filme von Regisseur Frank Tashlin. (*THE GIRL CAN'T HELP IT*, ein Tashlin-Film von 1956, beginnt ebenfalls mit einer selbstreflexiven Titelsequenz, auf die in *WILL SUCCESS SPOIL ROCK HUNTER?* mit intertextueller Ironie Bezug genommen wird.) Die extrafiktionale Musik des Studiologos setzt hier nicht mehr einen Rahmen, innerhalb dessen sich die Fiktion abspielt, sondern wird zum Teil einer Struktur, die man mathematisch als nicht-orientierbar bezeichnen würde – eine Struktur, in der Innen- und Außenseite nicht unterscheidbar sind, wie ein Möbius-Band oder eine Kleinsche Flasche.¹⁸

Eine andere Form solcher Selbstbezüglichkeit ist explizite extrafiktionale Narration: das Ansprechen des Zuschauers mit einem Text *über* die Fiktion. Eine parodistische Form einer solchen An-

17 Giorgio Biancorosso, *Beginning Credits and Beyond: Music and the Cinematic Imagination*, in: *ECHO: a music-centered journal* 3:1 (2001), <http://www.echo.ucla.edu/Volume3-Issue1/biancorosso/> [letzter Zugriff: 12.7.2016].

18 Nick Davis hat das Bild der Kleinschen Flasche auf das Verhältnis von Narration und Diegese angewandt, aber in extremen Fällen wie dem von *WILL SUCCESS SPOIL ROCK HUNTER?* passt es auch auf das Verhältnis von extra- und intrafiktionalem Elementen im Text. Siehe: Nick Davis, *Inside/Outside the Klein Bottle: Music in Narrative Film, Intrusive and Integral*, in: *Music, Sound and the Moving Image* 6:1 (2012), S. 9–19.

sprache ist z. B. der Titelsong der Mittelalterfilmparodie *THE COURT JESTER* (USA 1955), in der Danny Kaye, der die Titelfigur Hubert Hawkins spielt, über die Klischiertheit des Films singt, in dem er wenige Minuten später mitspielen wird, mit Zeilen wie: »You'll see, as you suspect, maidens fair, in silks bedecked/Each tried-and-true effect for the umpteenth time we resurrect.« Die Metalepse erreicht nicht die Ebene des Studiologos, aber der Effekt ist ähnlich ironisch wie im Falle von *Will SUCCESS SPOIL ROCK HUNTER?* Teil der Logik dieser Autoironie liegt darin, dass *THE COURT JESTER* ein Vehikel für Danny Kaye ist – eine »comedian comedy«, wie Steve Seidman solche Filme genannt hat (also Komödien, die um einen Komiker herum arrangiert sind) und für die solche oft ironische Selbstbezüglichkeit typisch ist, weil es nicht um die Integrität der Fiktion geht, sondern um das Ausstellen des Komikers (und in diesem Falle seiner singenden Stimme).¹⁹

Dass diese Beispiele aus Hollywood-Filmen der Ära des Studiosystems stammen, ist nicht irrelevant, sondern Kontrapunkt zu Adornos und Eislers Kritik an der Autoaffirmation der Hollywood-Fanfare: Hollywoodfilme waren nie so selbst-unreflexiv, wie die Filmwissenschaft sie zuweilen haben wollte (auch wenn das für die 1950er- und 1960er-Jahre mehr gilt als für die 1930er- und 1940er-Jahre, auf die sich Adorno und Eisler bezogen). Die musikalische Stimme in solchen extrafikcionalen Rahmen ist nicht nur die der triumphierenden Affirmation des Apparates der Traumfabrik, sondern ab und zu auch ihre ironische Unterwanderung – eine Unterwanderung, die natürlich selbst ein Teil der Unterhaltungswirkung der Filme ist, ein dialektischer Kniff, den Adorno und Eisler zu würdigen gewusst haben dürften.

Man kann die Idee einer Stimme auf der extrafikcionalen Ebene eines Films noch aus einer anderen Perspektive in die Diskussion einbringen. In der älteren Literaturtheorie wird der Begriff nicht nur auf den literarischen Erzähler angewandt, auf die manifeste Stimme der fiktionalen Narration, sondern in anderem Sinne auf die implizite Stimme des historischen Autors: auf den Stil, der die Bücher eines Autors auszeichnet. Je bewusster wir uns eines solchen Personalstils sind, desto mehr sind wir uns auch der Gemachtheit

19 Siehe: Steve Seidman, *Comedian Comedy. A Tradition in Hollywood Film*, Ann Arbor 1981.

des Textes bewusst und damit der Ebene historischer Autorschaft – auf den Film übertragen, liegt hierin der Ursprung der Autorentheorie in Filmkritik und Filmwissenschaft. Das gilt natürlich ebenso für den Personalstil von Filmmusikkomponisten (und es gilt um so mehr, wenn die Stile von Regisseur und Komponist in kongenialen Kombinationen zusammenfinden und sich der Wiedererkennungswert potenziert; Alfred Hitchcock und Bernard Herrmann, Sergio Leone und Ennio Morricone oder Peter Greenaway und Michael Nyman sind nur einige derartige Paarungen). Es gilt interessanterweise jedoch nicht nur für den Stil originaler Musik im Film, sondern auch für Regisseure, die für den Stil ihrer Auswahl und Verwendung präexistenter Musik bekannt werden: Stanley Kubrick, Martin Scorsese, David Lynch oder Quentin Tarantino sind populäre Beispiele. Hier potenziert sich nicht nur der Wiedererkennungswert des Filmstils, sondern auch die auktoriale Kontrolle des Regisseurs über den Film, der den kreativen Input des Komponisten durch seine eigenen Auswahlentscheidungen ersetzt. Interessant werden solche musikstilistischen Markenzeichen, wenn sie in Spannung zum Rest des Films stehen, aber dennoch die stilistische »Stimme« ihres Autors bestätigen. Sofia Coppolas *MARIE ANTOINETTE* (USA/F/J 2006) verwendet eine scharf anachronistische Auswahl gegenwärtiger Popsongs und -instrumentalnummern. Innerhalb des Films lassen sich diese verstehen als Illustration des Abstands zwischen der unglücklichen Titelfigur und den Routinen des französischen Hofes, in den sie sich geworfen findet. Auf extrafikционаler Ebene ist die Musikauswahl jedoch auch eine Erinnerung an den Stil der beiden vorhergehenden Filme Coppolas, *THE VIRGIN SUICIDES* (USA 1999) und *LOST IN TRANSLATION* (USA/J 2003), beides Filme ohne den offenkundigen Abstand zwischen Musik und Handlungswelt, der den gleichen musikalischen Stil in *MARIE ANTOINETTE* so interessant macht. Der Bruch mit den musikalischen Genrenormen eines Kostümfilms wird zur Bestätigung einer musikalischen Norm auf der Ebene dieser bestimmten historischen Autorin.

Der implizite Autor

Unabhängig von den tatsächlichen Umständen ihrer Entstehung implizieren fiktionale Texte ihre Erfundenheit (im Minimalfall, weil wir um diese Erfundenheit wissen, meist aber auch in ihrer Struktur) und damit eine abstrakte auktoriale Ebene, die in der Literaturwissenschaft meist mit Wayne Booths' Begriff des »impliziten Autors« beschrieben wird.²⁰ (In Ausnahmefällen gibt es auch explizite extrafiktionale Erzähler im Film; mehr unten.) Booth ging es darum, das im Text geronnene Prinzip auktorialer Erfindung zu trennen von den kontingenten Umständen realer Autorschaft, nicht um die Frage »what an author wanted to say«, sondern darum »what his text means«.²¹ Während Narration die *Präsentation* der Geschichte meint, unabhängig von der Herkunft oder Plausibilität der fiktionalen »Fakten«, meint der implizite Autor eine Instanz, die wir (nicht notwendigerweise bewusst) konstruieren, um bestimmte Aspekte fiktionaler Texte zu erklären: eine Instanz, die sowohl die Fakten der Geschichte erfindet wie die narrative Instanz und die Regeln ihrer Präsentation.

Wie sinnvoll Booths impliziter Autor ist, ist in Narratologie und Literaturwissenschaft umstritten²², und in der Filmwissenschaft nicht minder²³, während das Konzept in der Filmmusikforschung bislang kaum angesprochen worden ist.²⁴ Hilfreich kann

20 Siehe: Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago und London 1961, S. 73–75. Zur Diskussion von Booths' Konzept siehe: Tom Kindt/Hans-Harald Müller, *The Implied Author. Concept and Controversy*, Berlin und New York 2006.

21 Kindt/Müller (2006), S. 162.

22 Siehe: Kindt/Müller (2006) für eine Zusammenfassung der unterschiedlichen Positionen.

23 David Bordwell und Seymour Chatman sind die Hauptakteure dieser Debatte, ersterer als Kritiker der Anwendung von Kategorien wie Erzähler und impliziter Autor auf den Film, letzterer als Befürworter. Siehe: Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca und London 1978, S. 147–151, Bordwell (1985), S. 61–62; Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca und London 1990, S. 74–108 und S. 124–138; und David Bordwell, *Poetics of Cinema*, New York und London 2008, S. 121–130; siehe auch Wayne Booth, *Is There an »Implied Author« in Every Film*, in: *College Literature* 29:2 (2002), S. 124–131.

24 Die einzigen Texte, die das tun, sind Jerrold Levinsons *Film Music and Narrative Agency*, in: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, hrsg. v. David Bordwell

die Unterscheidung zwischen Erzähler/Erzählung und der Ebene impliziter Autorschaft sein, wenn es darum geht, Geschichtenerzählen und Geschichtenerfinden auseinanderzuhalten, und insbesondere, um zwischen unterschiedlichen Formen des Umgangs fiktionaler Geschichten mit ihren Fakten zu unterscheiden. Geschichten können ihre Erfundenheit unterdrücken und ihre fiktionalen Fakten so weit wie möglich naturalisieren, während andere Geschichten ihre Erfundenheit ausstellen, und sei es nur in kurzen Momenten der Aufhebung von Plausibilität und kausaler Schlüssigkeit; es sind solche Momente, in denen der implizite Autor hinter dem Vorhang hervorschaut.

Aber der implizite Autor hat keine eigene Stimme in der Fiktion: Er wirkt nur indirekt, vermittelt zum einen durch den Erzähler bzw. den Apparat der Erzählung, zum anderen durch die fiktionalen Fakten der Geschichte, einschließlich der Stimmen der diegetischen Figuren, zu denen uns die Erzählung Zugang gibt. Musikalisch deutlich wird die Ebene impliziter Autorschaft daher in Momenten, in denen diegetische Musik so eingesetzt wird, dass sie Plausibilität suspendiert.

Eine typische Möglichkeit sind unwahrscheinliche Zufälle: In einer Szene von David Lynchs *WILD AT HEART* (USA 1990) sehen wir Sailor (Nicolas Cage) und Lula (Laura Dern) auf der Flucht im Auto. Lula sucht nach einem Radiosender, findet aber nur Sender, die Schreckensnachrichten oder Unsinn bringen. Sie bittet Sailor, zu suchen, und sofort stößt er den Song *Slaughterhouse* der Band Powermad, eines der Lieblingsstücke der beiden, der zuvor im Film bereits live zu hören war. Man kann die Koinzidenz auf unterschiedliche Art verstehen: Sie stellt die Konstruiertheit der Geschichte aus, und damit eine auktoriale Instanz; aber man kann darin auch eine magische Kontrolle Sailors über Musik sehen, über die er in einer realistischen Diegese keine Kontrolle haben sollte – eine Kontrolle, die Musik als Symbol für die Wildheit im Herzen wird, um die es in der Geschichte geht.

Musikalische Ironie des Schicksals ist eine verwandte Form solcher Koinzidenz. In einer Szene von *DER BLAUE ENGEL* (D 1930) hören wir einen Mädchenchor in der Schule von Professor Rath

und Noël Carroll, Madison 1996, S. 248–282 und meine Kritik von Levinson und Alternative zu seiner Position in: Heldt (2013), S. 72–89.

(Emil Jannings) *Ännchen von Tharau* singen, just bevor er bei einem seiner Schüler ein Foto von Nachtclubsängerin Lola Lola (Marlene Dietrich) findet, der er alsbald verfallen wird bis zur Selbstzerstörung – eine *amour fou*, die der Text des Volksliedes vorwegnimmt.

Eine weitere Form ist das, was Earle Hagen »source scoring« genannt hat: die Verwendung diegetischer Musik auf eine Weise, die der von nichtdiegetischer Musik entspricht.²⁵ Das kann zum einen eine spezifische Form unwahrscheinlicher Koinzidenz sein: die formale Synchronität von Handlung und kausal unverbundener diegetischer Musik. In *THE BIG LEBOWSKI* (USA 1998) sehen wir The Dude (Jeff Bridges) und Donny Kerabatsos (Steve Buscemi) bei einem präventösen Amateurballett auf den *Gnomus*-Satz aus Modest Mussorgskis *Bildern einer Ausstellung*. Walter Sobchak (John Goodman) kommt hinzu, und die Szene endet mit Walters Satz »Our fuckin' troubles are over, Dude«, punktgenau gefolgt von der emphatischen Schlussgeste der Musik, als wollte sie das Ende der Konversation bestätigen.

Typischer für *source scoring* ist allerdings die Unterstützung einer längeren Handlungsstrecke. In *FAME* (USA 1980) untermalt das furiose Ende von Rossinis *Stabat mater* den Wutanfall von Leroy (Gene Anthony Ray), nachdem seine Englischlehrerin ihm auf den Kopf zugesagt hat, dass er nicht lesen kann. Wir sehen zuerst keine diegetische Quelle für die Musik, aber das Klangbild macht eine Aufführung oder Probe in der Schule plausibel, die schließlich nach ca. 30 Sekunden auch visuell bestätigt wird. Die Musik fungiert sowohl als dramatische Untermalung seiner Raserei im Schulkorridor wie als plausible diegetische Musik – was nicht plausibel ist, ist die Passgenauigkeit der beiden Ereignisse, und es ist diese Koinzidenz, in der der implizite Autor spricht.

Nichtdiegetische Musik

Die erste intrafiktionale Ebene ist die des Erzählers, oder abstrakt die der Erzählung: im Roman die Stimme(n) der primären Narration (also alles, was nicht direkte Rede von Figuren oder abgebildetes Dokument ist), im Film die organisierende Instanz, die die Ele-

25 Earle Hagen, *Scoring for Films. A Complete Text*, New York 1971, S. 200.

mente der Geschichte auf Bild- und Tonspur arrangiert.²⁶ Während der implizite Autor über die Fakten der Fiktion verfügt, sind diese Fakten für die Narration gegeben, als stammten sie aus einer autonomen profilmischen Realität; zur Verfügung stehen der Narration lediglich die Methoden der Präsentation dieser Fakten.²⁷ Auf dieser Ebene kann man das Konzept der musikalischen Stimme auf zweierlei Weise verwenden: Zum einen ließe sich nichtdiegetische Musik im Film prinzipiell mit der Stimme eines nichtdiegetischen Erzählers identifizieren. Erzähler im literarischen – oder im alltäglichen – Kontext vermitteln Informationen über ganz unterschiedliche Aspekte der Diegese, abhängig von dem, was sie wissen können (d. h. ob sie homo- oder heterodiegetische Erzähler sind und ob ihr Zugriff auf die Fakten der Diegese auf die Außenseite der Dinge beschränkt ist oder auch das Innenleben einer bestimmten oder aller Figuren umfasst: eine Differenzierung, die in der Literaturtheorie meist mit dem von Genette geprägten Konzept der Fokalisierung beschrieben wird; mehr weiter unten), und abhängig davon, was sie zu welchem Zeitpunkt der Erzählung verraten, um Spannung zu erzeugen oder Überraschungen vorzubereiten.²⁸ Da sind zum einen die Fakten der Fiktion, das, was wir als fiktional wahr verstehen: was geschieht oder geschehen ist, aber auch Schilderungen von Figuren, Schauplätzen, Gegenständen, das Verhalten von Protagonisten, Rückblicke oder Vorausschauen, Wahrnehmungen,

26 Hierbei geht es nicht darum, dass diese Elemente in der wirklichen Welt von den realen, historischen Autoren des Films arrangiert werden, d. h. von den Menschen, die ihn machen, sondern darum, dass die Form literarischer oder filmischer Erzählung selbst ein Teil der Fiktion ist.

27 Es gibt in der Literatur natürlich auch Fälle, in denen der Erzähler sich nicht nur an den Rezipienten wendet und über die Fiktion redet, sondern auch solche, in denen er sich als auktoriale Instanz präsentiert und darüber spricht, wie die Geschichte weitergehen kann oder soll. Siehe: David Lodge, *The Art of Fiction. Illustrated from Classic and Modern Texts*, London 1992, S. 9–12 für eine Diskussion von Beispielen für die verschiedenen Möglichkeiten. Ebenso gibt es im Film Fälle, in denen Narration und implizite Autorschaft deutlich als zwei Seiten der gleichen Medaille in Erscheinung treten, in denen die Erfindung der fiktionalen Fakten und ihre Präsentation ostentativ Hand in Hand gehen, besonders in effektbasierten Genres wie der Komödie oder dem Horrorfilm.

28 Mit Bezug auf den Film spricht David Bordwell von »knowledge« und »communicativeness« der Narration; siehe: Bordwell (1985), S. 59.

Gedanken, Motive etc. von Protagonisten, historische, soziale u. a. Umstände usw.; neben den fiktionalen Fakten können sie jedoch auch Wertungen, Spekulationen, Ahnungen, Kontextualisierungen, Exkurse etc. liefern. Musik ist semantisch zu unscharf für viele Details solcher narrativen Informationen, aber in den meisten Fällen hat sie nicht die narrative Hauptlast zu tragen, sondern ist nur Hilfsmittel einer Erzählung, die in erster Linie über audiovisuelle *monstration* verläuft, die sie unterstützt, ergänzt, modifiziert, interpretiert.

Es ist jedoch nicht nur ihre semantische Unschärfe, die Musik anders funktionieren lässt als eine verbale narrative Stimme; Unschärfe ist ein Aspekt ihrer filmischen Verwendung überhaupt und mag oft ein wichtiger Beitrag zur Natur filmischer Narration sein. Das gilt besonders für die Frage, ob Musik objektive oder subjektive Aspekte der Geschichte wiedergibt: Es ist oft nicht klar zu sagen, ob ein Stück *mood music* die gleichsam objektive Stimmung eines Ortes oder die Wahrnehmung dieser Stimmung durch eine Figur wiedergibt, oder ob das ominöse Streichertremolo eine tatsächlich bevorstehende Gefahr oder die Unruhe des Protagonisten ankündigt (oder ob es uns auf eine falsche Fährte locken soll); auch dazu ist unter dem Stichwort »Fokalisierung« mehr zu sagen. Ein weiterer Unterschied zur meist relativ klaren Zuordnung verbaler Äußerungen zu einer Erzähler- oder Figurenstimme ist, dass Musik im Film mannigfache Möglichkeiten der Überschreitung oder Verwischung der Grenze zwischen diegetischer und nichtdiegetischer Musik hat; ein Gutteil der filmmusikologischen Diskussion dieser Kategorien hat sich mit solchen Ambiguitäten auseinandergesetzt²⁹: das zeitweilige Vorenthalten der diegetischen Quelle von Musik, die wir hören, und ihre eventuelle Enthüllung in einem »diegetic reveal«³⁰; die temporale oder räumliche Abspaltung von Musik von ihrer diegetischen Quelle (»displaced diegetic music« oder

29 Siehe die in Anm. 4 aufgelisteten Texte sowie: Held (2013), S. 97–119.

30 Siehe: Heldt (2013), S. 89–92. Giorgio Biancorosso hat diesen filmmusikalischen Trick als erster systematisch untersucht; in Analogie zur Wahrnehmung von Kippfiguren bezeichnet er die Momente der Enthüllung als »reversal«; siehe: Biancorosso, *The Harpist in the Closet: Film Music as Epistemological Joke*, in: *Music and the Moving Image* 2/3 (2009).

»temporal dissociation«³¹); die Verschmelzung diegetischer und nichtdiegetischer Musik, die wir vor allem aus dem Filmmusical kennen (und die Rick Altman als »supradiegetic music« bezeichnet hat), die jedoch in Ausnahmefällen auch in anderen Filmen vorkommt, und anderes mehr.³²

Die semantische Unschärfe von Musik und die Tatsache, dass so viel der musikalischen Arbeit in einem Film in Form von »unheard melodies«³³ geschieht, bedeuten jedoch, dass wir sie gemeinhin nicht als erzählende Stimme verstehen. Die unmittelbare, oft affektiv intensive Wirkung von Musik hat in der Tat zur Folge, dass wir sie meist weniger als Sagen denn als Zeigen erleben, als eines der Mittel von Film, uns Aspekte der Diegese unmittelbar vor Ohren zu führen. Dennoch halte ich die filmnarratologische Formalisierung dieser Erlebensqualität (die in der Literatur vertreten worden ist³⁴) für wenig hilfreich; es ist konzeptuell klarer, *monstration*, also das Zeigen in narrativen Medien, für Fälle zu reservieren, in denen das Medium des Zeigens und des Gezeigten übereinstimmen: Worte im Roman für die gesprochenen Worte einer Figur oder die geschriebenen eines Briefes; Bild und Ton im Film für die Wiedergabe der audiovisuellen Aspekte einer Szene. Das heißt, dass das Einzige, was Musik im Film direkt *zeigen* kann, diegetische Musik ist.

Dennoch ist ein Verständnis nichtdiegetischer Musik im Film als Erzählerstimme aus den genannten Gründen kontrain intuitiv. Es gibt jedoch Fälle, in denen das nicht der Fall ist: Fälle, in denen ein Stück nichtdiegetischer Musik als klare Aussage hervortritt. Das kann zum einen der Fall sein, wenn die semantische Bedeutung der Musik klar ist. Ein Musterbeispiel ist die Verwendung von Samuel Barbers *Adagio for Strings* in Oliver Stones *PLATOON* (USA 1986). Nachdem die Orchesterversion des langsamen Satzes aus Barbers 2. *Streichquartett* (1938) zuerst im Jahre 1945 bei der Ankündigung

31 Siehe: Heldt (2013), S. 95–106.

32 Siehe: Heldt (2013), S. 106–112 und S. 135–170; und Rick Altman, *The American Film Musical*, Bloomington und Indianapolis 1997, S. 62–85.

33 Siehe: Gorbman (1987).

34 Das ist, stark verkürzt, die Argumentation von Ben Winters in *Musical Wallpaper? Towards an Appreciation of Non-narrating Music in Film*, in: *Music, Sound and the Moving Image* 6/1 (2012), S. 39–54.

des Todes von Franklin D. Roosevelt im Radio benutzt worden war, war es in den folgenden Jahrzehnten zur inoffiziellen Staats- trauermusik der USA geworden und im Zusammenhang mit dem Tod von u. a. Senator Robert A. Taft (1953), Albert Einstein (1955), John F. Kennedy (1963) und Grace Kelly (1982) gespielt worden. In *Platoon* sagt uns das Stück unmissverständlich, dass die amerikanischen Soldaten, die im Vietnam-Krieg gestorben sind, ebenfalls diese nationale Musik der Trauer verdient haben, nicht weniger als Roosevelt, Einstein und Kennedy. Was weniger klar ist, ist jedoch, wer da durch die Musik zu uns spricht: Ist es ein abstrakter Erzähler, der das Stück benutzt, um die Botschaft des Filmes zu verstärken? Ist es die Figur von Chris (Charlie Sheen), aus dessen subjektiver retrospektiver Perspektive wir die Geschichte erleben (und der das Stück und seine Verwendung gekannt haben könnte)? Oder ist es Oliver Stone als der historische Autor des Films? Selbst in einem solchen Falle ist der Verwendung von Musik Ambiguität eingeschrieben; aber es ist gerade diese Ambiguität, gerade die Tatsache, dass wir die Musik nicht klar zuweisen können, die zu ihrer affektiven Wirkung beiträgt.³⁵

Eine andere Möglichkeit, Musik als Stimme erscheinen zu lassen, liegt darin, ihre affektive Wirkung so überdeutlich einzusetzen, dass sie als Aussage erscheint. Ein Beispiel liefert Akira Kurosawas *RAN* (J 1985): Die Truppen von Fürst Hidetoras Söhnen Taro und Jiro haben die Armee ihres Vaters überfallen, für die die Schlacht verloren ist. Einer von Hidetoras Männern, von Pfeilen durchbohrt, bringt ihm die Nachricht, während das Gemetzel weitergeht. Aber der diegetische Ton verstummt und wird ersetzt durch das Lamento von Tôru Takemitsus Musik, als wolle die Narration sagen, dass sie sich weigert, das Grauen weiterhin zu ertragen und stattdessen zu reflektierender Trauer überwechselt. Der Effekt basiert auf Überraschung: der abrupte Wechsel von realistischem diegetischen Ton zu nichtdiegetischer Musik vermeidet die Naturalisierung der Musik als eine normale »unheard melody« und erscheint stattdessen als Entscheidung, eine Entscheidung, die uns die im Film so oft aus dem Hintergrund die Fäden ziehende narrative Instanz vor Ohren und ins Bewusstsein führt, und ihre Perspektive auf die

35 Auch Willem Strank zieht Barbers *Adagio* heran: als Beispiel der Kontextualisierung von Musik im Film, vgl. seinen Beitrag in diesem Band.

Handlung. (Eine andere Möglichkeit wäre es, die Musik als Mittel zu verstehen, von der objektiven Darstellung der Schlacht zur Darstellung von Hidetoras Trauer zu wechseln – nichtdiegetische Musik als Mittel interner Fokalisierung; mehr dazu unten).

Diegetische Musik

Zunächst einmal operiert diegetische Musik auf der gleichen Ebene wie andere Aspekte filmischer *monstration*. Der offensichtliche Fall diegetischer Musik als Quasi-Stimme ist der von Filmfiguren, die sie als Botschaft verwenden. Die Titelfigur von *LITTLE VOICE* (GB 1998), gespielt von Jane Horrocks, benutzt in ihrer Schüchternheit die Plattensammlung des toten Vaters, um vor der Welt zu fliehen, aber auch, um sich artikulieren. Wenn die Mutter mit ihrem Liebhaber Ray Say auf dem Sofa herumschmust, zu Little Voices Missfallen, legt diese *That's Entertainment* auf und benutzt den Song als impliziten Kommentar auf das Treiben der beiden, mit Zeilen wie »The clown with his pants falling down« (= Ray Say), »The lights on the lady in tights« (= ihre Mutter), »Or the ball where she gives him her all« oder »The plot can be hot, simply teeming with sex«. LVs Mutter schlägt zurück, indem sie im Wohnzimmer Tom Jones' *It's Not Unusual to Be Loved By Anyone* auflegt.

Aber auch Musik, die nicht innerhalb der Welt der Geschichte als bewusste Äußerung einer Figur verstanden werden kann, kann uns natürlich etwas über diese Figur verraten: Musik, die Filmfiguren singen, summen, auflegen, zu der sie sich äußern usw. Claudia Gorbman hat anhand von Fällen »kunstlosen Singens« gezeigt, wie Musik zur Charakterisierung verwendet werden kann³⁶ – im Sinne des hier skizzierten Systems von Erzählebenen wäre es in solchen Fällen allerdings eher der implizite Autor, der durch die Musik spricht. Das gilt natürlich noch mehr für Fälle, in denen die Musik bewusst so gewählt wird, dass sie als Ironie des Schicksals, als diegetischer Kommentar verstanden werden kann (siehe oben), oder wenn sie so quer steht zur Diegese, dass die Idee einer mehr oder minder geschlossenen Diegese selbst aufgehoben wird: die in der Filmmusikliteratur gern diskutierte Szene aus Mel Brooks' *BLAZING SADDLES* (USA 1974), in der eine Szene mit irritierend un-

36 Claudia Gorbman, *Artless Singing*, in: *Music, Sound and the Moving Image* 5:2 (2011), S. 157–171.

passendem Jazz unterlegt wird, bis die Musikwahl davon »erklärt« wird, dass inmitten der Wüste des amerikanischen Westens das Count Basie Orchestra auftaucht. Hier verrät uns der implizite Autor nichts über Details der Geschichte, sondern über ihre Natur – darüber, dass Geschichte und Erzählung beide im Dienste der Gagproduktion stehen und alles erlaubt ist, was dieser dient.

Metadiegetische Musik

Innerhalb der primären Diegese können Figuren zu Erzählern eingebetteter Geschichten werden, eine Ebene, die Gérard Genette als »metadiegetisch« bezeichnet.³⁷ Das Verhältnis des intradiegetischen Erzählers zur Metadiegeese entspricht dem der primären Narration zur Diegese. Ein klassisches Beispiel metadiegetischer Narration im Film, in der Musik eine Schlüsselrolle spielt, ist die *Broadway Melody*-Sequenz gegen Ende von *SINGIN' IN THE RAIN* (USA 1952): Don Lockwood (Gene Kelly) erzählt Studio-Boss Simpson (Millard Mitchell) und seinem Freund Cosmo (Donald O'Connor) von seiner Idee für die letzte Nummer des runderneuernten Tonfilms *The Dancing Cavalier*, und prompt sehen und hören wir die Szene auf der Leinwand und aus dem Lautsprecher (auch wenn Simpson hinterher sagt, er könne sich das Ganze nicht recht vorstellen und müsse es im Film sehen). Don wird zum Erzähler der eingebetteten Geschichte der Nummer – in der Realität der Welt der Geschichte nur ein verbaler Erzähler (wie Simpsons Bemerkung belegt), für uns aber ein audiovisueller Erzähler eines Films im Film; für die Zeitdauer der *Broadway Melody*-Nummer nehmen wir an, dass es Don Lockwood ist, der die Bilder und Töne kontrolliert, die wir sehen und hören, ein Effekt, der nicht zuletzt deshalb so gut funktioniert, weil die Bildsprache der Nummer mit ihrem Bühnendekor sich von der der primären filmischen Narration so deutlich unterscheidet. (Das gleiche gilt für die Geschwisternummer, das *An American in Paris*-Ballett gegen Ende des gleichnamigen Films aus dem Jahre 1951.)

37 Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method* (Übers. von *Discours du récit*, eines Teils von Genettes *Figures III*, Paris 1972), Oxford 1980, S. 228.

Fokalisierung

In der englischsprachigen Filmmusikliteratur wird das Konzept von metadiegetischer Musik allerdings oft in einem etwas anderen Sinne verwendet: für Musik im Kopf einer Filmfigur, als Erinnerung oder Imagination. Das geht zurück auf Claudia Gorbmans Gebrauch des Begriffs in *Unheard Melodies*, wo sie zwar Genettes Definition metadiegetischer Narration gebraucht, aber ein Beispiel bringt, das darauf nicht ganz passt: eine Figur erinnert sich an Musik aus der Vergangenheit, und wir hören diese Musik auf der Tonspur, während das Gesicht der Figur den passenden Ausdruck zeigt. Das Problem ist, dass wir in einer solchen Szene schwerlich argumentieren würden, dass die diegetische Figur zu einem sekundären Erzähler einer eingebetteten Geschichte wird – wir haben in einer solchen Szene nicht das Gefühl, dass die primäre Narration des Films das Heft aus der Hand gibt.

Ein Konzept aus Genettes Narratologie, das hier besser passen mag, ist das der Fokalisierung.³⁸ Erzählinstanzen können unterschiedlichen Zugang zu den Fakten der Geschichte haben. Der allwissende Erzähler der literarischen Tradition, der sowohl die äußere Welt der Geschichte wie das Innenleben der Figuren beschreiben kann, ist filmisch so schwer zu realisieren, dass er hier außer Acht bleiben kann. Üblicher im Film ist »externe Fokalisierung«: die Beschränkung auf die Außenseite der Dinge, d. h. das Wissen, das wir hätten, wären wir Figuren innerhalb der fiktionalen Welt. Interne Fokalisierung dagegen meint im literarischen Falle, dass der Erzähler mit seiner Stimme spricht, aber aus Perspektive einer Figur: »Sie fragte sich, was sie nun machen sollte.« Man kann den Sachverhalt auch in direkter (innerer) Rede wiedergeben: »Sie fragte sich: ›Was soll ich nun machen?‹« Der Informationsgehalt ist der gleiche, aber im ersten Falle spricht der Erzähler *für* die Figur, nicht die Figur selbst. Die Frage nach dem Erzähler ist die Frage danach,

38 Das Konzept von Fokalisierung ist in der Literaturwissenschaft und in der allgemeinen Erzähltheorie ausgiebig diskutiert und von verschiedenen Autoren weiterentwickelt worden; auch in der Filmtheorie ist es verwendet worden, siehe etwa Markus Kuhn, *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin und New York 2011, S. 119–194; oder Peter Verstraten, *Film Narratology*, Toronto, Buffalo und London 2009 (Übers. von *Handboek Filmnarratologie*, Nijmegen 2006). Für einen Versuch der Übertragung des Konzepts auf die Filmmusiktheorie siehe: Heldt (2013), S. 119–133.

wer in einem Text »spricht« (ob mir Worten oder mit Bildern und Tönen); die Frage nach der Fokalisierung ist die danach, wer etwas wahrnimmt bzw. aus wessen Wahrnehmungsperspektive etwas erzählt wird, und wie die Wahrnehmung eingeschränkt ist. Fokalisierungen sind keine eigenen Erzählebenen (auch wenn sie gelegentlich so dargestellt worden sind, z. B. von Edward Branigan³⁹); sie beschreiben Beschränkungen, Kanalisierungen des Zugangs zu Informationen über die Diegese.

Filmische Kandidaten für den Gebrauch des Konzepts der internen Fokalisierung sind Subjektivierungstechniken, etwa *point-of-view*-Einstellungen, aber auch Mittel, das Innenleben einer Figur anzudeuten. Die im Roman klare Differenzierung zwischen direkter Rede und interner Fokalisierung hat im Film jedoch kein simples Äquivalent. Je mehr eine Figur Kontrolle über alle Aspekte der Präsentation einer audiovisuellen Sequenz zu haben scheint, desto mehr werden wir sie als sekundärer Erzähler einer eingebetteten, metadiegetischen Geschichte verstehen; je mehr die Narration des Films nur punktuell die Perspektive einer Figur in den Vordergrund rückt, ohne dass sich der Ton, die Textur der filmischen Erzählung ändert, desto besser mag der Begriff der internen Fokalisierung passen. Edward Branigan trifft außerdem die Unterscheidung zwischen »internal focalization (surface)« und »internal focalization (depth)«⁴⁰; die Unterscheidung zwischen der filmischen Wiedergabe der sensorischen Wahrnehmung einer Figur (z. B. in einer *point-of-view*-Einstellung oder der Repräsentation von Hörperspektive, von Michel Chions »point of audition«⁴¹) und der Evokation mentaler Vorgänge (eine Figur, die Musik imaginiert oder sich daran erinnert).

Externe Fokalisierung beschreibt, wie wir die meiste diegetische Musik in Filmen präsentiert bekommen (d. h. Musik, die wir als physisch in der Diegese erklingend verstehen): so, als wären wir eine Figur in der Diegese und hörten die Musik so, wie sie auch andere Figuren hören.

39 Siehe: Edward Branigan, *Narrative Comprehension in Film*, London und New York 1992, S. 87.

40 Siehe: Branigan (1992).

41 Siehe: Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, New York 1994, S. 89–94; und Michel Chion, *Film, a Sound Art*, New York 2009, S. 85–86.

Das, was Branigan als »internal focalization (surface)« bezeichnet hat, betrifft die Wahrnehmung von Bildern, Geräuschen oder eben Musik aus der Wahrnehmungsperspektive einer bestimmten Figur. *Point-of-view*-Einstellungen sind ein sehr viel gängigeres Mittel filmischer Narration als die Darstellung eines bestimmten »point of audition«, weil unsere Augen sehr viel besser darin sind, Objekte zu lokalisieren als unser Gehör. Klare, drastische Beispiele für diesen Typ interner Fokalisierung im Film sind daher besonders Szenen, die mit dem Kontrast zwischen der Präsenz und Absenz von Musik oder Geräusch spielen. Ein Musterbeispiel ist die Sequenz um Beethovens Ertaubung in Abel Gances *UN GRAND AMOUR DE BEETHOVEN* (F 1936), die uns beinahe didaktisch den Kontrast zwischen externer und interner Fokalisierung vorführt: Wir hören im Wechsel, was andere Figuren in der Szene hören und was Beethoven hört (nämlich entweder ein indistinktes Brummen oder gar nichts).

Die Ertaubungssequenz geht allerdings noch weiter; sie führt uns auch den Unterschied zwischen Branigans »internal focalization (surface)« und »internal focalization (depth)« vor. Verzweifelt darüber, als Musiker, als Komponist der Taubheit anheimzufallen, starrt Beethoven ins Wasser des Flusses (und für einen Moment wird sein Spiegelbild vom Bild seiner Totenmaske ersetzt – er sieht seiner eigenen Vergänglichkeit ins Gesicht).

Aber auf einmal kehren all die Geräusche zurück, die Beethoven zuvor nicht mehr hatte hören können: Vogelgezwitscher, Kirchenglocken, Wasserrauschen etc. Und dann kommt Musik hinzu, der Anfang der Pastorale, und wir sehen, wie Beethoven, vorsichtig Dirigierbewegungen machend, über eine Wiese davonwandert. Er hat begriffen, dass er zwar nicht mehr hören kann, dass seine akustische – und musikalische – Erinnerung und Imagination aber unversehrt sind, und dass er weiter Komponist sein kann. Hier, im Falle von interner Fokalisierung auf der Tiefenebene mentaler Vorgänge, stellt die Narration des Films nicht nur dar, wie eine Figur in der äußeren fiktionalen Realität der Diegese erklingende Musik wahrnimmt, sondern tritt für deren innere musikalische Stimme ein.

Eine weitere mögliche Anwendung des Konzepts interner Fokalisierung auf Musik im Film macht einen Schritt über die Darstellung subjektiver Wahrnehmung *von* Musik hinaus zur Darstellung

subjektiver Wahrnehmung *durch* Musik. Dass Musik im Film ein Mittel der Darstellung von Emotionen sein kann, ist einer der ältesten filmmusikalischen Hüte, allerdings ist es einer, der auch auf interne Fokalisierung passt. In einer Szene von Douglas Sirks *WRITTEN ON THE WIND* (USA 1956) eröffnet Doctor Cochrane (Edward Platt) Kyle Hadley (Robert Stack) in einem Café die Wahrheit über dessen »fertility weakness«. Kyle verlässt abrupt das Café und hält draußen nur für eine Sekunde an, um einem kleinen Jungen zuzuschauen, der auf einem elektrischen Schaukelpferd reitet. Dabei hören wir eine pochende, immer mehr anschwellende Musik, die auf einem Ostinato um eine übermäßige Sekunde herum basiert und die offensichtlich seine innere Agitation darstellt. Wir nehmen nicht an, dass Kyle das, was wir hören, als Musik in seinem Kopf hört; die Musik, die wir hören, ist ein filmisches Mittel, um seinen inneren Zustand aus der Szene herauszugreifen und in den Vordergrund zu rücken. Die filmische Narration, die auf der *Bildebene* weiterhin den Modus *externer* Fokalisierung beibehält, benutzt Musik zur *internen* Fokalisierung von Kyles Aufgewühltheit.

Das Beispiel zeigt zugleich einen grundlegenden Unterschied zwischen Film und Roman: Während ein Roman nur einen Datenstrom zur Verfügung hat, bedeutet die Mehrsträngigkeit von Film, dass Bild- und Tonspur unterschiedliche Fokalisierungen verwenden können. Und angesichts der Möglichkeit, z. B. simultan extern fokalisierte Geräusche mit intern fokalisierter Musik zu verbinden oder subjektive und objektive Bilder einander zu überlagern, kann diese Aufspaltung sogar noch weiter getrieben werden.

3 Schlussbemerkungen

Die Übertragung von Genettes Konzept der Fokalisierung auf den Film ist in mancherlei Hinsicht problematisch; das Fehlen einer klaren Trennung zwischen verschiedenen Stimmen – in der Erzählliteratur der Normalfall – macht die Ränder des Konzepts im Film unscharf. Diese Diskussion kann in einer knappen Zusammenfassung wie dieser nicht geführt werden, noch weniger die Diskussion der vielen Ausweitungen und Variationen von Genettes Idee im Werk anderer Narratologen.⁴² Aber das Beispiel der Fokalisierung, ein-

42 Siehe mehr in: Heldt (2013), S. 122–133.

schließlich der Unklarheiten, die sich damit verbinden, ist hilfreich, um anzudeuten, dass der Beitrag der Erzähltheorie zur Filmmusikforschung mit der Unterscheidung zwischen diegetischer und nichtdiegetischer Musik noch nicht am Ende ist – es gibt noch einiges mehr, das auf seine filmmusikologische Brauchbarkeit zu überprüfen wäre. Ich bin mir nicht sicher, ob das Konzept der Stimme dabei hilfreich ist; die Übernahme von Begriffen aus anderen Feldern und Fächern führt oft zu schiefen Metaphern und konzeptuellen Verzerrungen. Aber auch schiefe Metaphern können lehrreich sein, und die Filmmusikologie täte gut daran, in den fruchtbaren Nachbargärten nicht nur der Filmtheorie, sondern auch der Literaturtheorie und Narratologie (und anderen) zu wildern und zu sehen, welche Früchte ihr schmecken.

ZEIT, FIKTION UND DAS UNSICHTBARE GRUNDÜBERLEGUNGEN ZUR BEDEUTUNG DER MUSIK FÜR DAS FILMISCHE ERZÄHLEN

Markus Bandur

»Aus diesem innigen Verhältniß, welches die Musik zum wahren Wesen der Dinge hat, ist auch Dies zu erklären, daß wenn zu irgend einer Scene, Handlung, Vorgang, Umgebung, eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt [...]«¹

Das Thema »Filmmusik und Narration« verweist bei erster Betrachtung auf zwei verschiedene Fragestellungen. Zum einen auf die Problematik, ob – und wenn ja, wie – Filmmusik zur filmischen Narration etwas beiträgt, zum anderen auf die Frage, ob Filmmusik (in einem bestimmbar Maß) narrativ ist (oder sein muss), um als Bestandteil eines Films eine sogenannte »Funktion« zu haben.

Im Folgenden steht gegenüber diesen beiden Problemkreisen, die innerhalb der Filmmusikforschung bislang starke Berücksichtigung – wenn auch mit divergierenden Ergebnissen – erfahren haben², die weitaus grundsätzlichere Frage im Vordergrund, ob die filmische Narration nicht erst durch das Hinzutreten von Musik in

- 1 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Werke in fünf Bänden, hrsg. von Ludger Lütkehaus, Bd. 1, Zürich 1988, S. 347.
- 2 Vgl. dazu Markus Bandur, Art. *Narration*, in: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*, herausgegeben von Manuel Ger-vink und Matthias Bückle, Laaber 2012, S. 356–359.

eine stabile Form gebracht wird, ob das Erzählen im Medium des Films – geht es über die bloße Bebilderung einer verbalen Schilderung hinaus – nicht überhaupt erst durch bestimmte Eigenschaften des Musikalischen ermöglicht wird.

Zentral für die Klärung dieses Problemfelds ist das Verhältnis der Musik zum ›Unsichtbaren‹ in der Narration des Films, die Rolle des Musikalischen für die Schaffung von ›Zeit‹ im Sinne von temporaler Kontinuität und Dynamik im Film und schließlich die Bedeutung von Musik für die Herstellung von ›Glaubwürdigkeit‹ der filmischen Welt, d. h. für die Herstellung von Fiktionalität schlechthin gegenüber dem dokumentarischen Charakter, der dem Medium eigen ist.

Die weit überwiegende Anzahl von Theorien zur Filmmusik geht zentral davon aus, dass Kino- und Filmmusik (also die musikalischen Begleitungspraktiken des Stumm- wie des Tonfilms) etwas zur filmischen Ebene hinzufügen, d. h. mit ihrem Beitrag immer jeweils eine von mehreren spezifischen Funktionen erfüllen, um die filmische Narration zu ergänzen, zu präzisieren und hinsichtlich bestimmbarer Elemente in der filmischen Erzählung zu definieren.³ Dabei steht im Hintergrund, dass die filmische Erzählung ohne Musik zwar defizitär sein kann, aber auch in diesem Fall grundsätzlich voll funktionsfähig bleibt.⁴

Im Wesentlichen bezieht sich bei diesem verbreiteten Ansatz der Beitrag der Filmmusik auf drei Bereiche: Zum einen dient Musik zur Steuerung der Affektebene beim Zuschauer, d. h. die musi-

3 Stellvertretend für viele dieser Ansätze sei hier die Formulierung von Kathryn Kalinak, *Film Music. A Very Short Introduction*, New York 2010, S. 21, angeführt: »Music fulfills a number of important functions as an element in a film's narrative system«. Paradigmatisch für diese Auffassung sei auf das ausführliche Kapitel »Die Funktionen der auditiven Schicht im Film« in Zofia Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin 1965, S. 115–246, verwiesen. Daran anschließende Aufstellungen erweitern oder reduzieren die Anzahl dieser Funktionen, bleiben aber gleichwohl dem zugrundeliegenden Ansatz verpflichtet.

4 Viele Studien zur filmischen Narration wie beispielsweise David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London 1985, kommen aus diesem Grund auch gänzlich ohne Einbeziehung der musikalischen Schicht aus, andere, wie etwa Nina HeiB, *Erzähltheorie des Films*, Würzburg 2011, widmen der Filmmusik nur wenig Raum.

kalische Information lenkt und verstärkt punktuell das angestrebte emotionale Reaktionsspektrum der Betrachter; zum anderen verhilft sie durch die Hervorhebung von bestimmten Bildinhalten zur Selektion der gewünschten visuellen Information und zum dritten vermag sie durch die Herstellung einer zusätzlichen Informationsebene präzisierend Einfluss auf die angestrebte Interpretation einer filmischen Einstellung oder einer Szene zu nehmen.

Die methodischen Schwächen dieses Theorieansatzes geben sich einerseits in der Überschätzung der jeweiligen konkreten musikalischen Ergänzung zu erkennen, während andererseits die Spezifik der musikalischen Beiträge häufig ambivalent bleibt und sich überwiegend nur an der simplifizierenden Voraussetzung der Existenz von musikalischen Topoi im Sinne einer elementaren Semantik orientiert. In vielen filmmusikalischen Analysen lässt sich deswegen auch problemlos ein gegenläufiges Verhältnis von Filmbild und Musik begründen: dass nämlich eher das Filmbild bzw. dessen Interpretation durch den Betrachter das Verständnis und die affektive Bewertung der Musik bestimmt als umgekehrt. Am deutlichsten ist diese Situation in Szenen von Horrorfilmen zu beobachten, wo sowohl dissonante, spannungsreiche Klänge als auch dazu gegensätzliche musikalische Faktoren, die auf den Mustern von Kinderliedern oder sakraler Musik beruhen, den gewünschten Effekt der ›Suspense‹-Erzeugung gleichermaßen hervorzurufen vermögen. Grundsätzlich ist also zu erkennen, dass mit diesem Theorieansatz der musikalische Beitrag zum Film mehrheitlich eher nachträglich im Sinne des Bildinhalts interpretiert wird, als dass ein eindeutiger narrativer Beitrag vonseiten der musikalischen Ebene nachgewiesen werden kann. Wiederholt werden muss dabei, dass die filmische Narration in allen solchen Fällen als unabhängig davon funktionierend vorausgesetzt wird, Musik folglich nur als hinzutretendes Mittel zur Spezifizierung aufgrund der individuellen Auswahl von präexistenten Stücken oder der jeweiligen Komposition bewertet wird.

Möglicherweise hängt diese unbefriedigende Situation mit der in der Filmmusikforschung weitgehend unhinterfragten Annahme zusammen, dass der Film in gleichem Maße ein narratives Medium sei wie ein schriftlicher Text, dass die Wahrnehmung von Filmen

als Objekten, die etwas erzählen, auf der gleichen Potenz der Narration beruhen wie bei wortsprachlichen Erzählungen. Tatsächlich lässt sich beobachten, dass der engere, rhetorische Begriff der Narration als einer strukturellen Eigenschaft von bestimmten schriftlichen Texten zunehmend zu einem weiten Konzept entwickelt wurde, das auf zahlreiche – und auch auf nicht-schriftliche – Werke und Produkte übertragen wurde, etwa auf Gedichte, Dramen, Comics, Bilder und – neben Musik – eben auch auf Filme, und damit auf (fast) alle solche Sinnstrukturen der wahrnehmbaren Welt, die in der Interaktion mit einem Leser, Betrachter und Hörer bei diesem den Eindruck einer Botschaft, einer sinnhaften Ganzheit, einer Mitteilung oder ähnliches hinterlassen. Damit aber tritt der weite Narrations-Begriff seit etwa den 1980er-Jahren an die Stelle des im 20. Jahrhundert nur noch unspezifisch und abgeschwächt gebrauchten Konzepts der Form, dem in der Ästhetik letztlich nur noch die Funktion einer Art Hülle für jede Form von syntaktischer Gliederung innerhalb einer als sinnvoll empfundenen Ganzheit zukommt.

Dieses metaphorisch gebrauchte Konzept von Narration und Erzählung, wie es die Film- und Filmmusikforschung fast schon selbstverständlich im Anspruch voraussetzt, wird allerdings auch in der aktuellen Erzählforschung nicht unwidersprochen akzeptiert. Indem etwa in einer aktuellen Publikation zur dieser Thematik »minimalistisch« definiert wird, dass ein »Text [...] genau dann eine Erzählung [ist], wenn er von mindestens zwei Ereignissen handelt, die temporal geordnet sowie in mindestens einer weiteren sinnhaften Weise miteinander verknüpft sind«⁵, wird der Ausdruck ›Text‹ explizit »als Abkürzung für sprachliche Äußerungen, die die in der Textlinguistik erforschten Bedingungen für Textualität erfüllen«⁶, eingeführt. Es ist genau diese »Textualitätsbedingung«, die in der hier exemplarisch herangezogenen Schrift als Hindernis für die Übertragung der Konzepte von Narration und Erzählung auf andere Sinnstrukturen außerhalb solcher von durch Sprache und mit Hilfe von grammatischen Mitteln erzeugten Produkte gesehen wird. So heißt es weiter:

5 Tilmann Köppe und Tom Kindt, *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Stuttgart 2014, S. 43.

6 Ebd., S. 43 f.

»Gibt es auch nicht-sprachliche Erzählungen? Diese Frage muss man für unterschiedliche nicht-sprachliche Medien gesondert beantworten [...]. Bilder sind keine Erzählungen. Sie können aber zu Erzählungen anregen oder Episoden aus Erzählungen (und, seltener, ganze Erzählungen) darstellen. Das bedeutet: Anhand der auf dem Bild dargestellten Szenerie kann man eine Erzählung rekonstruieren. Bilderzyklen können ganze Ereignisfolgen darstellen und auch Hinweise auf die Verknüpfung der Ereignisse enthalten. Comics, die Bilder und Sprache kombinieren, tun dies systematisch; manchmal liegt es nahe, sie als bebilderte Erzählung einzustufen, manchmal mag es angemessener sein, sie als Bildfolgen zu bezeichnen, anhand derer sich eine Erzählung rekonstruieren lässt. Ähnliches gilt für Spielfilme, Dokumentationen und andere audiovisuelle Medien, in denen Ereignisse dargestellt werden, die den Stoff oder Inhalt einer Erzählung abgeben können. Wenn ein Film seinen Zuschauern eine sorgfältige Auswahl von Ereignissen präsentiert, deren temporale und andere Arten von Verknüpfungen offensichtlich sind, liegt es auch nahe zu sagen, der Film »erzähle eine Geschichte«. In diesem Fall kann man das Medium Film zu den semiotischen Hervorbringungen (zu den »Texten« in einem erweiterten Sinne) zählen wollen, die von einem »Erzählten« handeln. Damit wird dann jedoch zum einen der Begriff des Textes in einem relativ weiten Sinne gebraucht. Zum anderen wird der Begriff der Erzählung vom Begriff des Erzählens gelöst [...].«⁷

Diese hier nur skizzierte, keineswegs singuläre Position der textbasierten Narrationsforschung lässt sich dergestalt auf die These zuspitzen, dass das Filmbild allein von sich aus keine starke narrative Potenz hat, dass folglich die Konventionen und die Gewohnheit beim Interpretieren und Verstehen von Abläufen und Ereignissen auf der Ebene des Films keineswegs mit der sprachlich-grammatischen Konstruktionsmechanik von textbasierten Erzählungen vergleichbar sind. Und so zeigt auch die Erfahrung bei der Rezeption von Filmen ohne jede akustische Begleitung (Sprache, Geräusche, Musik), wie schwierig es ist, einfachste Zusammenhänge nur mit Hilfe des Filmbildes korrekt oder überhaupt auch nur eindeutig und »sinnvoll« aufzufassen, Handlungen und Ereignisse schlüssig zu identifizieren und Protagonisten zuzuordnen. So eindeutig der dokumentarische Charakter der filmischen Schicht auch immer

7 Ebd., S. 45 f.

sein mag, so kompliziert ist es, davon ausgehend selbst einfachste narrative Strukturen zu erzeugen und zu vermitteln.

Davon ausgehend, rückt die Filmmusik in ein anderes Licht. Ist das Filmbild nicht als selbständiges narratives Medium zu bewerten, das durch Musik in erzählerischer Hinsicht ergänzt, modifiziert, präzisiert oder komplettiert wird, sondern lediglich als eine narrativ unproduktive Materialschicht anzusehen, so kann das Musikalische im filmischen Kontext neu bewertet werden und aus seinem unter- oder nachgeordneten Operationsmodus herausgelöst werden.

Eine Möglichkeit, Filmbild und Filmmusik in ein verändertes Verhältnis zu setzen, besteht darin, die unterschiedlichen Sinnesorientierungen beider Ebenen – Gesichts- bzw. Gehörssinn – anders zu gewichten. Gilt gemeinhin der Gesichtssinn bei der Filmrezeption als der dominante Wahrnehmungskanal, dem gegenüber der auf Musik gerichtete Hörvorgang als sekundär anzusehen ist, da er meistens unterbewusst abläuft (oder sogar ablaufen soll), so lässt sich die Relation mit Blick auf die Narration umkehren⁸: In dieser Konstellation ist es nun die Musik, die es ermöglicht, dass die Abfolge der Filmbilder beim Betrachter überhaupt erst so etwas wie eine Erzählung entstehen lässt. Innerhalb des multimedialen Verbunds fällt damit der Musik die Aufgabe zu, die unterschiedlichen Stärken des filmischen Zeigens in Richtung auf eine narrative Kohärenz zu stabilisieren, aus einer bloßen Abfolge von Bildern eine Erzählung zu erzeugen, visuelle Eindrücke dergestalt zu modifizieren, dass sie sich zu einer kohärenten Ereignisfolge über das temporale Nacheinander hinaus – und damit vergleichbar einer textbasierten Narration – zusammenfügen und interpretieren lassen, ohne dass auf das umständliche Verfahren durch eine beständig mitlaufende sprachliche Erzählebene – etwa durch Schrifttafeln wie im Stummfilm oder durch Voice-over wie in vielen Dokumentationen – zurückgegriffen werden muss.

8 Eine solche ›Umkehrung‹ – hier mit Bezug auf die Frühgeschichte des Films – ist schon bei Edison zu beobachten, der die späteren von ihm maßgeblich mitentwickelten visuellen Aufzeichnungs- und Wiedergabeapparaturen hauptsächlich als Unterstützung und Ergänzung einer seiner früheren Erfindungen – des Phonographen – auffasste.

Drei kurze Beispiele, die an der Hauptcharakteristik des filmischen Mediums, dem Dokumentarischen oder auch Realistischen ansetzen, sollen diese Auffassung illustrieren. Alle drei Beispiele gehen davon aus, dass dieses Merkmal des Filmbildes als Hemmnis für den Aufbau von narrativen Strukturen aufzufassen ist und dass es erst das Musikalische ist, das diesen Widerstand soweit kompensiert, dass filmisches Erzählen möglich wird.

1. Filmisches Zeigen ist unabweisbar an die Kategorie des Sichtbaren gebunden. Das Unsichtbare und nur Scheinbare sind unmarkiert im reinen Filmbild für den Betrachter nicht eindeutig von dem Sichtbaren abzugrenzen – selbst dann, wenn sie, wie in der filmischen Umsetzung von Träumen oder Fantasien, generell abbildbar sind. Darüber hinaus sind viele Bereiche der erzählerischen Welt, wie Meinungen, Gefühle, Emotionen, innere Einstellungen, Erwartungen oder Erinnerungen der Protagonisten auch über die Einführung von irrealen oder virtuellen Welten überhaupt nicht bildhaft, sondern nur unter Zuhilfenahme von Sprache oder – in Einzelfällen – durch Mimik oder andere zeichenhafte Verweisungsformen umsetzbar. Das Musikalische hingegen, gerade in seiner westlich-europäischen Form (aber auch darüber hinaus), ist aufgrund seiner langen Geschichte als Träger nicht-stofflicher Information in seinen unterschiedlichen Ausprägungen als symbolischer, affektiver oder emotionaler Ausdruck die optimale Kunstform, um das angesprochene filmische Defizit hinsichtlich der Schaffung eindeutiger narrativer Strukturen gerade im Bereich des Nicht-Gegenständlichen auszugleichen. Ein wesentlicher unterstützender Faktor ist dabei die über Jahrhunderte hinweg und in den unterschiedlichen Gattungen erfolgte Herausbildung von Codes, die sich strukturell dergestalt verfestigt haben, dass sie auch unabhängig von ihrer jeweiligen individuellen musikalischen Umsetzung erkennbar und wirkmächtig bleiben.⁹

2. Das filmische Medium ist auf eine zeitliche Eindimensionalität beschränkt. Die Umkehrung des temporalen Ablaufs und die Einfügung unterschiedlicher zeitlicher Geschwindigkeiten sind zwar gerade zentrale technische Features dieses Mediums (Umkeh-

9 Vgl. damit auch Claudia Gorbmans Kategorisierung von »pure musical codes«, »cultural musical codes« und »cinematic musical codes«, in: dies., *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington, London 1987, S. 13.

rung, Zeitlupe, Zeitraffer). Ihr Einsatz ist in narrativer Hinsicht allerdings selten so eindeutig, dass sich ihre Funktionen im Kontext einer Erzählung dem Betrachter ohne Vorwissen erschließen. Das betrifft insbesondere die Umkehrung der zeitlichen Richtung eines Handlungsverlaufs – sei es durch die Änderung der Abspielrichtung des Films, sei es durch eine entsprechende Montage wie im Film *MEMENTO* von Christopher Nolan –, die ohne Vorwissen des Betrachters narrativ nicht eindeutig zu interpretieren ist, aber auch die geläufige Verwendung von Beschleunigung und Verlangsamung, die im Kontext einer Erzählung nur schwer zu integrieren sind. Doch auch die quasi dokumentierende Wiedergabe von Zeit ist in narrativer Hinsicht für den Betrachter nicht eindeutig, von den Sprüngen in Einstellungen, Szenen und Szenenfolgen mit jeweils unterschiedlichen Zeitabständen oder der Herstellung von teleologischen Strukturen einmal ganz abgesehen. Hier dienen zwei Eigenschaften des Musikalischen – die kontinuierliche, einheitliche Verlaufsform sowie die Möglichkeit, Dynamik durch Rhythmus-, Metrik-, Tempo- und Lautstärkemedifikationen zu erzeugen – als Mittel, narrative Eindeutigkeit zu schaffen. So sind etwa Filmabschnitte, die ein schnelles Verstreichen der Zeit anhand der Abfolge unverbundener Einzelhandlungen vermitteln wollen, kaum ohne eine musikalische Begleitung denkbar, die diese Fragmente erst in einen zeitlich gerichteten, strukturell verknüpften und dynamisch markierten Kontext stellt. Ebenfalls ist die in der Literatur häufig angeführte Funktion der Musik, die durch Schnitte entstehenden Diskontinuitäten gleichsam zu glätten und die dadurch fragmentierte filmische Handlung durch die musikalische Kontinuität zusammenzuhalten, ein wesentliches Moment, das filmische Narration erst ermöglicht und nicht bloß ergänzt. Die Schaffung von eindeutig interpretierbaren Zeitverläufen, von Zeit-/Geschwindigkeiten und Zeitdynamiken ist – abgesehen von so unterschiedlichen Filmen wie etwa *HIGH NOON* (Fred Zinnemann), *RUSSIAN ARK* (Alexander Sokurov) oder *VICTORIA* (Sebastian Schipper), deren Spielzeit mit der Filmzeit übereinstimmt – dem filmischen Medium nur schwer, wenn überhaupt, möglich. Erst die Beschaffenheit des Musikalischen verhilft der filmischen Abbildung zu einer Einbindung in eine narrative Ordnung.

3. Selbstverständlich gibt es Spielfilme ohne Musik, um gleich dem naheliegenden Einwand zu begegnen, der zum dritten Beispiel überleitet.

Die schon genannte spezifische Stärke des Films, (scheinbar) die Welt, so »wie sie ist«, abzubilden und dieses Bild zu speichern, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass genau diese – hier bevorzugt Dokumentarismus genannte – Charakteristik der Ausprägung einer genuin filmischen Narration entgegensteht. Denn die enge Bindung des Filmbildes an den Gegenstand der Aufnahme erlaubt dem Film keine Differenzierung zwischen Realität und Fiktion. Dieser Unterschied ist aber essentiell für die Herausbildung einer narrativen Dimension, die auf eine Abgrenzung der Erzählung von einer bloß protokollierenden oder dokumentierenden Aufzeichnung angewiesen ist. Auch in diesem Bereich ist es Musik, die den Status der Fiktion markiert, die die filmische Erzählung erst als Narration von der reinen Aufzeichnung abhebt. Das Musikalische als autonome, nicht-abbildende Dimension grenzt damit die filmische Fiktion als eigenen Wirklichkeitsraum ein und verleiht dem fiktionalen Gebilde zugleich seine Glaubwürdigkeit.¹⁰

Erkennbar ist dies wohl am deutlichsten an der gebräuchlichen »Rahmung« der fiktionalen Welt zu Beginn und am Ende eines Filmes durch jeweils längere musikalische Passagen. In diesem Fall schaltet die Musik gleichsam für den dazwischenliegenden Zeitraum den filmspezifischen, dokumentarischen Realitätsmodus aus und signalisiert zugleich, dass die Glaubwürdigkeit des Filmbildes in dieser Zeitspanne der fiktionalen Ebene zuzurechnen ist. Die Musikbegleitung während des Films markiert ebenfalls immer wieder im Verlauf des Films den fiktionalen Charakter der Narration, so dass für den Betrachter durchgängig der Bezug auf den Als-ob-Charakter des Filmbildes gewährleistet ist. Das Gegenbeispiel ist die zumindest bei seriösen Nachrichtensendungen verpönte, wenn

10 In diese Richtung zielt schon Gunter Grolls Beobachtung, dass die »Begleitmusik [...] die Realität nicht realer, wohl aber die Unwirklichkeit einer Szene noch unwirklicher machen [kann]. Es liegt in ihrem Wesen, ein Bild eher von der Realität zu lösen, als es ihr näher zu rücken. [...] Die Begleitmusik hat also nicht den Sinn der Illustration, so wenig wie das Bild den Sinn der Musikillustrierung hat, sondern den Zweck, das Bild zu intensivieren und seine Unwirklichkeit zu steigern.« G. Groll, *Film. Die unentdeckte Kunst*, München 1937, S. 109 und 111.

nicht sogar untersagte Musikunterlegung bei dokumentierenden Filmausschnitten, da dadurch die Echtheit der visuell protokollierten Wirklichkeit in Frage gestellt würde; dass der manipulative Propagandafilm hingegen normalerweise ausgiebig vom Einsatz der Musik Gebrauch macht, bestätigt das angesprochene enge Verhältnis der Musik zur Fiktionalität und damit den musikalischen Gestus der Distanzierung von der dokumentarischen Wiedergabe der Welt im Film. So lässt sich im Blick auf die filmischen Gattungen zugespitzt von einer Korrelation von Musikanteil und Fiktionalisierung sprechen; d. h. mit einem zunehmenden Grad an Märchenhaftigkeit, Fantasy, Utopischem, kurz: »unglaublicher« Narration im Film nimmt der Einsatz von Musik und deren Intensität zu, und bei zunehmendem Grad an dokumentarischem, vermeintlich »nur« die Wirklichkeit protokollierendem Erzählen entsprechend ab (weswegen auch bestimmte Spielfilme, die sich dezidiert an dokumentationsnahen Schilderungen orientieren, – fast – ohne Musik auskommen können).

Ohne zu leugnen, dass die Praktiken der Kinomusik und der Soundtrack des Tonfilms keineswegs undifferenziert einem einzigen Schema im Blick auf die Ermöglichung von Narration durch Musik unterworfen werden können, lässt sich doch zumindest annehmen, dass auch für die Frühzeit des Films neben den geläufigen Gründen für die Musikbegleitung (Übertönen des Geräuschs der Projektoren, Beseitigung der Stille bei der Betrachtung des Stummfilms etc.) letztlich auch schon die fundamentale Rolle des Musikalischen für die Herstellung von Narration, für die Strukturierung von Zeit und die Markierung der filmischen Welt als Fiktion eine Rolle gespielt haben wird. Folgen hat diese Auffassung insbesondere für die Analyse von Filmmusik: Denn indem vor allem die Ausprägung von Dynamik und von subjektivem Ausdruck sowie die Gegenwelt-Idee der romantischen Musikästhetik durch die fundamentale Bedeutung des Musikalischen für die filmische Erzählung verstärkt in den Vordergrund rücken, erweist sich weniger die konkrete, individuelle Gestaltung der jeweiligen Filmmusik als signifikant, denn vielmehr die allgemeinen Eigenschaften des verwendeten Musikstils, die Bevorzugung bestimmter Musiksprachen, die jeweils hinsichtlich ihrer fundamentalen Aufgabe für die Ermög-

lichung der filmischen Narration befragt werden müssen. Hinzu kommt als weitere Aufgabe eine verstärkte Untersuchung des Einflusses von europäischer Musik auf nicht-europäische Filmerzählungen sowie im Gegenzug die veränderten Bedingungen filmischen Erzählens im Zusammenhang mit außereuropäischer Musik.

NARRATIVE FILMMUSIK ALS DRAMATURGISCHE METAFUNKTION MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN »SPRECHENDER« ORCHESTERKLÄNGE IN BERLIN-SPIELFILMEN ZWISCHEN 1945 UND 1975

Wolfgang Thiel

1 Erzählende Filmmusik – Fiktion oder Realität?

Streng systematisch, rhapsodisch schweifend oder aphoristisch verknüpft – auf vielerlei Weise präsentieren sich seit Zofia Lissas groß angelegtem Systematisierungsvorschlag in ihrer *Ästhetik der Filmmusik*¹ die Versuche einer Verbalisierung der filmmusikalischen Funktionen. Aber ob *Illustration*, *mood technique*, *musique d'ameublement* etc. pp. – all diesen beschriebenen dramaturgischen Aufgaben einer (überwiegend) non-diegetischen Musik ist gemeinsam, dass sie in ihrer intendierten Wirkung innerhalb des von der jeweiligen Bildsequenz abgesteckten semantischen Koordinatensystems verbleiben. Folglich sind 99% aller Filmmusik strenggenommen (aber frei nach Schönbergs Opus 34) die »Begleitmusik zu einer Lichtspielszene«.

Der in der einschlägigen Literatur vielzitierte jedoch praktisch selten angewandte »dramaturgische Kontrapunkt« weist als einzige der vielen rubrizierten Beiordnungsmethoden auf die Mög-

1 Zofia Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin 1965.

lichkeit einer diesbezüglichen Öffnung und Grenzüberschreitung hin. Die Annahme, dass eine narrative Filmmusik möglich sei und sich hierfür im Genrekino hinreichend Beispiele finden ließen, geht hinsichtlich der angestrebten Aufgaben und beabsichtigten Wirkungen einen beträchtlichen Schritt weiter. Während beim dramaturgischen Kontrapunkt die Musik »anstatt sich in der Konvention der Nachahmung des Bildvorgangs oder seiner Stimmung zu erschöpfen, den Sinn der Szene hervortreten lässt, indem sie sich in Gegensatz zum Oberflächengeschehnis stellt«², wird einer narrativen Filmmusik außerdem zugetraut, die in der Regel hauptsächlich visuell und sprachlich gestaltete Fabel um ein Erzähldetail zu ergänzen. Erweitert formuliert lässt sich folgende These aufstellen:

Filmmusik fungiert als Teil der gewählten Erzählstrategie dramaturgisch narrativ, wenn sie bestimmte Aussageaspekte einer filmischen Sequenz nicht nur deskriptiv hervorhebt oder emotional akzentuiert, sondern der betreffenden Szene ein eigenes erzählen-des Moment hinzufügt, das auf spezifische Weise den audio-visuellen Bedeutungshorizont der konkreten Bildfolge erweitert.³

Allerdings sei auch kritisch hinterfragt, ob Musik tatsächlich als Teil der Erzählstrategie eines Films und seines dramaturgischen Aufbaus fungieren könne oder ob »erzählende Filmmusik« als theoretisches Konstrukt eine bloße Fiktion sei. Jedoch gibt es Indizien, welche die Thematisierung einer solchen dramaturgischen Fähigkeit und Meta-Funktion von Musik im Film rechtfertigen. Ansätze zu narrativen Strukturen sind in der europäischen Tonkunst seit Jahrhunderten vorgebildet. Grundlage der Verifizierung solcher Annahmen ist eine Theorie, die die Musik als sprachähnliches Me-

2 Theodor W. Adorno/Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, Leipzig 1977, S. 62.

3 Diese These geht über die von Claudia Gorbman in ihrem Buch *Unheard melodies: Narrative film music* vorgelegte Beschreibung einer narrativen Filmmusik essentiell hinaus. Zwar zeigt die Autorin speziell im Kapitel 1 »Narratological Perspectives on Film Music« – Claudia Gorbman, *Unheard melodies: Narrative film music*, London 1987, S. 11 ff. und auch passim – anhand von Filmbeispielen verschiedenste Techniken auf, welche die Komponisten des »commercial narrative cinema« der 1930er- und 1940er-Jahre anwandten, um den angestrebten kontinuierlichen Diskurs des sogenannten »unsichtbaren Schnitts« samt intendierter Wirklichkeitsillusion musikalisch zu unterstützen, allerdings ohne dass hierbei das in jeder Einstellung »gerahmte« Realitätsabbild im engeren Sinne narrativ überschritten wurde.

dium, als Tonsprache ansieht. Neben der metaphysischen romantischen Ästhetik in der musikalischen Hochkultur gab es in anderen Gattungen für Bühne und Salon ein Weiterwirken der aus dem Zeitalter der Empfindsamkeit überkommenen Gefühlsästhetik, die in der Kinotheckenmusik der Stummfilmzeit bei der Charakterisierung von Schauplätzen, Handlungsverläufen und Gefühlssituationen weiterwirkte. Auch in den ersten Jahrzehnten der Tonfilmmusik erwarteten die Regisseure von ihren musikalischen Mitarbeitern neben tonmalerisch deskriptiven Stücken viel »empfindsame« Musik, welche die offen gezeigten oder verborgen gehaltenen Affekte zwischen den handelnden Personen unterstreichen, andeuten oder verstärken sollte. Ob dies auf der Grundlage einer ausformulierten Ästhetik oder reiner Erfahrungswerte geschah, war hierbei *in pra-xi* unerheblich.

2 Bausteine, Topoi, Intonationen

Auf der Suche nach den materialstilistischen Quellen einer narrativen Filmmusik lassen sich verschiedene kompositionstechnische Anknüpfungspunkte ausmachen, die auch in einer Theaternmusik (im umfassendsten Sinne) und deren dramatischen Aufgaben zu finden sind. Hierzu gehören die Techniken der Tonmalerei, die allerdings in isolierter Ausführung als rein deskriptive Musik nicht über den gewählten Vorwurf hinausweist sondern statisch an den zu illustrierenden Sujets, Texten, Vorgängen und Bildfolgen haften bleibt. Dies gilt für die (bereits in der Affekten-Lehre kodifizierten) Satzstrukturen, welche die Gefühle modellieren sollen und in der Oper die instrumentale Begleitung von Arien, Duetten etc. gestalten. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts übernahm der orchestrale Begleitpart – vor allem durch den Einsatz immer verfeinerter harmonischer Mittel – zunehmend psychologisierende Aufgaben. Aber auch diese Musik verbleibt – für sich genommen – im Dunstkreis der zu charakterisierenden Gestalten. Weitere Bausteine für eine narrative Filmmusik finden sich in der autonomen Instrumentalmusik romantischer Prägung. Da gibt es in den lyrischen Charakter- und Genrestücken und in den oft drastisch realistischen

Symphonischen Dichtungen⁴ den balladesken Tonfall, die »sprechenden« instrumentalen Rezitative und die ausgeprägte Gestik der Motive, Themen und Rhythmen sowie die durch Instrumentalfarben, Genres, Tonsatztypen usw. gebildeten Assoziationskreise, die allerdings erst in der Verbindung mit einem szenischen Vorgang auf der Bühne, dem Programm einer »Tondichtung« oder im Film eine semantische Konkretisierung, »eine gewisse Eindeutigkeit des Ausdrucks« erfahren, von der bereits Zofia Lissa in ihrer *Ästhetik der Filmmusik* gesprochen hat.⁵ Terminologisch bietet sich »als Einheit von Struktur und geschichtlich definierter Bedeutung«⁶ der Begriff des »Topos« an.⁷

»Daß bestimmte Modelle in bestimmten Gattungen, an bestimmten formal-dramaturgischen Positionen oder in Kontexten genau definierbarer Semantik immer wieder – kaum modifiziert oder individualisiert – von den Komponierenden abgerufen werden, ist wesentlicher Bestandteil ihres Topos-Charakters und begründet auch grundlegende musikalische Verknüpfungsweisen. [...] Die Topoi sind nur ein Teilmoment von umfassender musikalischer Zusammenhangsbildung, das aber für die kontinuierliche Herausbildung dessen, was mit einer vernünftigen Metapher »Musiksprache« genannt wurde und wird, sehr wesentlich war.«⁸

Diese funktionalen Kriterien gelten in intensiver und oftmals strukturell freigelegter Form auch für »die durch filmmusikalische Tradition mit der Musik verknüpften Topoi«.⁹ Diese verfügen als Kristallisa-

4 Auf die Affinität der Strauss'schen Tondichtungen zu Kino und Filmmusik ist in der Literatur des Öfteren hingewiesen worden, vgl.: Constantin Floros, *Grundsätzliches über Programmmusik*, in: *Programmmusik: Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittenen Gattung*, Laaber 1983, S. 17.

5 Lissa (1965), S. 29.

6 Hartmut Fladt, *Satztechnische Topoi*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2/2-3 (2005), S. 189.

7 Gorbman bezeichnet die musikalischen Topoi als musikkulturelle Codes (»cultural musical codes«), vgl.: Gorbman (1987), S. 13.

8 Fladt (2005), S. 189.

9 Robert Rabenalt, *DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS* (1976) – *Eine musikalische Durchsicht der DEFA-Verfilmung von Egon Günther*, Musik: Siegfried Matthus, W. A. Mozart, in: Klaus-Dieter Felsmann (Hrsg.), *Klang der Zeiten. Musik im DEFA-Spielfilm – Eine Annäherung*, Berlin 2013, S. 248. Vgl. auch: Linda Maria Koldau, *Kompositorische Topoi als Kategorie für die Analyse von Filmmusik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 65, H. 4 (2008), S. 247 ff.

tionskerne musikalischer Ausdrucksfähigkeit über eine hinreichende Zahl gemeinsamer Strukturmerkmale (seien es melodische und rhythmische Modelle, harmonische und instrumentatorische Präferenzen), die durch wiederkehrenden Gebrauch in ähnlichen szenischen Zusammenhängen im Gestaltungsrepertoire des Genrekino zu abrufbaren Klischees geronnen sind. Ihre quasi Sprachähnlichkeit macht sie zu auslösenden Agenzien von Assoziationskreisen, die als Erfahrungswissen unzähliger filmischer Situationen und Szenen vermuten lassen, dass sich der vom Komponisten angestrebte Sinngehalt dem Zuschauer auch mitteile.

Jeder Topos muss ungeachtet (personal-) stilistischer Varianten eine ausreichende Anzahl konstituierender Konstanten aufweisen, um als solcher erkennbar und für den Rezipienten semantisch decodierbar zu sein. Diese Konstanten fußen auf Assoziationen des musikalischen Materials, die teils auf physio-psychologischer Grundlage beruhen, teils sich historisch (vor allem im 18. und 19. Jahrhundert) als Gattungs-, Stil-, Klangfarben-Assoziationen etc. herausgebildet haben.¹⁰

Hierzu gehören ebenso die Zitate und Allusionen – etwa bezogen auf die Funktion eines Instrumentes wie beispielsweise des Akkordeons oder auf ein Genre wie z. B. des oft im Film eingesetzten Walzers. Allerdings können auch diese Topoi – ebenso wie die bereits oben genannten Materialkomponenten und Kompositionstechniken – bestenfalls als das Ausgangsmaterial einer narrativen Filmmusik fungieren. Denn:

»Narration ist nicht substantiell sondern prozessual zu verstehen, als kommunikativer Akt, in dem eine Geschichte entfaltet wird, deren Erschließung Aufgabe eines interpretierenden Zuschauers ist.«¹¹

Folglich erschöpft sich eine narrative Filmmusik weder in der bloßen Benutzung der genannten »Bausteine« noch in einer peniblen Erfüllung von Klischees, da sie (in Anwendung dieser Definition)

10 Vgl.: Lissa (1965), S. 264. Siehe auch: Siegfried Köhler, *Die Instrumentation als Mittel musikalischer Ausdrucksgestaltung*, Leipzig 1955.

11 Vgl.: Britta Hartmann/Hans Jürgen Wulff, Eintrag »Erzählung/Narration«. In: *Lexikon der Filmbegriffe*: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6090> [letzter Zugriff: 13.07.2016].

ebenfalls nicht strukturell sondern funktionell zu bestimmen ist. D. h. es bedarf bestimmter dramaturgischer Voraussetzungen, um Musik als narratives Gestaltungselement wirksam werden zu lassen.

Von den traditionellen filmmusikalischen Beiordnungsmethoden stehen die *mood technique* sowie der dramaturgische Kontrapunkt der Konstruktion einer narrativen Filmmusik am nächsten. Bezogen auf die gewählte Berlin-Thematik kommt als filmhistorisch paradigmatisches Beispiel die Eröffnungsszene aus KUHLE WAMPE (D 1932) mit der Musik von Hanns Eisler in den Sinn. Der Komponist charakterisierte Mittel und intendierte Wirkung dieser Sequenz folgendermaßen:

»Traurig verfallene Vorstadthäuser, Slumdistrikt in all seinem Elend und Schmutz. Die »Stimmung« des Bildes ist passiv, deprimierend: sie lädt zum Trübsinn ein. Dagegen ist rasche, scharfe Musik gesetzt, ein polyphones Präludium, Marcato-Charakter. Der Kontrast der Musik – der strengen Form sowohl wie die des Tons – zu den bloß montierten Bildern bewirkt eine Art von Schock, der, der Intention nach, mehr Widerstand hervorruft als einführende Sentimentalität.«¹²

Allerdings lauert bei jedweder gedanklichen Konstruktion, die mit der intendierten Wirkung von Musik in einer Filmszene zu tun hat, die Gefahr, dass solche dramaturgischen Bemühungen ins Leere laufen, wenn die Mehrzahl der Zuschauer ohne speziellen musikalischen Erfahrungshintergrund derartige »sprachähnliche« Einsätze von Musik nicht zu dechiffrieren vermag. Dies gilt beispielsweise auch für das musikalische Zitat im Film, dessen Einsatz nur Sinn hat, wenn »Komponist und Regisseur voraussetzen können, daß das Zitat als Teil eines bestimmten Werks vom Zuschauer erkannt wird.«¹³ Wobei das bloße Erkennen nur die erste Stufe innerhalb eines komplexen Rezeptionsprozesses ist. Größere Anforderungen an die intellektuellen Fähigkeiten und künstlerischen Erfahrungen des Zuschauers stellt die Entschlüsselung des (erkannten) Zi-

12 Adorno/Eisler (1977), S. 62 f. Allerdings lässt sich dieser intendierte »Schock« für den heutigen Zuschauer zwar als dramaturgische Absicht gedanklich nachvollziehen, jedoch auf Grund der schlechten Tonqualität der vorhandenen Filmkopien kaum sensuell erleben.

13 Lissa (1965), S. 307.

tats hinsichtlich seiner Verweisfunktion auf einen diesbezüglichen Assoziationskomplex. Letztlich bedarf jede filmmusikalische Funktion eines solchen perceptiven Vorgangs des Erkennens und Decodierens. Vorauszusetzen ist die Fähigkeit des Zuschauers, audiovisuelle Gedankenverbindungen zu verschiedenen musikalischen Strukturen, Texturen, Genres herzustellen und diese mit bestimmten filmischen Schauplätzen, Situationen etc. in Beziehung zu setzen. Dies gilt vornehmlich für alle komplexer strukturierten filmmusikalischen Aufgaben, die – wie es im hohen Grade auf eine narrative Filmmusik zutrifft – nicht auf (gewissermaßen intellektuell voraussetzungslosen) Elementarwirkungen gründen sondern die Erkenntnis verschiedenster Konnotationen voraussetzen.¹⁴

3 Der Großstadt-Topos oder »Berlin, wie es weint und lacht«

Wie bereits im Titel dieser Studie angedeutet, soll die analytische Konkretisierung des Themas anhand exemplarischer Beispiele aus ost- und westdeutschen Filmen erfolgen, die im Berlin der Nachkriegszeit spielen und in den Jahren von 1946 bis Anfang der 1970er-Jahre produziert wurden. Dieser thematische Bezug subsumiert als Genres sowohl den Kriminal- und Spionagefilm, Dramen, als auch Liebesfilme, Komödien und Kinderfilme. Deren musikalische Gestaltung ist sowohl von neoromantischer Filmsymphonik als auch stilistisch modernen Kompositionstechniken und klanglichen Spezialbesetzungen sowie einer von Swing und Beat beeinflussten Tanz- und Unterhaltungsmusik geprägt.

Mit dem Sujet des Berlin-Films kommt der musikalische Topos »Großstadt« ins Spiel. Eine Vielzahl jener kompositionstechnischen Kriterien und Ausdruckscharaktere, die den musikalischen Großstadt-Topos konstituieren, zeigt George Gershwins *Second Rhapsody*, die aus einem ursprünglich sechsminütigen Orchesterstück für den Film *DELICIOUS* (USA 1931) hervorging, in dem der Komponist in einer Szene »den bewegten Rhythmus und den Lärm

14 Vgl.: Claudia Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001, insbes. S. 58 ff.

einer Großstadt untermalen sollte.«¹⁵ Und so finden wir in den rasch wechselnden Eindrücken einer kaleidoskopischen Mosaik-Struktur Artifizielles und Triviales in enger Nachbarschaft¹⁶, eine Musik zwischen Gewalttätigkeit und Sentimentalität, im Gestus überwiegend hektisch, ruhelos, lärmend, laut; syntaktisch oft scharf geschnittene, kräftig hämmernde Motive, dissonante Harmonik, motorische Rhythmen, schrille, kühle, metallische Klangfarben. Hinzu kommt die musikalische *couleur locale* durch assoziative Zitate und Allusion, die auf eine allgemein bekannte (Welt-) Stadt verweisen.

In der Beschreibung der einschlägigen Klischees verknüpft sich die musikalische Kennzeichnung von Paris auf Musette-Walzer und Akkordeon, während für Berlin (wilhelminische) Wachtпараdemärsche¹⁷ und Drehorgelklänge stehen. Als weitere charakteristische Berlinische »Intonationen«¹⁸ (zum Aufbau von Lokalkolorit) wären das schnoddrige Couplet nach Art von *Ach Jott, wat sind die Männer dumm* (Walter Kollo) oder sentimentale Romanzen à la *Wenn auch die Jahre enteilen* (Paul Lincke) zu nennen. Und nicht zu vergessen das klingende Palladium des *Berliner-Luft-Marsches* aus

- 15 Wolfram Schwinger, *Er komponierte Amerika. George Gershwin – Mensch und Werk*, Berlin 1965, S. 135.
- 16 Ein Beispiel für dieses heterogene Nebeneinander findet sich in der vom Routinier Hans-Hendrik Wehding zum DEFA-Kriminalfilm TREFFPUNKT AIMÉE (DDR 1956) geschriebenen Vorspannmusik, die strukturell (ohne direkte bildliche Entsprechungen) ein Pasticcio aus schlampig komponierter Filmsymphonik, einer kurzen Boogie-Woogie-Passage und gefälliger Unterhaltungsmusik bildet.
- 17 Ein sehr frühes Beispiel (möglicherweise sogar die historisch erste Übertragung von berlinischer Umgangsmusik ins Konzertant-Orchestrale) bietet August Conradis Ouvertüre zum Volksstück *Berlin, wie es weint und lacht* von 1858.
- 18 Der von Boris Assafjew Mitte der 1920er-Jahre geprägte Begriff der »musikalischen Intonation« bezeichnet die »Sinnggebung von Tonbeziehungen im Klanggeschehen« innerhalb einer von ihm prozessual aufgefassten musikalischen Form. »Die Intonationen entstehen im stetigen klanglichen Zusammenhang mit poetischen Bildern und Ideen, mit konkreten Empfindungen (visueller oder kinästhetisch-motorischer Art) [...] So bilden sich außerordentlich feste Assoziationen, die der gedanklichen Semantik des Wortes nicht nachstehen [...]«. In: Boris Assafjew, *Die musikalische Form als Prozeß*. Berlin 1976, S. 219 f.

einer Posse von 1904 sowie der konkret zu verortende *Sportpalast-Walzer*.¹⁹

Es fällt nicht schwer, hierfür Beispiele zu finden: In dem Film *WEG OHNE UMKEHR* (BRD 1953) in der Regie von Victor Vicas ertönt von irgendwoher ein Leierkasten, als der sowjetische Ingenieur Michael Zorin allein im Zimmer des Ost-Berliner Metropol-Hotels sitzt. Und Werner Eisbrenner gestaltete die Vorspannmusik zur filmischen Adaptation der Gerhart-Hauptmann-Tragikomödie *DIE RATTEN* (BRD 1955) in der Regie von Robert Siodmak, deren Handlung aus dem wilhelminischen Berlin in das der 1950er-Jahre verlegt wurde, als komponierten Wechsel von imitierter Leierkasten-Musik und aufgeregten Gesten des sinfonisch besetzten Orchesters. Den sichtbar die Kurbel drehenden Leierkastenmann gibt es fast in jedem Berlin-Film zu sehen und zu hören, dessen Handlung zur Kaiserzeit, in den 1920er-Jahren oder im Nachkriegsberlin bis in die 1960er-Jahre spielt. Der Auftritt eines Leierkastenmannes auf dem Hinterhof – umgeben von einer Schar Kinder und dem aus den Fenstern hängenden Hausfrauen-Publikum – findet sich sowohl in Slatan Dudows DEFA-Film *UNSER TÄGLICH BROT* (DDR 1949) als auch in Werner Klinglers Gangsterdrama *BANKTRESOR 713* (BRD 1957).²⁰ Auch in einem Film aus den Anfangsjahren der Fernseh-Krimi-Serie *STAHLNETZ* (BRD 1958–2002), *Folge 7 Treffpunkt Bahnhof Zoo* (»nach einer wahren Begebenheit«), erklingt Leierkastenmusik. Außerdem werden in einem längeren filmischen Prolog, der aus einer dilettantischen Montage von West-Berliner Dokumentaraufnahmen aus den 1950er-Jahren besteht, der Sportpalast-Walzer am namensgebenden Ort (als diegetische Musik) und eine Swing-Version des *Berliner Luft-Marsches* mit Blick auf den noch vom Krieg gezeichneten Kurfürstendamm eingesetzt. Auch Berlin-am-Abend-

19 Ursprünglich ein Walzer von Siegfried Translateur mit dem Titel *Wiener Praterleben* Op. 12 (1895). Hinsichtlich der kulturellen Wechselbeziehungen von Berlin und Wien und der Unterschiede von »wienerschen« und »berlinischen« Intonationen vgl.: Wolfgang Thiel, *Alt-Wien auf Berlinisch? Anmerkungen zur Tonfilmoperette DER KONGRESS TANZT*, In: *Wien Berlin – Stationen einer kulturellen Beziehung*, hrsg. von Hartmut Grimm [u. a.], Saarbrücken 2000, S. 170 ff.

20 Es erklingen die Nico-Dostal-Melodie *Es wird in 100 Jahren wieder so ein Frühling sein* und das Operettenlied *Das ist der Frühling von Berlin* von Walter Kollo.

Bilder mit starkem Autoverkehr und Leuchtreklamen werden von Jazz-Klängen begleitet, die von dem auswählenden Redakteur seinerzeit gewiss als tönendes Signum für Modernität und Blick in die »freie westliche Welt« eingesetzt wurden.

Ebenfalls in das nächtliche (West-) Berlin mit seinen beleuchteten Geschäftsauslagen und Hotelfassaden und dem lockenden Licht der Amüsierlokale führt der Vorspann des Politthrillers *DIE SPUR FÜHRT NACH BERLIN* (BRD 1952) in der Regie von Franz Cap, zu dem die Berliner Philharmoniker (sic!) die hektische Musik von Herbert Trantow einspielten. Trantow, der auch mit Erfolg Opern und Konzertmusik komponierte, bediente sich hier einer markanten Blechbläserfigur, die ihre Töne synchron zum sukzessive eingeblendeten Filmtitel setzt und einen tänzerischen, vom Rhythmus der Rumba beeinflussten Teil einleitet, der in der Tongebung der Violinen von auffälligen *glissandi* geprägt ist. Ob diese auf- und abwärts gleitenden Tonfolgen der Streicher einen Hinweis auf eine gewisse Laszivität des gezeigten Milieus geben sollen, sei dahingestellt.

Aus den zwei erfolgreichen Kabarettprogrammen *Schwarzmarkt* und *Revue der Stunde Null* ging der Film *BERLINER BALLADE* (D 1948) in der Regie von Robert A. Stemmle hervor. Er erzählt am Schicksal von Otto Normalverbraucher die Probleme der Nachkriegswirklichkeit mit Witz, Melancholie und Satire. Werner Eisbrenner überzieht seine umfangreiche Partitur mit einem Netz verschiedenster humoristischer und ironischer Musik-Zitate (»Musik-Witz«) zeit- und lokalkoloristischer Art, die zumeist harmonisch verfremdet und in einer quirlig-komödiantischen Instrumentation dargeboten werden. Gleich in der Vorspannmusik sind in kaleidoskopischer Präsentation zwei Evergreens der Berliner Operette – eingebettet in überraschende gestische Wendungen und einen modernen amerikanischen Bigband-Sound – erkennbar zu hören: *Durch Berlin fließt immer noch die Spree* (Jean Gilbert), *Das war in Schöneberg im Monat Mai* (Walter Kollo). Bei Ottos Gang durch die zerstörte Siegesallee und mit Blick auf die vielen Straßenschilder mit Namen des deutschen Militarismus erklingen als weitere Zitate *Die Wacht am Rhein* und ein preußischer Militärmarsch im traditionellen »Glanz-und-Gloria«-Sound.

Eine gänzliche Abkehr vom Großstadt-Topos sowie von zeit- und lokalbezogenen Zitaten und Allusionen zeigt – trotz visuell

einschlägiger Angebote – die Heinrich-Böll-Verfilmung *DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE* (BRD 1961) in der Regie von Herbert Vesely mit einer größtenteils improvisierten Musik des Jazz-Gitarristen Attila Zoller. Zum tristen Milieu um den Bahnhof Gleisdreieck und dem Grau-in-Grau der winterlichen Straßen West-Berlins erklingt moderner Kammerjazz für Gitarre als Soloinstrument, Bass und sehr sparsam eingesetzte Perkussion. Gänzlich frei von lokalkoloristischen Anklängen ist auch die Musik zum Kriminalfilm *LEICHENSACHE ZERNIK* (DDR 1972) in der Regie von Helmut Nitzschke, ungeachtet dessen, dass der Regisseur an mehreren Stellen mit originalen Dokumentaraufnahmen aus dem zerstörten (Nachkriegs-) Berlin um 1948 arbeitet. Hans-Dieter Hosalla schrieb (als damaliger »Hauskomponist« des Berliner Ensembles) eine moderne, an den musikalischen Erfordernissen des epischen Theaters geschulte und klanglich sehr aparte Musik für ein kleines Orchester, in das er auch die Klangfarben von Elektrogitarre, Klavier, Cembalo und Banjo einbezog. Die Vorspannmusik ist von schneidend scharfen Motiven und Akzenten der Blechbläser, von Aufschreien des Saxophons, von motorischen Spielfiguren sowie rhythmischen Pattern geprägt. Ein überraschender Einfall ist das nur von Klanghölzern sparsam begleitete elegische Solo einer Violine, das mit der Nahaufnahme auf die ausgestreckte Hand einer kurz zuvor ermordeten jungen Frau beginnt. Nicht Entsetzen wird hier mit harschen Dissonanzen artikuliert, sondern eine musikalische Klage über den sinnlosen Tod dieses Menschen angestimmt.

4 »Eine Woche Hammerschlag...« – Berlin im Aufbau

Auf Jahre war die deutsche Metropole eine Trümmerstadt. Schon für den ersten Film der DEFA (und zugleich den ersten deutschen Nachkriegsspielfilm überhaupt) wählte Wolfgang Staudte 1946 als Schauplatz für *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* das zerstörte Berlin. Aber Ernst Roters' expressive Orchestermusik ist mit wenigen illustrierenden Ausnahmen – etwa, wenn Begleitfiguren der Streicher den Bewegungsrhythmus eines total überfüllten Personenzuges übernehmen – konsequent auf die handelnden Personen konzentriert. Nicht die Berliner Ruinenlandschaft gibt das Stichwort für die musikalische Begleitung, sondern die seelische Befindlichkeit der

durch zerbombte Straßen wankenden und in halbzerstörten Wohnungen hausenden Protagonisten.

In den nachfolgenden »Zeit- und Trümmerfilmen« wurde zunehmend der Wiederaufbau der zerstörten Stadt gezeigt. Szenen mit Trümmerfrauen, Maurern und anderen Handwerkern; nicht selten sind es Archivaufnahmen. Hier hatte die Musik zumeist die Aufgabe zu übernehmen, mit energischen Gesten sowie vorwärtstreibenden Rhythmen den ausgestellten Elan dieser schweren Arbeit zu unterstreichen. In der Filmbiografie SAUERBRUCH – DAS WAR MEIN LEBEN (BRD 1954) in der Regie von Rolf Hansen begleitet Mark Lothar, der wie Herbert Trantow auch als Opernkomponist reüssiert hatte, die eröffnenden Bilder des Wiederaufbaus auf dem Gelände der Charité mit schwungholenden Motiven im Marschrhythmus. Auch die gesamte Vorspannmusik zum Film IRGENDWO IN BERLIN (DEFA 1947) in der Regie von Gerhard Lamprecht und mit der Musik von Erich Einegg besteht aus verschiedenen aktivierenden Marsch-Charakteren.

Aufschlussreich sind vergleichbare szenische Situationen und deren filmische und musikalische Umsetzung. Ein interessantes Beispiel für die Unterschiede zwischen nackter Realität und illusionistischer Abschwächung der Wirklichkeit zeigen zwei Filme, in denen es beide Male um eine Autofahrt durch das zerstörte Berlin geht. In WEG OHNE UMKEHR verzichtete Hans-Martin Majewski auf die übliche dramatisierende Vorspannmusik für großes Orchester. Zu den bizarren Bildern vom noch umkämpften und brennenden Berlin im Mai 1945 lässt er lediglich dumpfe Paukentöne erklingen. Ein neuntöniges Motiv, in dem das Intervall des Tritonus (als beredter *diabolus in musica*) gestaltprägend ist, wird in einem langen *crescendo* fünfundzwanzigmal (!) wiederholt.²¹ Im Gegensatz zu dieser Klangaskese zeigt der Film ... UND ÜBER UNS DER HIMMEL (D 1947) in der Regie von Josef von Baky in Bilderzählung und musikalischer Gestaltung die Flucht aus der Gegenwart in eine ver-

21 Eine ebenfalls besondere Rolle spielt die Pauke in Renzo Rossellinis lärmender, pathetisch aufgeblähter Orchestermusik zu DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (I 1947) in der Regie von Roberto Rossellini. Während Renzo Rossellinis Musik in diesem Berlin-Film über weite Strecken lediglich eine diffuse Spannungsfunktion ausübt, gibt es am Ende mehrerer Szenen in aufdringlicher Zeigefinger-Manier jeweils harte Paukenschläge, offenbar im Sinne eines klingenden »Attention!« gedacht.

klärte Vergangenheit unter Ausschluss aller politischen und sozialen Implikationen. Die Autofahrt in der Schluss-Sequenz des Films (mit Hans Albers am Lenkrad) wird vom Komponisten Theo Mackeben mit einem mäßig bewegten Orchester-Agitato begleitet, das sowohl die äußere Bewegung der Fahrt als auch die innere Unruhe der drei Autoinsassen charakterisiert. Da die melodische Linie im Bass liegt, wirkt die Musik schwer und lastend. Der Ausruf »Der schöne alte Westen« gibt das Stichwort zu einem Tagtraum vom unzerstörten Berlin und dem glanzvollen Aufrauschen des Orchesters zu einer Rückblende aus Dokumentaraufnahmen von Potsdamer Straße, Alexanderplatz, Ku'damm und Kranzler-Eck. Während in *WEG OHNE UMKEHR* das klanglich karge Motiv der Pauke als Ausdruck der Sprachlosigkeit und des Verstummens angesichts des Ausmaßes der verheerenden Zerstörungen fungiert, lässt Theo Mackebens romantisierende Musik dem Zuschauer keinen Freiraum für eigenes Denken und Fühlen, sondern liefert die klingende Folie für Gefühle der Wehmut und sentimentalen Trauer. Diese Verdrängung der Realität erfährt ihre poetische Überhöhung durch »einen durchschlagenden und zündenden Gegenwartsschlag«²² (Friedrich Luft). Hans Albers geht zielstrebig durch die grauen Straßen und singt *Es weht der Wind von Norden ...*, begleitet von einem großen Orchester und Background-Chor.

5 Beispiele narrativer Filmmusik – vier Angebote

In den folgenden vier Filmbeispielen werden Musikeinsätze beschrieben, die funktionell die Merkmale einer narrativen Filmmusik erfüllen.²³ Es werden musikalische Strukturen im Mittelpunkt stehen, welche (jenseits eines rein illustrativen Großstadt-Topos) von der besonderen Befindlichkeit der politisch geteilten Stadt in den schwierigen Nachkriegs- und Aufbau-Jahrzehnten sowie die Situation unmittelbar und in den ersten Jahren nach dem Mauerbau »erzählen«.

22 Ein Ausspruch von Friedrich Luft, zitiert nach: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert [Hrsg.], *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1962*, Frankfurt a. M. 1989, S. 342.

23 Dem Autor ist bewusst, dass er sich mit der Beschreibung bzw. Interpretation dieser Musikeinsätze im Sinne einer narrativen Filmmusik auf das dünne Eis musikalischer Hermeneutik begibt.

Für den im Berlin der 1950er-Jahre spielenden Kriminalfilm *BANKTRESOR 713*, dessen Handlung dem historischen Bankeinbruch der Gebrüder Sass von 1929 nachgebildet wurde, schrieb Werner Eisbrenner die Musik. Auch in dieser Filmmusik praktizierte der vielbeschäftigte Filmkomponist das von ihm selbst benannte Verfahren, eine Vorspann-Ouvertüre so zu konzipieren, dass wesentliche Teile ihrer Musik im Verlauf des Films immer wiederkehren. Hier ist es vor allem eine herbe Agitato-Passage, die in ihrer Stimmverflechtung und dissonanten Zuspitzung Dramatik, Energie als auch die Verwicklung von Ereignissen suggeriert. Als das baulich wiedererstandene Berlin rund um die Gedächtniskirche und den Ku'damm in der Totale gezeigt wird, singt das Orchester einen nur einmal im Film erklingenden Hymnus, der den Blick aus der Vogelperspektive zugleich mit dem Stolz auf das bereits Erreichte auflädt. Dieser orchestrale Hymnus im klanglich schwelgerischen Richard-Strauss-Gestus verweist über die in Krimis übliche emotionale Einfärbung bzw. Polarisierung gezeigter Schauplätze zwecks Dramatisierung an sich neutraler epischer Sequenzen hinaus. Er ist die auf 23 Sekunden verknappte musikalische Darstellung einer Erfolgsstory vom gelungenen Wiederaufbau Berlins, die mit dem eigentlichen Plot in keiner direkten Beziehung steht. Geht es doch im Wesentlichen um ein Familiendrama, »um einen entwurzelten Kriegsheimkehrer, der seinen Bruder zu dem kläglich scheiternden Raub verführt.«²⁴ Der beschriebene Musikeinsatz bezeichnet zudem keine genretypische Funktion, denn charakteristisch für eine Krimi-Musik ist die musikalische Vorausnahme (filmmusikalische Prolepsis) – vergleichbar dem obligaten Trommelwirbel vor dem *salto mortale* im Zirkus.

»Bei einer gewöhnlichen Prolepsis – die unheilschwangere Musik vor dem Schreckeffekt, die Naheinstellung der Pistole in der Schublade (wahrscheinlich ebenfalls von einer unheilschwangeren Musik untermalt) – weiß man in diesem Moment um die Vorahnung, die vermittelt werden soll [...]«²⁵

24 Vgl.: Klaus Brüne [Red.], *Lexikon des internationalen Films* (Bd. 1), Hamburg 1987, S. 268.

25 Vgl.: Guido Heldt, *Die Lieder von gestern – Filmmusik und das implizite Imperfekt*, in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 19.

Musikeinsätze mit der Tendenz zur Narration zeigt (im Vorspann) auch der zweiteilige Fernsehfilm *DER ANDERE NEBEN DIR* (DDR 1963) in der Regie von Ulrich Thein. Die Musik von Wolfgang Pietsch bewegt sich entlang der Bildmontage sukzessive auf zwei unterschiedlichen Ausdrucksebenen; auftrumpfend Orchestrales wird abwechselnd von einer mehr kammermusikalischen Struktur abgelöst. Dem entspricht ein Wechsel zwischen der Perspektive der Schauplätze in Ost-Berlin und den tragischen Verwicklungen der Geschichte. Ein Panorama-Schwenk über die Neubauten an der Schillingstraße nahe Alexanderplatz wird von fanfarenartigen Motiven der Blechbläser begleitet. Dieser triumphalische Gestus der Musik mit ihrem Trompetengeschmetter ist sozusagen das östliche Pendant zum Hymnus über den wiedererstandenen Kurfürstendamm in West-Berlin. Hier wird die Erfolgsgeschichte des sozialistischen Wohnungsbauprogrammes angedeutet. Attacca folgt ein nachdenkliches Violoncello-Solo, das Momentaufnahmen eines nebligen Wintertags in Ost-Berlin mitten in der morgendlichen *rush hour* mit einer den Verkehr regulierenden Polizistin begleitet. Die Cello-Passage unterstreicht die Tristesse eines trüben Morgens auf dem Weg zur Arbeit. Der Anlass für das folgende kurze grüblerische Duo zwischen Cello und Klarinette mit den Imitationen eines Motivs könnte die Absicht des Komponisten sein, auf die kommenden tragischen personellen Verwicklungen der Geschichte hinzuweisen. Unvermittelt schließt sich eine harmonisch gefällige orchestrale Unterhaltungsmusik an. Es ist ein Stück gershwinesker *happy music* mit einem verspielten Klaviersolo, wie es Barpianisten präsentieren. Die Kamera blickt auf den belebten Alltag in Ost-Berlin mit Einkäufen und einem Schwatz auf der Straße. Auch dies ist eine vom eigentlichen Plot losgelöste Mini-Geschichte, die mit Hilfe der Musik in ihren Stimmungen und Assoziationen aufgebaut wird.

In *WEG OHNE UMKEHR* begegnet der sowjetische Ingenieur Michael Zorin im Mai 1945 als Offizier im zerstörten Berlin dem deutschen Mädchen Anna Brückner. Als er sie bei der Fahrt im Jeep das zweite Mal auf der Straße sieht, winken sich beide schüchtern zu. Dieser Begegnung ist nach dem Paukensolo des Vorspanns eine behutsam sich entfaltende lyrische Melodie im Orchester beigeordnet. Als Zorin sieben Jahre später mit einer Wirtschaftsdelegation wieder nach Ost-Berlin kommt und aus dem Hotelfenster auf eine

Straße mit kaputten Häusern, Stalin-Porträts und politischen Lösungen blickt, setzte Hans Martin Majewski diese Melodie wiederum ein. Da außer dem Paukenmotiv des Vorspanns bis dahin keine weitere non-diegetische Musik erklungen war und die beiden Szenen zudem aufeinander folgen, erkennt der Zuschauer die Melodie und deren Funktion. Sie erzählt von der fortdauernden Liebe Zorins zu Anna während der vergangenen sieben Jahre und vom Beweggrund seiner Fahrt mit der Straßenbahn durch die noch immer vom Krieg stark gezeichnete Stadt. Als musikalische Charakteristika für die beiden Sektoren, welche die Straßenbahnlinie nach Lichterfelde durchfährt, schrieb der Komponist für den sowjetischen Sektor eine strenge Musik mit Marschcharakter, geprägt von Akzenten der Pauke und lastenden, tiefen Holzbläser-Akkorden, während im amerikanischen Sektor eine gefällige, elegante Unterhaltungsmusik im weichen Sound eines vom Streicherklang dominierten Orchesters erklingt. Beide Klangbilder korrespondieren mit der optischen Ebene: im Osten provisorisch hergerichtete Ruinen, drapiert mit Transparenten, im Westen hingegen bereits ein weitgehend normalisiertes Straßenbild und erste Anzeichen wachsender bürgerlicher Prosperität.

In dem frühen DEFA-Film *UNSER TÄGLICH BROT* gibt es eine Sequenz, in der sich eine der Hauptfiguren auf dem Nachhauseweg befindet. Nachdem sie zum zweiten Mal arbeitslos geworden ist, geht sie niedergeschlagen und entmutigt durch die Straßen Berlins, während um sie herum der Wiederaufbau in vollem Gange ist. Jedoch abweichend von der gängigen melodramatischen Praxis machte der Komponist Hanns Eisler diese momentane Gemüts- und Stimmungslage der gezeigten Filmfigur nicht zum Stichwortgeber seiner musikalischen Gestaltung. Das erklingende Orchesterstück im Gestus eines Agitato, das Eisler aus seiner voraufgegangenen Filmmusik zu einer tschechischen Filmkomödie entnahm und hier in einen neuen szenischen Zusammenhang stellte, illustriert mit seiner auftrumpfenden Geschäftigkeit weder die unermüdlich Steine klopfenden Trümmerfrauen noch die von rechts nach links durchs Bild ziehende Trümmerlok sondern formuliert mit emphatisch blasenden Hörnern die Idealvorstellung eines von Optimismus und Siegesgewissheit geprägten unaufhaltbaren gesellschaftlichen Aufbruchs im Sinne des proklamierten

sozialistischen Aufbaus.²⁶ In diesem Falle ist es die Methode des dramaturgischen Kontrapunkts mit einer Musik, die sich nicht in der »Nachahmung des Bildvorgangs oder seiner Stimmung« erschöpft, sondern Momente des Narrativen realisiert.

6 Kurze Schlussfolgerungen

Unter dem Aspekt des Erzählenden ist die Hauptaufgabe der Filmmusik, den in vieler Hinsicht brüchigen Zusammenhang der audio-visuellen filmischen Narration abzustützen und so dem Zuschauer zu helfen, aus den montierten optischen und akustischen Bruchstücken ein Ganzes im Sinne der intendierten Fabel aufzubauen. Dass hierbei gerade die Musik mit ihren affektiven Kräften einen wesentlichen Anteil am Zustandekommen eines solchen Kontinuums hat, ist vielfach beschrieben worden. Die unter Kapitel 5 angeführten Beispiele sollten darüber hinaus deutlich machen, dass die Musik bei einem entsprechenden dramaturgischen Arrangement in der Lage ist, zumindest punktuell eigene Wege, kurze Seitenpfade in der Fabelerzählung zu gehen, die auf spezifische Weise einen ergänzenden Aspekt in die Gesamt-Narration einzubringen vermögen.

26 Vergleiche: Wolfgang Thiel, *Modern und volkstümlich zugleich? Hanns Eisler Spielfilmmusiken nach 1948*, in: *Hanns Eisler 's müßt dem Himmel Höllenangst werden*, in: *Archiv zur Musik des 20. Jahrhunderts*, Band 3, hrsg. von Maren Köster, Hofheim 1998, S. 85 ff.

NARRATION AUS SICHT DER MUSIK- UND LITERATURWISSENSCHAFT

– MICHAEL M. BACHTIN UND GUSTAV MAHLER¹

Federico Celestini

1 Mahler und der Roman

Eine Verbindung zwischen Gustav Mahlers Musik und der literarischen Gattung des Romans wurde relativ früh in der musikwissenschaftlichen und kritischen Rezeption des Komponisten hergestellt. Der frühere Schönberg-Schüler Erwin Stein verfasste im Jahr 1930 für die Zeitschrift des Verlagshauses Universal Edition *Musikblätter des Anbruch* einen kurzen Artikel, in dem er der Symphonik Mahlers einen romanhaften Charakter attestiert, den er auf dessen »unakademische Variationentechnik« zurückführt. Stein hebt die Flexibilität der Themen Mahlers hervor, sowie ihre Eigenschaft, stets in neuer Gestalt zu erklingen. Daher sei es nicht möglich, ihr genaues Profil festzulegen; selbst der ersten Exposition eines Themas sei keine besondere Relevanz beizumessen. Die unterschiedlichen Fassungen jedes Themas seien nicht hierarchisch geordnet wie im Fall einer klassischen Reihe von Thema und Variationen, sondern sie würden sich zueinander wie die Varianten in der Volksmusik

1 Eine etwas geänderte englische Fassung ist unter dem Titel *Heteroglossia and Hybridity in Gustav Mahler's Wunderhorn Symphonies* erscheinen in: John W. Boyer/Berthold Molden [u. a.] (Hrsg.), *EUtROPEs: The Paradox of European Empire*, Paris und Chicago 2014, S. 385–408.

verhalten. Demzufolge sind die jeweiligen Fassungen, welche im Laufe der Symphonie aufeinander folgen, einander zwar ähnlich, jedoch nicht identisch und nehmen dadurch eine zeitliche Dimension an, die dem Gedächtnis eigen ist. Die thematischen Veränderungen erscheinen somit als die Konsequenz des Zeitverlaufs und der Erfahrung, die mit diesem verbunden ist. Diese Art der Behandlung von Themen, deren Charakter und Physiognomie nicht unabänderlich bleibt, sondern sich im Laufe der Zeit entwickelt, erschien Stein als ein wesentliches gemeinsames Element zwischen Mahlers Symphonien und der literarischen Gattung des Romans.²

Dreißig Jahre später erschien Theodor W. Adornos bahnbrechende Monographie über Gustav Mahler. Im vierten, »Roman« betitelten Kapitel nimmt Adorno die Ideen Steins auf und entwickelt sie – freilich ohne Stein zu erwähnen. Es handelt sich um einen einflussreichen Beitrag, an dem sich heute noch der erzähltheoretische Blick auf Mahler orientiert.³ Adorno stellt dabei einen romanhaften Duktus in Mahlers Symphonik fest und deutet ihn als den Versuch, problematische Aspekte in der traditionellen symphonischen Form zu beseitigen. Die diesbezügliche Kritik richtet sich zunächst auf die Reprise: Diese stelle »die Crux der Sonatenform« dar, indem sie die Dynamik der Durchführung rückgängig mache. Bereits Beethoven präsentiere im »fruchtbaren Moment des Reprisebeginns« das »Resultat der Dynamik, des Werdens, als die Bestätigung und Rechtfertigung des Gewesenen«, nämlich »dessen, was ohnehin war«. Andererseits muss aber Adorno zugeben, dass »reprise lose Musik« unbefriedigend wirkt, »so als fehlte ihr etwas, als hätte sie kein Ende«. Mahlers kompositorische Antwort auf dieses Dilemma sei Adorno zufolge die Variantentechnik. Diese stelle eine Lösung dar, die »mit der der größten Romane seiner Generation« konvergiere. Denn die Variante bewahre die Erinnerung an das Vergangene, ohne jedoch dessen Wiederkehr vorzutäuschen.⁴

2 Erwin Stein, *Mahlers Sachlichkeit*, in: *Musikblätter des Anbruch*, Sonderheft Mahler (1930), S. 99–101.

3 Siehe dazu ausführlicher Federico Celestini, *Fünfte Symphonie*, in: Peter Revers/Oliver Korte (Hrsg.), *Gustav Mahler: Interpretationen seiner Werke* (Bd. 2), Laaber 2011, S. 3–51, insb. S. 4–10.

4 Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomie*, in: ders., *Die musikalischen Monographien* (Gesammelte Schriften, 13), hrsg. von Rolf Tiede-

Dementsprechend nehmen Mahlers Themen in der Gestalt von Varianten eine »Vagheit« an, die dem musikalischen Gedächtnis eigen ist.⁵ Auf Henri Bergson anspielend erkennt Adorno in Mahlers »Romansymphonik« eine Auffassung musikalischer Zeitlichkeit, in der die physische, messbare Zeit in erlebbare Dauer verwandelt wird. Die Variantentechnik sei somit als das technische Moment des Romanhaften bei Mahler anzusehen⁶, nämlich als die kompositorische Auseinandersetzung mit dem, was Bergson »un être à la fois identique et changeant« nannte.⁷

Interessanterweise wird die Idee eines bedeutenden Zusammenhangs zwischen Mahlers Musik und narrativen Elementen durch mehrere Hinweise in der Biographie Mahlers unterstützt. Freilich bedarf eine Theorie keiner biographischen Entsprechungen. Jedoch, falls diese vorhanden sind, entsteht zwischen theoretischen Konzepten und deren Gegenständen eine Art epistemologische Kohärenz, welche eine weichere Anpassung des abstrakten Denkens an die Besonderheit der empirischen Gegebenheiten ermöglicht. Mahler war ein begeisterter Roman-Leser. Unter seinen Lieblingslektüren finden sich etwa die humoristischen Romane von Cervantes, Laurence Sterne, Jean Paul und Charles Dickens, und wenn auch die Bewunderung für Goethe nicht überraschend für einen deutschsprachigen Komponisten ist, so war Mahlers starkes Interesse für Dostojewski doch um die Jahrhundertwende alles anderes als üblich.⁸

Es fällt nun auf, dass all diese Autoren im Zentrum der literaturwissenschaftlichen Analyse Michail Bachtins stehen. Dessen Essays über Heteroglossia und Hybridität im Roman liefern eine Theorie der Andersheit in Literatur. Bachtin zufolge kommen im Roman die Polyphonie narrativer Stimmen, die Pluralität von subjektiven Weltbetrachtungen sowie die interne Dialogizität des Wortes zum Tragen, während diese in den monologischen Gattungen

mann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M. 1971, S. 241 f.

5 Adorno (1971), S. 234.

6 Adorno (1971), S. 221.

7 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris 1889, S. 75.

8 Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, Wien 2003, S. 166–181.

von Lyrik und Drama eher negiert werden. Ich werde mich im Folgenden auf Bachtin beziehen, um ähnliche Manifestationen von Pluralität in der »romanhaften Musik« Mahlers zu untersuchen. Um pauschale Urteile und Verallgemeinerungen zu meiden, werde ich meine Untersuchung auf die ersten vier Symphonien Mahlers, nämlich auf jene Werke, die einem ähnlichen narrativen Konzept folgen, beschränken.

2 Heteroglossia und Pluralität von Betrachtungsperspektiven: Bachtin über den Roman

In seinen Studien über Dostojewski – verfasst in den 1920er- und bearbeitet in den 1960er-Jahren – hebt Bachtin die Wichtigkeit der Pluralität von Stimmen und Betrachtungsperspektiven in den Romanen des russischen Schriftstellers hervor. In Bezug auf diese Werke spricht Bachtin vom polyphonen Roman. Die Eigenschaft dieser Polyphonie bestehe darin, dass in Dostojewskis Werken ein Held erscheint, dessen Stimme wie die Stimme des Autors im üblichen Roman konstruiert ist. Ein solcher Charakter ist imstande, ein Wort zu sprechen, das genauso gewichtig ist wie das Autorwort selbst.⁹ Das wesentliche Element in Bachtins Bestimmung des polyphonen Romans ist nicht bloß das Vorkommen von mehreren Stimmen, sondern deren Unabhängigkeit von der Autorenstimme, welche somit nur eine Stimme unter anderen darstellt. Dies unterscheidet Bachtin zufolge den polyphonen vom monologischen Roman, in dem die Pluralität von Stimmen und Betrachtungsperspektiven dem auktorialen Gesichtspunkt untergeordnet sind, um von diesem vereinheitlicht zu werden.

In unserem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass Bachtin auf ein musikalisches Modell zurückgreift, um Dostojewskis neuartigen Roman zu beschreiben. Musik und Literatur beziehen sich somit gegenseitig aufeinander: Während einerseits Mahlers Symphonien mit dem Roman verglichen werden, wird andererseits eine vermeintlich besondere Art des Romans durch den Rekurs auf musikalische Analogien definiert. Wie Pam Morris beobachtet, wechselt Bachtin vom visuellen ins akustische Feld, wenn

9 Pam Morrison (Hrsg.), *The Bakhtin Reader: Selected Writing of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov*, London 1994, S. 89.

er dabei ist, den polyphonen Roman vom monologischen zu unterscheiden. Die Einstellung des monologischen Autors ist jene der Betrachtung aus einer äußeren Perspektive, welche die Gesichtspunkte der einzelnen Charaktere umfasst. Diese Art des überschüssigen Sehens wird im polyphonen Roman durch die gleichzeitige Präsenz von mehreren, autonomen Stimmen neutralisiert. Keine von diesen Stimmen ist nämlich imstande, die anderen von außen her zu vernehmen und sie unter dem eigenen Bewusstsein zu subsumieren. Daher erscheinen die Charaktere nicht länger als objektivierte Repräsentationen eines übergeordneten Bewusstseins, sondern jede Stimme zeigt die subjektive Eigenschaft der Autorenstimme selbst.¹⁰

Im Essay *Der Diskurs im Roman* (1935) präzisiert Bachtin die Qualität der narrativen Polyphonie zusätzlich. Hier stellt er nun die Forderung, dass die einzelnen Stimmen nicht nur selbständig von der Autorenstimme sein sollen, sondern auch stilistisch heterogen. Diese stilistische Heterogenität spiegelt die soziale Vielfalt wider, durch die sie entsteht. Bachtin zufolge kann ein Roman als die künstlerische Gestaltung der Vielfalt der sozialen und der individuellen Sprechweisen aufgefasst werden. Voraussetzung dafür sei die interne Schichtung jeder Nationalsprache in Dialekten, Sprachen von bestimmten sozialen Gruppen, Berufsjargons, Sprachen bestimmter Generationen und Altersgruppen, bestimmten Sprachintentionen wie die tendenziöse Sprache, die autoritative Sprache, modische Sprachen und Sprachen, die bestimmten sozio-politischen und vorübergehenden Zwecken dienen.¹¹ Diese interne Vielfalt jeder Sprache, von der der Roman zehrt, bezeichnet Bachtin als »Heteroglossia«. Im Folgenden möchte ich untersuchen, ob und inwiefern sich durch diesen Begriff einen Zugang zu Mahlers Wunderhorn-Symphonien anbietet.

10 Pam Morris, *Dostoevsky's Polyphonic Novel: A Plurality of Consciousnesses*, in: Morris (1994), S. 88.

11 Mikhail Bakhtin, *Discourse in the Novel* (1935), in: ders., *The Dialogic Imagination*, übers. von Caryl Emerson und Michael Holquist, hrsg. von Michael Holquist, Austin 2011, S. 262 f.

3 Fragmentiertes Bewusstsein

In den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner an ihre Gespräche mit Gustav Mahler sind zwei Sommerszenen aus dem August 1900 enthalten, die erneut einem kompositorischen Merkmal biographische Konsistenz verleihen, nämlich der Pluralität von Stilen und Idiomen in Mahlers Symphonien. Beide Szenen finden sich in der Sammlung unter dem Titel »Polyphonie« und stellen Erfahrungen mit der akzidentellen Überlappung von so unterschiedlichen Klangquellen wie mehreren Drehorgeln, einer Militärkapelle und einem Männerchor während eines Volksfestes in der Umgebung von Klagenfurt dar. Bauer-Lechner zufolge war Mahler nicht nur von einem solchen musikalischen »Hexensabbath« begeistert, sondern er erklärte derlei Phänomene ausdrücklich zur Inspirationsquelle für seine eigene Musik. Nach einer Auflistung von vergleichbaren, jedoch nicht menschlich erzeugten Polyphonien wie tausendfältigem Vogelgesang, Heulen des Sturmes, Plätschern der Wellen und Knistern des Feuers, behauptet Mahler, dass, um wirkliche Polyphonie in der Musik zu erzielen, die Themen von ebenso heterogenen Sphären her kommen müssen wie in den dargestellten Szenen. Mahlers abschließende Bemerkung allerdings scheint den Bachtin'schen Sinn dieser Polyphonie zu relativieren, indem er auf die Aufgabe des Künstlers hinweist, diese Heterogenität »zu einem zusammenstimmenden und [zusammen-] klingenden Ganzen« zu ordnen und zu vereinen.¹² Ich werde nachfolgend darauf zurückkommen.

Wenn wir nach kompositorischen Manifestationen einer solchen Heteroglossia suchen, finden wir eine der eindrucksvollsten davon im dritten Satz der Ersten Symphonie, in dem eine als Trauermarsch umgearbeitete Moll-Fassung des Bruder-Jakob-Kanons, die Nachahmung einer böhmischen Straßenkapellen-Musik mit Klezmer-Elementen sowie ein Selbstzitat aus dem vierten der *Lieder eines fahrenden Gesellen* eine erstaunliche Polyphonie bilden, in der disparate kulturelle Welten zum Erklingen kommen. In Bezug auf diesen enigmatischen Satz verwies Mahler gegenüber Natalie Bauer-Lechner auf eine Art Plot:

12 Herbert Killian (Hrsg.), *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984, S. 165.

»Äußerlich mag man sich den Vorgang hier so etwa vorstellen: An unserem Helden zieht ein Leichenbegängnis vorbei und das ganze Elend, der ganze Jammer der Welt mit ihren schneidenden Kontrasten und der gräßlichen Ironie faßt ihn an. Den Trauermarsch des ›Bruder Martin‹ hat man sich von einer ganz schlechten Musikkapelle, wie sie solchen Leichenbegängnis zu folgen pflegen, dumpf abgespielt zu denken. Dazwischen tönt die ganze Roheit [sic], Lustigkeit und Banalität der Welt in den Klängen irgend einer sich dreinmischenden ›böhmischen Musikantenkapelle‹ hinein, zugleich die furchtbar schmerzliche Klage des Helden. Es wirkt erschütternd in seiner scharfen Ironie und rücksichtslosen Polyphonie, besonders wo wir – nach dem Zwischensatz – den Zug vom Begräbnis zurückkommen sehen und die Leichenmusik die übliche (hier durch Mark und Bein gehende) ›lustige Weise‹ anstimmt.«¹³

In dieser Schilderung finden wir abermals die akzidentelle Überlappung unterschiedlicher Musikquellen, nämlich den Trauermarsch und die böhmische Straßenskapelle. Es fehlt allerdings jegliche Erwähnung des Selbstzitats aus den *Liedern eines Fahrenden Gesellen*. Eine genauere Betrachtung der Partitur zeigt, dass die Lage eigentlich komplexer ist, als angenommen.

Der Satz besteht aus drei Teilen. Am Beginn des ersten Teils (T. 1–38) ist der Trauermarsch durch das Quartan-Intervall der Pauken eingeleitet, das unverändert durch den ganzen Abschnitt und auch darüber hinaus ertönt. Darin ist der schwere Schritt des Trauermarsches leicht zu erkennen. Vorgetragen als Moll-Fassung des populären Bruder-Jakob-Kanons nimmt der Trauermarsch einen ironischen Ton an, den Mahler in seiner zitierten Äußerung erwähnt. Jedoch anders als dort geschildert, überlappt sich die böhmische Straßenskapelle mit dem Trauermarsch nicht, sondern ist eine sechs Takte lange Auflösung des Marsches zu hören (T. 33–38), bevor die Kapelle ihre skurrile Musik zu spielen beginnt. Wir vernehmen also gleichsam das Echo jener Folge von Ereignissen, die Mahler in seiner Äußerung beschreibt, jedoch wie im zeitlich versetzten Zustand des Gedächtnisses.

Wenn diese Lektüre korrekt ist, dann sind wir keineswegs mit unabhängigen Stimmen konfrontiert, die eine Polyphonie im Bachtin'schen Sinne bilden, sondern mit der Wahrnehmung die-

13 Killian (Hrsg.) (1984), S. 174.

ser Stimmen durch das Bewusstsein des Helden. Es ist, als ob wir durch dessen Gehör hören, durch sein Bewusstsein empfinden und wahrnehmen könnten. Dementsprechend stellt das Selbstzitat aus den *Gesellen*-Liedern im zweiten Teil des Satzes (T. 3–112) weder eine weitere Überlappung noch eine Begegnung mit Volksmusik, sondern einen psychologischen Zustand dar, in dem das Selbst ekstatisch aufgelöst wird – Robert Musil würde hier vom »anderen Zustand« sprechen. Es handelt sich dabei um einen idyllisch konnotierten Zustand von »Schmerzlosigkeit« und »Vergessen«, beschworen durch die Anspielung auf die Sphäre einer verklärten Volksmusik. Man kann darin die – einer Flucht nahekommende – Reaktion des Helden auf die Trivialität und Heuchelei erkennen, welche die vorausgegangenen Episoden im ersten Teil des Satzes, der ironische Trauermarsch und die skurrile Straßenkapellen-Musik, darstellten.

In Bezug auf Bachtins Auffassung des polyphonen Romans und der Pluralität von Betrachtungsperspektiven ist festzustellen, dass hinsichtlich der ersten Symphonie Mahlers wir mit einer einzelnen Perspektive konfrontiert sind, die wir unschwer mit dem Bewusstsein des Helden identifizieren können. Anders als im Fall von Bachtins monologischem Roman jedoch scheint dieses Bewusstsein nicht mehr imstande, in sich die Vielfalt der vernommenen Stimmen zu einem stimmigen Ganzen zu vereinen. Im Gegenteil bricht das Bewusstsein des Helden vor der irreduziblen Pluralität der empirischen Welt zusammen. Dies scheint der Sinn der beeindruckenden Passage im dritten Teil zu sein, in der die drei stilistischen Welten des Satzes – der Trauermarsch, die böhmische Straßenkapelle und das Selbstzitat aus den *Gesellen*-Liedern – gleichzeitig erklingen (T. 138 ff.). Wenn diese musikalisch-narrative Episode uns deutlich an die von Bauer-Lechner erzählte Erfahrung des Volksfestes bei Klagenfurt erinnert, ist es ebenso klar, dass diese erstaunliche Polyphonie kein dramatisches Ereignis an sich darstellt, sondern vielmehr dessen Spuren im Bewusstsein des Helden. Die Pluralität der Stimmen in Bachtins Polyphonie, die Heteroglossia, ist somit ins Innere des menschlichen Bewusstseins versetzt. Die Konsequenzen für das Selbst sind tragisch.

4 Symphonische Transzendenz

Die Unfähigkeit des Helden, die erfahrene Diversität in seinem Bewusstsein zu einer Einheit zu bringen, führt zu einem Zusammenbruch am Beginn des folgenden Satzes, des Finales. Hier verweist der anfängliche scharf dissonante Klang im *Fortissimo* auf den Beginn des Finales in Beethovens Neunter Symphonie.¹⁴ In einem Brief vom 20. März 1896 an den Musikkritiker Max Marschalk bezeichnet Mahler diesen dramatischen Beginn als »Aufschrei eines im Tiefsten verwundeten Herzens, dem eben die unheimlich und ironisch brütende Schwüle des Trauermarsches vorhergeht«.¹⁵ Im ersten Teil des Finales eskaliert der traditionelle Dualismus der Sonatenform zu einer drastischen Opposition zwischen dem Hauptsatz in f-Moll (T. 1–174) und dem Seitensatz in Des-Dur (T. 175–237). Die Partituranweisungen veranschaulichen diese Opposition: »Stürmisch bewegt« (T. 1), »Energisch« (T. 55) und »Mit großer Wildheit« charakterisieren die erste Themengruppe, während die expressive Schönheit des zweiten Themas mit »Sehr gesangvoll« (T. 175) erläutert ist. Im Gegensatz zur symphonischen Tradition des 19. Jahrhunderts bleibt diese Opposition auch nach der Durchführung unvermittelt (T. 238–427).¹⁶ Die Unterschiedlichkeit dieser expressiven Welten wird genauso wenig wie jene der Stile und Idiome, die im Laufe der Symphonie zum Ausdruck kommen, zu einer Einheit oder Synthese im Finale gebracht. Vielmehr sind wir im dritten Teil des Satzes, der eine Reprise mit umgekehrtem Ablauf der thematischen Bereiche darstellt, mit einer grandiosen Manifestation symphonischer Transzendenz konfrontiert: Das Finale und mithin die gesamte Symphonie kulminieren in der jubelnden Überwindung des tragischen Zusammenbruchs und des von diesem verursachten »Aufschreis der Verzweiflung« durch den feierlichen Choral der Blechbläser in D-Dur (T. 623–656), der in der Coda

14 Siehe ausführlich dazu: Federico Celestini, *Der Schrei und die Musik: Mahlers Klänge in Weberns Orchesterstück op. 6*, in: ders./Andreas Dorschel, *Arbeit am Kanon. Ästhetische Studien zur Musik von Haydn bis Webern* (= Studien zur Wertungsforschung, 51) Wien [u.a.] 2010, S. 195–213 und insb. S. 201–213.

15 Gustav Mahler, *Briefe*, hrsg. von Herta Blaukopf, Wien 1996, S. 170.

16 Siehe zur negativen Kritik dieses Aspekts in der Mahler-Literatur Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls: Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978, S. 74, 79.

eine regelrechte, durch die Partituranweisung »Triumphant« eindeutig konnotierte Apotheose folgt (T. 657–731).

Von einer Bachtin'schen Perspektive aus betrachtet, erscheint diese Lösung als ambivalent. Wenn einerseits die *deus ex machina*-Intervention der Transzendenz eine massive autoritäre Instanz darstellt, bedeutet andererseits der Rekurs auf eine solche Autorität, dass weder Einigung noch Synthese auf der Ebene der Immanenz möglich sind. Die symphonische Transzendenz repräsentiert die höchste monologische Instanz, während zugleich durch ihr Erscheinen manifest wird, dass Ordnung und Synthese in der phänomenalen Welt nicht länger denkbar sind.

In der Zweiten Symphonie wird das narrative Schema *per aspera ad astra* weiter entwickelt und in Bezug sowohl auf die dramaturgische Gestaltung als auch auf die eingesetzten klanglichen Mittel zusätzlich verstärkt. Die Polarität von Zusammenbruch und Durchbruch, die in der Ersten Symphonie auf das Finale beschränkt ist, erfasst und prägt die gesamte Zweite Symphonie. Hier erschallt der »Aufschrei der Verzweiflung«, ein Zusammenstoß zwischen einem b-Moll Akkord und dem C der tiefen Streicher, bereits im dritten Satz (T. 465–468). Im ersten Satz nehmen gewaltige Orchester-Ausbrüche die Explosion des dritten Satzes vorweg (T. 291, 325–328), welche ihrerseits am Beginn des Finales wiederkommt. Hier allerdings fügen *Arpeggio*-Figuren in den Trompeten und Posaunen dem orchestralen Schrei ein Durchbruchselement hinzu (T. 5–6, 9–10). Mit Takt 343 setzt eine Steigerung an, die abermals zum »Schrei«-Akkord in dreifachem *Fortissimo* und einen Halbton höher versetzt führt (T. 402). Während die Streicher und Holzbläser den Akkord neun Takte lang halten, arpeggieren die Blechbläser den konsonierenden Kern desselben. Auf diese Weise wird die Transformation des Zusammenbruchs in einen Durchbruch vorangetrieben. Im Takt 418 wird das Fugato-Thema angedeutet. Dem folgt die Episode des sogenannten »Grossen Appells« (T. 448–471), in der Militärsignale und Vogelrufe die Ankunft des *acappella*-Chores in dreifachem *Pianissimo*, welcher die Auferstehung verkündet, zu signalisieren scheinen. Eine triumphale Apotheose, die jene der Ersten Symphonie durch den Einsatz des Chores und der Solo-Stimmen noch zu übertreffen vermag, beendet den Satz und das gesamte Werk »Mit höchster Kraftentfaltung« – wie die Partituranweisung verordnet.

Die Zweite Symphonie zeigt sowohl eine kompositorisch verstärkte Realisierung der Vorstellung von Transzendenz als auch einen Wechsel vom Kampf-und-Sieg-Schema zum Tod-und-Verklärung-Paradigma.¹⁷ Dieses Werk bringt jedoch kein neues Element in die Diskussion über die Bachtin'sche Frage nach Pluralität und Vereinheitlichung ein. Der Trauermarsch und das lyrische Pathos des ersten Satzes, die Ländler des zweiten und die satirische Ironie des dritten Satzes finden keine Synthese im Finale. Der »Misterioso«-Ton der Auferstehungs-Musik beschwört die Sphäre der Transzendenz in einer noch expliziteren Weise herauf, als es im Finale der Ersten Symphonie der Fall war. Die ironische Naivität und Kindlichkeit des vierten Satzes, *Urlicht*, zeigt einen neuen Weg, den Mahler erst in der Vierten Symphonie konsequent einschlagen wird, nämlich den Verzicht auf die fiktionale Darstellung von Transzendenz in der Welt der immanenten Konzertgeschäftigkeit zugunsten von deren ironischer Evokation. In der Zweiten Symphonie widerspricht zwar das emphatische Finale dieser vielversprechenden Alternative, die fruchtbare Qualität dieses Versuchs ist jedoch evident. Wir werden in der Folge darauf zurückkommen.

5 Symphonie als Welt

Obwohl noch in die Idee der symphonisch präsentierten Transzendenz involviert, stellt die Dritte Symphonie ein Schlüsselwerk für die Untersuchung der Heteroglossia in Mahlers Musik dar. Mahler selbst hat diesen Aspekt in einigen seiner Äußerungen zum Werk angesprochen:

»Daß ich sie Symphonie nenne, ist eigentlich unzutreffend, denn in nichts hält sie sich an die herkömmliche Form. Aber Symphonie heißt mir eben: Mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt Aufbauen.«¹⁸

»[...] the symphony must be like the world. It must embrace everything.«¹⁹

17 Siehe dazu Sponheuer (1978), S. 128–133.

18 Killian (Hrsg.) (1984), S. 35.

19 Äußerung Mahlers in Anwesenheit von Jean Sibelius anlässlich der Konzertreise in Helsinki; Karl Ekman, *Jean Sibelius, His Life and Personality*, Übers.: Edward Birse, London 1926, S. 176; hier zitiert nach: Donald Mitchell, *Gustav Mahler, Bd. 1, The Early Years*, rev. Ausg. Berkeley & Los Angeles 1980, S. 115.

Tatsächlich erreichen Stilpluralismus und zentrifugale Tendenzen in diesem Werk ein Ausmaß, das selbst für Mahler außergewöhnlich ist. Die erstrebte kosmische Dimension ist bereits in der Anlage der Symphonie evident, wie die Folge der Sätze mit der originalen Bezeichnung aus der handschriftlichen Partitur zeigt:²⁰

Einleitung: Pan erwacht

Der Sommer marschiert ein (»Bacchuszug«)

Was mir die Blumen auf den Wiesen erzählen

Was mir die Thiere im Walde erzählen

Was mir der Mensch erzählt

Was mir die Engel erzählen

Was mir die Liebe erzählt

Wie Bernd Sponheuer beobachtet, ist

»die idiomatische Vielfalt der Symphonie [...] verantwortlich für den Eindruck des Disparaten, Unverbindlich-Suitenhaften, man könnte sagen: Unsymphonischen, der sich zunächst dem Hörer aufdrängt. Aber eben diese idiomatische Vielfalt (dies vorgeblich Unsymphonische) ist die präzise Konsequenz eines nicht restriktiven Symphoniebegriffs.«²¹

Der stilistische Pluralismus, die Beifügung von so unterschiedlichen Idiomaten verwandelt den monologischen Universalismus der klassischen Symphonie in eine implizite Anklage gegen die Trennung von niedriger und hoher Musik sowie gegen die sozialen Implikationen, die diese Wertung mit sich bringt. Dieter Schnebel hebt den stilistischen Pluralismus der Dritten Symphonie hervor und stellt eine Verbindung zwischen unterschiedlichen Idiomaten und sozialen Gruppen dar. Ihm zufolge spricht der erste Satz »zunächst den Jargon von Militärmusik, bezieht allerdings auch die etwas höhere Sprache von Trauermärschen ein«. Im zweiten Satz erkennt Schnebel die »klassische Musik des bürgerlichen Konzertsaaß«, die durch das leicht altertümlich getönte Menuett und die Musiksprache der Bälle in den Kontrastteilen vertreten ist. Im dritten Satz sei die Musik der unteren Schichten zu hören, der die Kirchemusik-

20 Zitiert nach Constantin Floros, *Gustav Mahler, Band III: Die Symphonien*, Wiesbaden 1985, S. 75.

21 Sponheuer (1978), S. 12.

sprache des vierten Satzes folgt. Im fünften Satz zitiere Mahler »die musikalische Kindersprache mit ihrer stark pentatonisch gefärbten Melodik«, während der sechste Satz sowohl die niedrige als auch die hohe Sphäre umfasse.²²

Ein kritisches Moment stellt wiederum die Deutung des Finales dar. Denn wenn dieses als Synthese des Vorausgegangenen verstanden wird, dann wären wir mit dem definitiven Triumph des Monologismus über die Heteroglossia konfrontiert. Dies scheint die Lesart von Mahlers Freund Guido Adler zu sein, der eine vermeintliche organische Einheit in den Werken Mahlers hervorhebt.²³ Eine differenzierte und anregende Antwort gibt Julian Johnson in seinem Buch über Mahlers *Voices*:

»Adler is surely correct in that Mahler's music opens up such acoustic chaos precisely in order to redeem it in ›higher‹ order; the earthy rawness of the earlier movements of the Third Symphony is, in the end, absorbed into the Adagio Finale, which ends with a gesättigten Ton (a saturated, noble tone). For Mahler himself, the plural and heterogeneous is a counterpart to the idea of a unitary voice that claims an authenticity in the face of the carnivalesque. But his œuvre as a whole demonstrates that this tension is never wholly reconciliated.«²⁴

In Bezug auf Bachtins Analyse des englischen komischen Romans räumt Johnson ein, dass anders als in Fall von Laurence Sterne, der auf die Sprache von bestimmten sozialen Gruppen zurückgreift, ohne sich allerdings mit diesen zu identifizieren, in einer Mahler'schen Symphonie – als einzelne betrachtet – die vielen Stimmen durch den edlen Ton eines zusammenfassenden Finales versöhnt werden. Johnson zufolge ändert sich jedoch der Sachverhalt, wenn wir den gesamten Korpus von Mahlers Werken betrachten. In diesem Fall nähert sich die Deutung an Bachtins Lektüre von Sterne an, nämlich dass auch der edle Ton nur einen unter vielen verschiedenen darstellt.²⁵

22 Dieter Schnebel, *Über Mahlers Dritte*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), S. 284.

23 Guido Adler, *Gustav Mahler*, Leipzig, Wien 1916.

24 Julian Johnson, *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, Oxford & New York 2009, S. 133.

25 Johnson (2009).

Der bereits erwähnten ästhetischen Fragwürdigkeit der symphonischen Inszenierung von Transzendenz haftet auch die Frage nach der Mannigfaltigkeit und deren Ordnung an. Im selben Ausmaß, in dem ein symphonischer *deus ex machina* seinen fiktionalen Charakter offenbart, versagt er die Wirkung als Instanz der Überwindung. Wenn die höhere Ordnung ihre Glaubwürdigkeit einbüßt, dann ist der chaotische Eindruck des Disparaten nicht mehr zu bewältigen. Die Konsequenzen sind paradox: Der »edle Ton« ist nicht länger fähig, die Heterogenität zu erlösen, sondern nimmt an dieser teil. Er wird somit zu einer unter den anderen fiktionalen Stimmen im symphonischen Narrativ.

Raymond Knapp greift in seiner Betrachtung von einzelnen Sätzen der Dritten Symphonie ebenfalls auf Bachtin'sche Kategorien zurück und stellt die »monologische Empfindlichkeit« von Nietzsches Mitternachts-Gedicht, im vierten Satz vertont, der Heteroglossia von *Es sungen drei Engel*, dem fünften Satz, gegenüber.²⁶ Für diesen Satz wählt Mahler ein Gedicht aus *Des Knaben Wunderhorn*, in dem Sankt Peter die Vergebung erhält, nachdem er den Bruch der zehn Gebote gestanden hat. Wie Knapp beobachtet, besteht die Heteroglossia des Satzes aus drei unterschiedlichen Stimmen, nämlich der Stimme des Erzählers, des Engels und Sankt Peters. Trotz des naiven und kindlichen Tons von Text und Musik, ergeben hier reale und metaphorische Polyphonie ein ziemlich komplexes Gewebe. Die Erzählstimme wird durch einen dreistimmigen Frauenchor gesungen, während ein zweistimmiger Knabenchor, auf einem hohen Platz im Konzertsaal platziert und den Glockenklang imitierend, als Engelchor agiert. In dieser himmlischen Umgebung singt Sankt Peter mit einer Alto-Stimme. Der Gegensatz zur Ernsthaftigkeit und monologischen Innerlichkeit der Nietzsche-Vertonung im vorausgegangenen Satz könnte nicht größer sein.

26 Raymond Knapp, *Symphonic Metamorphoses. Subjectivity and Alienation in Mahler's Re-Cycled Songs*, Middletown/Conn. 2003, S. 30.

6 Die Stimmen der Natur, der Kinder und des Unbewussten

Mahlers Vorliebe für die volkstümliche Dichtung von *Des Knaben Wunderhorn* bleibt bis in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts beinahe absolut. Wie bereits Adorno anmerkte, sind die von Mahler ausgewählten archaisierenden Texte vom psychologisch individuierten Selbst der Kunstlyrik weit entfernt.²⁷ Das im fünften Satz der Dritten Symphonie vertonte Gedicht *Es sungen drei Engel* stellt ein deutliches Beispiel dafür dar. Dies bedeutet, dass Mahler daran interessiert war, eine Art Dichtung in Musik zu setzen, die nicht aus dem Bewusstsein des lyrischen Ich entsteht, sondern die Disparatheit von Stimmen und Betrachtungsperspektiven, die in einer Welt vor der Individuation herrschen, widerspiegelt. Die orchestrale Begleitung unterstützt durch das weite Spektrum der instrumentalen Stimmen und Farben die Vielfalt, die bereits in den Texten zu Wort kommt. Adorno betrachtete die Orchesterlieder, welche Mahler so oft in seine Symphonien aufnahm, als das Bindeglied zwischen dem romanhaften Charakter und seinem individuellen Stil.²⁸ Durch eine Bachtin'sche Perspektive beobachtet, gewinnt diese Feststellung ein neues Licht. Die Wunderhorn-Lieder erscheinen nämlich als die wichtigsten Träger von Heteroglossia in Mahlers frühen Symphonien.

Mahlers archaisierende Textwahl erscheint als die Konsequenz eines Interesses für eine Art von Ausdruck, der nicht einer vollkommen ausgebildeten Subjektivität entstammt. Die damit umschriebene Sphäre kann in drei Gebiete unterteilt werden, erstens die Naturwelt mit all ihren realen und fiktiven Komponenten, zweitens die Welt der Kinder und schließlich das menschliche Unbewusste. Die beiden ersten Gebiete sind reichlich in den Gedichten von *Des Knaben Wunderhorn* repräsentiert. Bereits der junge Webern merkte in seinem Tagebuch an, dass Mahlers Musik einen kindischen Eindruck mache.²⁹ Im Lied *Ablösung im Sommer*, im Jahr

27 Adorno (1971), S. 223.

28 Adorno (1971), S. 223.

29 Anton Webern, zit. nach: Adorno, *Zu einer imaginären Auswahl von Liedern Gustav Mahlers*, in: ders., *Musikalische Schriften IV*, Frankfurt a. M. 1982 (Gesammelte Schriften 17), S. 189.

1892 mit Klavierbegleitung veröffentlicht und im Scherzo der Dritten Symphonie umgearbeitet, sind stilisierter tierischer Ausdruck und infantile Weltbetrachtung miteinander kombiniert. Auf zynische Weise bereitet der Tod des Kuckucks nur deshalb Sorge, weil nun der von ihm besorgte Zeitvertreib ausbleibt. Sobald die Nachtigall ihn ersetzt, ist der Kuckuck vergessen. Mahler übernimmt den Tonfall des Textes und komponiert eine kindliche Musik mit unheimlichen Akzenten.³⁰

Die zweite von Nietzsches *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, die den Titel *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* trägt, beginnt mit einer Definition des tierischen Empfindens. Nietzsche zufolge ist dieses im Augenblick begründet:

»Betrachte die Heerde, die an dir vorüberweidet: sie weiss nicht was Gestern, was Heute ist, springt umher, frisst, ruht, verdaut, springt wieder, und so von Morgen bis zur Nacht und von Tage zu Tage, kurz angebunden mit ihrer Lust und Unlust, nämlich an den Pflock des Augenblickes und deshalb weder schwermüthig noch überdrüssig.«³¹

Der Mensch, unfähig zu vergessen und stets an vergangene Erfahrungen gebunden, beneide das Tier, dessen Wahrnehmung Nietzsche als unhistorisch bezeichnet:

»So lebt das Thier unhistorisch: denn es geht auf in der Gegenwart, wie eine Zahl, ohne dass ein wunderlicher Bruch übrig bleibt.«³²

Aus dieser Perspektive heraus erscheint Nietzsche das Kind dem tierischen Empfinden nahe zu stehen. Beide sind Gegenstand der Bewunderung für den erwachsenen Menschen, der unter der immer größer werdenden Last des Vergangenen leidet:

»Deshalb ergreift es ihn, als ob er eines verlorenen Paradieses gedächte, die weidende Herde oder, in vertrauter Nähe, das Kind zu sehen, das noch

30 Ausführlich dazu Federico Celestini, *Die Unordnung der Dinge*, Stuttgart 2006 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 56), S. 63–75.

31 Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (1874), in: ders., *Die Geburt der Tragödie – Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV – Nachgelassene Schriften 1870–1873*, München 1988 (Kritische Studienausgabe, 1), S. 248.

32 Nietzsche (1874/1988), S. 249.

nichts Vergangenes zu verläugnen hat und zwischen den Zäunen der Vergangenheit und der Zukunft in überseliger Blindheit spielt.«³³

Das präsentische Leben im Augenblick des Empfindens und Wahrnehmens ist das, was Nietzsche zufolge der Psychologie der Tiere und jener der Kinder gemeinsam ist. Mit beinahe denselben Worten beschreibt Mahler das tierische Leben. Bauer-Lechner berichtet:

»Lipiner behauptete von Mahler, daß er Tierpsychologie betrieb. Und tatsächlich Mahler ging an keinem Hund und keiner Katze vorüber, ohne auf die Äußerung ihres Wesens zu achten und sich damit zu unterhalten. »Daß so ein Tier immer absolut in der Gegenwart lebt, jeden Augenblick ohne Rest darin aufgeht«, zog ihn so an.«³⁴

Die Erinnerung an die vergangenen Erfahrungen stellt die Substanz der Subjektivität dar. Offensichtlich fühlte sich Mahler von einer Art musikalischen Ausdrucks angezogen, in dem Subjektivität noch nicht oder nicht mehr vorherrschend ist. Dies ist bei Tieren und Kindern der Fall, aber die Ausschaltung der Subjektivität kommt auch bei einem besonderen Zustand der menschlichen Psyche vor. Es ist leicht, darin den Hauptgrund für Mahlers lebenslanges Interesse an Nietzsches Gedanken über den dionysischen Rausch zu erkennen. Mahler bezeichnete den dritten Satz der Dritten Symphonie als »Tierstück« und erläuterte ihn folgendermaßen:

»Daß diese Natur alles in sich birgt, was an Schauerlichem, Großem und auch Lieblichem ist (eben das wollte ich in dem ganzen Werk in einer Art evolutionistischer Entwicklung zum Aussprechen bringen), davon erfährt natürlich niemand etwas. Mich berührt es ja immer seltsam, daß die meisten, wenn sie von »Natur« sprechen, nur immer an Blumen, Vöglein, Waldesduft etc. denken. Den Gott Dionysos, den großen Pan kennt niemand.«³⁵

Wie Nietzsche war Mahler überzeugt, dass sich Menschen im Zustand dionysischer Exaltation dem tierischen Empfinden wesentlich annähern. Er äußerte diese Überzeugung in Form eines enthusiastischen Kommentars über das Theaterstück *Adam* seines Freundes Siegfried Lipiner:

33 Nietzsche (1874/1988).

34 Killian (Hrsg.) (1984), S. 139.

35 Gustav Mahler an Richard Batka am 18.11.1896; Mahler (1996), S. 140.

»Das ist ein wahrhaft dionysisches Werk! [...] Was ist es denn, was alle Lebende in die Gewalt des Dionysos gibt? Der Wein berauscht und erhöht den Zustand des Trinkenden! Was aber ist der Wein? – Der Darstellung ist es bis jetzt noch nie gelungen, was sich in der Musik in jeder Note von selbst ergibt. In deiner Dichtung weht diese Musik! Sie ist wirklich einzig auf der Welt. – Sie erzählt nicht vom Wein und schildert seine Wirkungen – sondern sie ist der Wein, sie ist Dionysos! Mir scheint es übrigens, daß die Gestalt des Dionysos bei den Alten eben der Trieb war, in diesem mystisch-grandiosen Sinn, wie Du ihn erfaßt! Auch dort treibt es die Ergriffenen hinaus zu den Tieren, mit denen sie eins werden.«³⁶

Raymond Knapp betrachtet die Beschwörung einer Anzahl gleichwertiger Stimmen, welche eine dialogische Konfusion als Metapher für den lebendigen Wald stiftet, als einen der faszinierendsten Aspekte des dritten Satzes.³⁷ Indem Mahler expressive Sphären in sein Werk aufnimmt, die außerhalb des menschlichen Bewusstseins stehen, zeigt er eine noch radikalere Auffassung von Heteroglossia als Bachtin selbst. Denn Mahler konfrontiert uns nicht nur mit musikalischen Manifestationen unterschiedlicher Subjektivitäten – nämlich mit dem, was die angelsächsischen Übersetzer von Bachtin als »plurality of consciousness« bezeichnen –, sondern auch mit einer Art Expression, die überhaupt das Andere des Bewusstseins darstellt.

7 Hybridität

Mit der Vierten Symphonie scheint Mahler einen neuen Weg einzuschlagen. Die Unterschiede zu den vorausgegangenen Werken, insbesondere die Reduktionen in der Besetzung und im Umfang, sind auffällig. Der kammermusikalische Ton der folgenden Orchesterlieder ist hier schon vorweggenommen. Dennoch gibt es zahlreiche Verbindungen zu den ersten drei Symphonien, unter denen der Bezug auf die Welt von *Des Knaben Wunderhorn* als die wichtigste erscheint. Bauer-Lechner zufolge betrachtete Mahler seine vier ersten Symphonien als eine Art Tetralogie, wobei »ein besonders enges Verhältnis [...] zwischen der Dritten und der Vierten« bestehe, da

36 G. Mahler an Lipiner im Juli 1899; Mahler (1996), S. 264.

37 Knapp (2003), S. 58–60.

in der Vierten und im fünften Satz der Dritten mit *Es sungen drei Engel* »sogar gemeinsame Themen vorkämen«.³⁸ Die Entstehungsgeschichte der Vierten Symphonie zeigt, wie eng diese Relation ist. Zwei von Paul Bekker veröffentlichte Entwürfe der Dritten Symphonie weisen nach, dass Mahler zunächst die Symphonie mit dem Satz *Das himmlische Leben*, einem bereits 1892 nach einem Wunderhorn-Gedicht komponierten Orchesterlied, beenden wollte. In beiden Entwürfen erscheint dieser Satz mit dem Titel *Was mir das Kind erzählt*.³⁹ Offensichtlich dachte Mahler daran, die Symphonie mit einem humoristischen Finale im ironisch-kindlichen Ton zu schließen. Spätestens im Juni 1896 eliminierte Mahler *Das himmlische Leben* aus dem Plan des Werkes.⁴⁰ Diese Idee wurde erst mit der Vierten Symphonie verwirklicht, und zwar auf noch radikalere Weise. Denn hier stellt *Das himmlische Leben* nicht nur den letzten Satz, sondern auch eine Art Keimzelle dar, aus der heraus die ganze Symphonie sich entwickelt. Bekker äußerte sich darüber folgendermaßen:

»Das Finale ist also hier in vollem Sinn der Kern des Werkes. Es enthält nicht nur wichtige thematische Keime für die Vordersätze. Es schließt in sich bereits den gesamten geistigen Grundplan des Werkes. Es bestimmt in noch weit höherem Maße als die Endsätze der früheren Werke Stil und Charakter des Ganzen [...].«⁴¹

Wie bereits Adorno anmerkte, ist die Vierte Symphonie durch die Bilderwelt der Kinder geprägt.⁴² Im Text sind disparate und widersprüchliche Dinge wie himmlischer Frieden, weltliche Freude und blutige Gewalt zusammengefügt, und zwar durch einen kindlichen Ton voller Ambivalenz. Bernd Sponheuer zufolge ist das Lied von den himmlischen Freuden, »wie alle Utopie, in Wahrheit eines von

38 Killian (Hrsg.) (1984), S. 164.

39 Paul Bekker, *Gustav Mahler Symphonien*, Berlin 1920, S. 106; Der originale Titel ist: *Der Himmel hängt voll Geigen*. Vgl. auch: Alma Mahler-Werfel, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, hrsg. von Donald Mitchell, Frankfurt a. M., Berlin 1971, S. 64 f.

40 Floros (1985), S. 78.

41 Bekker (1920), S. 142.

42 Adorno (1971), S. 202.

den irdischen Leiden«. ⁴³ Mahlers Musik, in der dieser infantile Ton mit struktureller Komplexität und kompositorischer Raffinesse ko-existiert, entspricht der Ambivalenz des Textes.

Mahler bezeichnete die ganze Vierte Symphonie als Humoreske. Mehrere Kommentatoren haben bemerkt, dass Mahlers Auffassung des Humors auf die frühromantische Ästhetik und insbesondere auf jene Jean Pauls verweist. Mirjam Schadendorf zufolge erscheint Humor in der Frühromantik wie eine Möglichkeit, »das Idealschöne umgekehrt darzustellen, nämlich in seiner negativen Prägung, deren Vorbild die Realität ist«. ⁴⁴ Es gibt in der Tat bedeutende Ähnlichkeiten zwischen Mahlers Musik und dem Humor in den Romanen Jean Pauls. Die präzisen Angaben zu den geschilderten Situationen und die konsequente Übernahme der jeweiligen sozial gebundenen Idiome sowie der abrupte Wechsel von Stilebenen sind nur die auffälligsten davon. ⁴⁵

Die humoristische Darstellung der Wirklichkeit in Jean Pauls Romanen evoziert *ex negativo* das Absolute, indem sie die irrwitzige Fragmentierung und Diversifizierung der empirischen Welt zeigt. Durch die Übertragung dieses Humorkonzepts in die Symphonie verwandelt Mahler die Bedeutung seiner musikalischen Heteroglossia, die nicht länger das repräsentiert, was transzendiert werden soll, sondern zum humoristisch verkehrten Bild der Transzendenz selbst wird. Diese spektakuläre Transformation bleibt freilich in den ersten drei Symphonien einigermaßen inkonsistent, da dort die Ernsthaftigkeit der finalen Apotheosen dem Humor der vorausgegangenen Sätze widerspricht. Die Vierte Symphonie ist Mahlers erste vollkommen konsequente Verwirklichung humoristischer Heteroglossia.

Diese wird durch Hybridisierung potenziert, laut Bachtin »eine Mischung von zwei sozialen Sprachen innerhalb derselben Aussage«. ⁴⁶ Die so definierte linguistische Hybridität konzentriert die Polyphonie der Heteroglossia in der inneren Dimension einer einzigen Äußerung. Daher spricht Bachtin von »einer inneren, we-

43 Sponheuer (1978), S. 190–191.

44 Mirjam Schadendorf, *Humor als Formkonzept in der Musik Gustav Mahlers*, Stuttgart und Weimar 1995, S. 4.

45 Schadendorf (1995), S. 74–78.

46 Bakhtin (1935/2011), S. 358.

sentlich dialogischen Qualität von narrativer Hybridität« und unterscheidet die »nicht-intentionale, unbewusste Hybridisierung« von der intentionalen, welche ein »künstlerisch organisiertes System« darstelle, »unterschiedliche Sprachen in Kontakt miteinander zu bringen«. ⁴⁷ Als klassische Beispiele für eine solche intentionale Hybridisierung nennt Bakhtin Cervantes' *Don Quixote*, den englischen komischen Roman von Fielding, Smollett und Sterne sowie den deutschen humoristischen Roman von Hippel und Jean Paul. ⁴⁸

Es ist nicht verwunderlich, Mahler in dieser Gesellschaft zu finden. Seine humoristische Hybridisierung besteht in der semantischen Zweideutigkeit der musikalischen Äußerungen sowie in der Koexistenz unterschiedlicher stilistischer Sphären in derselben Musik, wie beispielsweise kindlicher Naivität und kompositorischer Raffiniertheit. Bakhtin erwähnt die Voraussetzung für intentionale Hybridität, nämlich die notwendige Präsenz von mindesten »two linguistic consciousnesses«: Einem, das repräsentiert wird, und einem anderen, das die Funktion der Repräsentation übernimmt, wobei jedes einem unterschiedlichen Sprachsystem angehört. ⁴⁹ Durch den Bezug auf die Welt von *Des Knaben Wunderhorn* vermag Mahler auch noch expressive Instanzen, die dem menschlichen Bewusstsein nicht entsprechen, zu repräsentieren.

8 Rück- und Ausblick

Erwin Stein und Theodor W. Adorno betrachteten Mahlers Varianten-Technik als Antwort auf das Dilemma der Unwahrhaftigkeit wörtlicher Wiederholung – das heißt: der Identität in Musik. Mahler selbst erklärte die identische Wiederholung ausdrücklich zur Lüge. ⁵⁰ Bakhtins literarische Kategorien der Heteroglossia und Hybridität stellen Instanzen von Andersheit dar, die monologischen Tendenzen entgegen stehen. Die Frage nach dem romanhaften Charakter in Mahlers Symphonien ist zu einem hohen Grad eine Frage nach dem kompositorischen Umgang mit dem Nicht-Identischen.

47 Bakhtin (1935/2011), S. 360f.

48 Bakhtin (1935/2011), S. 361f.

49 Bakhtin (1935/2011), S. 359.

50 Killian (Hrsg.) (1984), S. 158.

SUPRASEGMENTALE FUNKTIONEN DER FILMMUSIK SUMMARIES UND REKAPITULATIONEN

Hans J. Wulff

Ähnlich wie in der Phonetik¹ bezeichnet der Begriff des Suprasegmentalen in der Texttheorie die den ganzen Text umgreifenden Strukturen, die an Teiltexten auftreten (wie die Farben oder die Musiken), die also über den Rahmen des Segments (wie einer Szene) hinaus über den ganzen Text gestreut sind und unter Umständen eigene Ordnungen hervorbringen, die mittels distributioneller Verfahren untersucht werden können. Dazu rechnen in der Filmmusik z. B. Leitmotive, thematische Verteilungen, Steigerungsstrukturen und ähnliches. In der Texttheorie sind aber auch funktionelle Bindungen von Segmenten, die über sich selbst hinausweisen, als suprasegmentale Bindungen anzusehen – Vorverweisungen und Rückerinnerungen, Zusammenfassungen und Rekapitulationen sind derartige Formen, die nicht für sich stehen, sondern die auf andere Segmente des gleichen Textes referieren. Auch eine Reihe von Markierungen und Funktoren (wie z. B. die Markierungen von Szenenübergängen, Zeitsprüngen oder Gleichzeitigkeiten) lassen sich nur in einer segmentübergreifenden Analyse beschreiben.

1 Als Suprasegmentalia (von lat. supra = über, oberhalb, darüber hinaus, und segmentum = Abschnitt) werden dort solche Strukturen zusammengefasst, die über den Laut hinaus für die Lautform der Äußerung verantwortlich sind und wesentlich zur Bedeutung beitragen; dazu rechnen neben Prosodie und Intonation vor allem Akzent, Intonation und Rhythmus.

1 Summary und Transition

Zu den genuin filmischen Verfahren des Formenbaus gehören Sequenzen, die längere Prozesse mit einer deskriptiven Folge von Einzelbildern bzw. von Bildern einzelner, zeitlich nacheinander liegender Vorgänge und Handlungsszenen illustrieren und zusammenfassen. Umgangssprachlich hat sich für derartige Sequenzen der Terminus *summary* eingebürgert, weil sie eine gewisse Phase der Geschichte zusammenfassen.

Summaries treten aus dem normalen Gang der Ereignisse und ihrer Repräsentation als zeitliche Folge heraus, weil sie auf jeden Fall diskontinuierlich sind – hier wird Handlungsgeschehen komprimiert, in einer Art von »sequentieller Raffung« beschleunigt und resümiert. Die musikalische Untermalung dient dabei wohl immer als Indikator für Zusammengehörigkeit, sogar von Kontinuität.

2 Passagen

Eine Minimalform derartiger Übergänge bilden die oft nur aus einem einzigen Bild bestehenden Passagen. So werden jene Einstellungen genannt, die den Helden/die Heldin auf dem Weg von einem Ort zum anderen zeigen – sei es, dass er/sie das Bildfeld kreuzt, sei es, dass eine bewegliche Kamera an ihm/ihr vorbeifährt. Passagen dienen dazu, die Bewegungen eines Akteurs von einem Ort zum anderen zu repräsentieren. Fehlt die Passage, kann in fast grotesker Weise der Eindruck von »rasender Geschwindigkeit« entstehen. Passagen sind wichtig zur Erzeugung des Eindrucks von Kontinuität und Rhythmus. Zugleich ist der körperliche Tonus der Bewegung eine Ausdrucksbewegung und zeigt den psychischen Zustand von Helden an und hat so eine wichtige Funktion für die Vorbereitung der kommenden Szene. Passagen gehören zu den Brückenelementen. Wie der Name sagt, dienen sie allgemein dazu, zeitliche und/oder räumliche Sprünge zwischen Szenen oder Sequenzen zu überbrücken, ihnen dabei den Charakter des Bruchs nehmend. Im Visuellen werden meist Passagen-Bilder eingesetzt. Bilder von Zwischenwegen können ebenso diese Funktion erfüllen wie Bilder von Uhren, Kalendern und ähnlichem. Im Ton wird entweder eine Musik eingesetzt, die den Szenenwechsel übergreift (manchmal *bridge music* genannt), oder es wird der Ton der folgen-

den Szene, z. B. ein Gespräch, schon über die Bilder der vorausgehenden Szene gelegt; derartig vorgreifender Ton (*advance sound*) ist vor allem im neueren Kino verbreitet. Das Überbrücken ist eine der elementaren Techniken, den Eindruck von Kontinuität zu intensivieren.

3 Episodensequenz

Summaries und Transitionen nun sind Bildfolgen, die die textsyntaktischen Funktionselemente Passage oder Brücke zu Sequenzen expandieren. Genette rechnet die *summaries* (bei ihm abgeleitet aus »summarische Erzählung«² zu den Formen der Zeitraffung. Sie formen einen »normalen Übergang zwischen zwei Szenen« und bilden eine Art von »Hintergrund« der Erzählung.³ So treten zwei semantosyntaktische Funktionen nebeneinander: Zum einen gehören *summaries* zu den Verfahren der Kontinuierung der Erzählung und der Überdeckung von Ellipsen des Erzählten; zum zweiten werden sie dazu genutzt, das Erzählte zu foliieren, Übergangsphasen zwischen narrativ wichtigen Episoden nicht nur zu raffen, sondern auch zu essentialisieren.

Als ein eigener Typus zeitraffender Sequenzformen ist das *summary* bislang nicht behandelt worden. Nach Metz' Klassifikation der Syntagmen würde man von »Episodensequenz« sprechen, was aber wenig aufschlussreich ist.⁴ Darum lohnt es, genauer in

2 Gérard Genette, *Die Erzählung*, München 1994, S. 67.

3 Genette (1994), S. 69.

4 Lämmert unterscheidet zwei Formen der Zeitraffung: In der sukzessiven Raffung bilden Geschehnisse das Material der summierenden Sequenz, die in einer klaren Zeitfolge stehen; dann geht es um Prozesse, die einen Anfang und ein Ende haben, eine Folge von Kausalität verbindet die einzelnen Elemente; in der iterativ-durativen Raffung dagegen werden regelmäßig wiederkehrende Ereignisse aneinandergereiht, um in der Wiederholung das Vergehen von Zeit anzuzeigen. Vgl.: Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955, S. 83.

Die noch folgenden Beispiele werden zeigen, dass auch solche natürlichen Rhythmen wie der Gang der Jahreszeiten dazu verwendet werden können, Zeit zusammenzuziehen, sodass paradoxerweise aus der Beschleunigung der Darstellungszeit eine Dehnung der dargestellten Zeit resultiert. Lämmert rechnet auch die Sätze zu den Zeitraffern, vgl.: Lämmert (1955), S. 88 f. Dem sei hier der Einwand entgegengestellt, dass Sätze, die man z. B.

die Beispiele hineinzusehen. Es geht darum, gewisse Entwicklungen zu zeigen, die im Einzelnen für das Verständnis der Geschichte nicht wichtig sind, die aber gleichwohl doch so wichtig sind, dass man sie nicht einfach überspringen will. Musik spielt in dem Bemühen, solche Entwicklungsphasen in einer recht schnellen Bewegung zu raffen, eine bedeutende Rolle, kann doch ein zusammenhängendes Musikstück den Zusammenhang einer solchen Episoden-Sequenz sehr deutlich signalisieren, obwohl die einzelnen Episoden der *summary*-Sequenz denkbar unterschiedlich sind.

4 Transitionen

Ein Sonderfall sind Transitionen, die vor allem Orts-, manchmal aber auch Zeitwechsel anzeigen und bis in den Status einer eigenen kleinen Sequenz ausentwickelt sein können. Sie sind auch in den sehr kurzen, nur eine oder wenige Einstellungen umfassenden Formen mit Musik, manchmal auch mit Geräuschen verbunden. Oft werden Bilder verwendet, die ohne die Figuren des Films auskommen. Es ist dann die Welt der Objekte, der im Grunde subjektfreien Ansichten von Landschaften, Städten, Kunstwerken und dergleichen mehr. Manchmal werden Transitionen nicht in einem einzigen Bild, sondern in ganzen Bildfolgen realisiert. Dann erhalten sie mehr Gewicht, das Expositorische rückt in den Vordergrund, die Erzählung pausiert. Das kann unter Umständen wichtig sein, wenn man einen Handlungsraum präsentieren will, der eigene Qualitäten hat, auf die der Zuschauer eingestimmt werden muss. Ein schönes und komplexes Beispiel findet sich in *THE RUSSIA HOUSE* (DAS RUSSLANDHAUS, USA 1990, Fred Schepisi): Der Held macht eine Reise von Moskau nach Leningrad; man sieht zunächst Bilder der russischen Landschaft, vom Zug aus fotografiert; die Folge wird nicht abgeschlossen durch ein Bild der Ankunft, sondern durch Aufnahmen berühmter Gebäude in Leningrad, wie man sie vom Zug aus nie sehen könnte; sogar Denkmäler sind darunter, aber auch Straßenszenen und Blicke auf heruntergekommene Wohngebäude. Die Sequenz (0:53:00 bis 0:54:30) erweist sich als »enzyklopädische Entfaltung« des Themas »Leningrader Architek-

als Motti behandeln könnte, auf einer anderen textsemantischen Stufe stehen und andere textsemantische Funktionen erfüllen als *summaries*.

tur«. Noch die ersten Bilder vom Zug aus lassen sich als konventionelle *bridging shots*, als Zwischenbilder lesen, die die Reise anzeigen. Doch der Film geht schleichend in eine zweite Funktion über – die Exposition des Ortes –, die sich ganz organisch aus der Illumination der Reise zu entwickeln scheint (ein Eindruck, der durch die Kontinuität der unterlegten Musik noch verstärkt wird). Die Musik ist gleich zweifach in makrostrukturelle Bezüge eingebunden: Sie feiert die Schönheit von Landschaft und architektonischen Momenten, was mit der Handlung koordiniert ist (es ist endlich gelungen, ein Treffen mit einem russischen Physiker zu vereinbaren); sie hat aber eine klar erkennbare melancholische Einfärbung, die wiederum mit der sentimentalenden Bindung des Helden an Russland in Verbindung gebracht werden kann.

Man kann eine Reise auch mit einem *summary* darstellen, die etwa den Helden zeigt, wie er seine Sachen packt, in den Zug steigt, hinausschaut und schließlich ankommt – dann ist der Fokus der Darstellung ein anderer, die Objektaufnahmen sind entweder direkt als subjektive Aufnahmen (Blicke aus dem Zug etwa) markiert oder sie haben eine deutlich erkennbare Bindung an den Protagonisten der Sequenz (es sind zumindest potentiell gesehene Bilder). Das ist bei Transitions-Sequenzen anders, sie verlassen die Bindung an die Figuren (und sind darum auch aus der Autorität des filmischen Erzählers motiviert). Wenn es in der Literatur manchmal heißt, dass man eine Transition auch mit »eher ikonografischen [!], abstrakten Bildern« darstellen könne⁵, dann ist von der viel wichtigeren Anlagerung an fundamentale Größen der Erzählung abgesehen.

Die Abwesenheit der Figuren ist eines der differentiellen Bestimmungsstücke, die Transitionen von *summaries* unterscheidet. Stehen Figuren im Zentrum der Bildfolge, ist sie handlungsbasiert. Bilden dagegen Elemente der Objektumgebung ihren Gegenstand, ist sie deskriptionsdominiert. *Summaries* haben darum auch eine klare zeitliche Ordnung, sie kennen ein Verhältnis der zeitlichen Abfolge. Transitionen sind dagegen achronologische Bildfolgen. Viel stärker als *summaries* unterliegen Transitionssequenzen der genannten Art den Regeln des *shot flow*, worunter man »die Bewe-

5 Vergleiche: Steven D. Katz, *Die richtige Einstellung [shot by shot]: Zur Bildsprache des Films. Das Handbuch*. Frankfurt 1998, S. 226.

gungsenergie einer Abfolge von Einstellungen« versteht.⁶ Gerade Transitionen enthalten »komplexe rhythmische und dynamische Kontinuitätsbeziehungen, die sich wie ein Fluss zu einer einheitlichen Struktur verbinden«.⁷ Es sind assoziative Beziehungen, die die Einstellungen miteinander verbinden, und es sind musikalisch anmutende Gesichtspunkte des Rhythmus, die ihre Länge und Abfolge regulieren.

Summaries und Transitionen der benannten Art treten fast nur in Komödien auf. Sie erhöhen das Tempo der Erzählung, lockern die Geschichte um amüsante Mikroepisoden auf, sind schließlich Gelegenheiten, die Geschichte zu musikalisieren. Die Stücke, die hier bis zur Größe der Sequenz ausgefaltet werden, sind narrativ zweitrangig, aber sie sind atmosphärisch von größter Bedeutung. Gerade in der neueren Filmkomödie treten sie darum oft mehrfach auf. In Sydney Pollacks Geschlechtertausch-Komödie *TOOTSIE* (USA 1982) etwa finden sich drei derartige Sequenzen – eine, die die kosmetischen Akte zeigt, unter denen aus Michael Dorsey die Schauspielerin Dorothy Michaels (beide gespielt von Dustin Hoffman) wird (ab 0:30:00); eine zweite, die nach dem großen Erfolg der neuen Figur Presse- und Werbungs-Bilder, Titelblätter von Zeitungen und ähnliches zeigt (ab 0:54:00); und eine dritte schließlich, die einen Besuch Dorothys und der Seifenoper-Kollegin Julie Nichols (Jessica Lange) auf der Farm von Julius Vater resümiert (ab 1:04:20). Die drei kleinen Sequenzen sind vollkommen unterschiedlich:

a) Die erste zerlegt einen Handlungszusammenhang in Groß- und Detailaufnahmen, verrätselt ihn einerseits und schafft dabei die Gelegenheit, die narzisstische Begegnung des Mannes, der zur Frau wird, sozusagen unter der Hand zu exponieren, als lustvolles Maskieren; die Sorgfalt, mit der etwa die Fingernägel lackiert werden, ist deutlicher Hinweis auf die Konzentration des Tuns, auf die Entschlossenheit des Akteurs. Umso bedeutsamer ist die anschließende Begegnung des zur Frau gewandelten Mannes mit seinem/ihrer Wohngenossen, der ihn/sie kaum zu erkennen scheint.

b) Die zweite Sequenz bedarf viel stärker der Kontextualisierung: Der Mann, der als älterliche Ärztin eine Rolle in einer Seifen-

6 Katz (1998), S. 221.

7 Katz (1998), S. 221.

oper angetreten hatte, agiert erst in dem Augenblick erfolgreich, als sie sich gegen das Drehbuch zur Wehr setzt, sich für Frauenrechte einsetzt, gar Elektroschocker zur Abwehr gegen sexuelle Übergriffe am Arbeitsplatz einsetzt. Nun erst wird die Kunstfigur der »Tootsie« zur öffentlichen Figur und gewinnt massives Ansehen. Eine Flut von Fanbriefen – mit denen der *summary* einsetzt – signalisiert das Neue, die veränderte Bedeutung, die sie für die Seifenoper hat. Bilder von Foto-Sessions folgen, unterbrochen durch Titelbilder bekannter amerikanischer Frauenzeitschriften. Wie sehr Tootsie zur öffentlichen Figur wurde und wie sie politisch einzuordnen ist, wird durch Cameo-Auftritte von Gene Shalits (einem amerikanischen Moderator und TV-Kritiker) und Andy Warhols unterstrichen, die gemeinsam mit Tootsie abgelichtet werden. Dass die kleine Sequenz zugleich den genderpolitischen Widerspruch illuminiert, dass Widerständigkeit zu öffentlichem Ansehen führt, dabei aber zugleich zum Instrument des TV-Marketing wird, sei nur am Rande festgehalten.

c) Die dritte Sequenz ist viel stärker narrativisiert, ist wesentlicher Teil der Handlung: Der Mann in der Rolle der Tootsie verliebt sich in die Schauspielerin, mit der er auftritt, die aber nicht weiß, dass er der Mann ist. Ein Wochenend-Besuch auf der Farm des Vaters der jungen Frau beginnt wie eine romantische Einlassung in die Hektik des TV-Geschäftes, immer überschattet von der Doppelidentität Tootsies. Doch kann das Geheimnis bewahrt werden – die zahllosen Blicke, die Tootsie auf die Begehrte wirft, halten aber das Wissen um die Doppelbödigkeit der Situation immer wach. Konsequenterweise besteht die Sequenz aus Kleinszenen, die um heimliche und melancholisch-verliebte Blicke Tootsies herum organisiert sind. Es ist die Subjektivität des Geschehens, vermehrt um das Wissen um die Vergeblichkeit des Begehrens, die den affektiven Modus der Folge bestimmt, unterstützt durch den Song *It Might Be You* (Text: Alan und Marilyn Bergman, Musik: David Grusin).

Bei aller Unterschiedlichkeit: Jede der drei Sequenzen hebt das Tempo der Geschichte an. Ähnlich beschleunigende Wirkung hat auch die Einkaufs-Sequenz aus *PRETTY WOMAN* (USA 1990), die im Diskurs des Films weitaus umfassendere Bedeutung hat:

»Es ist bezeichnend für das Wertesystem des Films, dass die Protagonistin mit ungehemmtem Konsum eine lustvolle Gegenpraxis zu dem erlebt,

was sie in ihrem unbürgerlichen Leben gewöhnt war: Der Einkaufsbummel, den sie mit Edward und dessen Kreditkarte antritt, erweist sich als Siegeszug und rauschhaftes Erlebnis; filmisch realisiert als deskriptive Bilderfolge über dem Titelsong Pretty Woman [eigentlich Oh, Pretty Woman, zuerst 1964, gesungen von Roy Orbison – Anmerkung d. A.]. Triebbefriedigung [verbunden] mit dem Warenfetisch der Konsumwelt.»⁸

In aller Regel können *summaries* mit einem (Sach-)Titel belegt werden. Ein geradezu klassisches Beispiel findet sich in Billy Wilders *AVANTI!* (*AVANTI, AVANTI!*, USA 1972, 1:36:30–1:40:00), das man »Ein Nachmittag in Ischia« überschreiben könnte: Die Heldin Pamela Piggett (Juliet Mills) macht allein eine Besichtigung Ischias. Die Szene wird eingeleitet mit dem Ruf eines Straßenhändlers, woraufhin aus den Fenstern der Häuser Taschen heruntergelassen werden, in die er Obst und anderes platziert; sodann sehen wir die Heldin in einem Fiaker, sie kommt an verschiedenen Szenen vorbei, die der *italianità* zugehören⁹ – in einem Café gibt eine Frau ihrem Baby die Brust, Nonnen gehen in ein Kino hinein, in dem *LOVE STORY* läuft (für wenige Takte erklingt die Titelmelodie dieses seinerzeitigen Blockbusters, eingewoben in die Hauptmusik der Sequenz); der nächste Abschnitt des *summary* (die Heldin hat inzwischen die Federboa, die das Pferd vor der Kutsche schmückte, an ihren Hut gesteckt) besteht aus drei Mikro-Episoden: An einem Eisstand kauft sie drei Hörnchen mit Eis; drei Jungen, die am Eiswagen herumlungern, hatten sich wohl als Empfänger der Hörnchen gesehen und sind laut enttäuscht, als Pamela sich daran macht, alle drei allein zu essen; am Hafen erkennen die Männer auf einem Fischerboot, die Pamela frühmorgens beim Nacktbaden gesehen hatten, die junge Frau und laufen ihr nach. Sie flieht über eine lange Treppe in die Oberstadt, wo der Standesbeamte, den sie aus der Vorgeschichte der Szene kannte, sie auf seinem Motorroller mitnimmt. Mit dem Bild des Hoteldirektors, der sie auf dem Roller entdeckt und etwas verständnislos hinterherblickt, endet das *sum-*

8 Lothar Mikos, *Liebe und Sexualität in PRETTY WOMAN. Intertextuelle Bezüge und alltägliche Erfahrungsmuster in einem Text der Populärkultur*. In: *montage AV* 2,1 (1993), S. 77.

9 Einer amerikanischen Vorstellung von Italien entsprechend – müsste man genauer sagen. Es handelt sich ausschließlich um Verbildlichungen von Vorurteilen, die mit »Italien« verbunden sind.

mary, das eine klare Entwicklung von der Anonymität der Touristin zu den episodischen Verstrickungen, die sie in der kleinen Stadt hat, nachzeichnet.

Das *summary* aus AVANTI! mag auch einige Bemerkungen illustrieren, die schon Béla Balázs in seinem Buch *Der sichtbare Mensch* (1924) gemacht hat. Zwischenbilder dürfen von der aktuellen Handlung abweichen, heißt es da – aber sie müssen eine »Stimmungsbeziehung«¹⁰ zu ihr aufrechterhalten. Rahmende Geschichte und Zwischenstücke stehen in einer Stimmungskontinuität. Insbesondere manchen Passagen – die er für »das lyrische Element des Films« hält – schreibt er die fundamentale formale Qualität der »vorbereitenden Spannung« zu, einem *Ritardando* vergleichbar, das Spannung erzeugt, indem es verzögert und verlangsamt. Zwischenbilder ergeben ein »Stimmungssprungbrett«¹¹, von dem aus das »seelische Ergebnis«¹² der Erfahrungen aus den Zeitabschnitten zwischen den narrativ relevanten und szenisch dargestellten Ereignissen und Handlungen umso deutlicher erschlossen werden kann. So entsteht eine »Kontinuität der Illusion, die eine gar nicht lokalisierbare Lebenswärme der Atmosphäre schafft«.¹³

Die Szene aus AVANTI! steht in der Erzählung des Films am Beginn des letzten Aktes, weshalb die »Stimmungskontinuität« hier so wichtig scheint. Die Musik spielt eine entscheidende Rolle: Die ganze Fröhlichkeit des Italien-Themas, das dem ganzen Film in zahlreichen Variationen unterlegt ist und auch die beschriebene Szene begleitet¹⁴, bindet sie nämlich zugleich an das Tiefenthema des Films zurück: den Lernprozess, in dem sich die Figuren wandeln und das *savoir vivre* des italienischen Lebens, seine Genussfähigkeit, vor allem den entspannten und bejahenden Umgang mit Sexualität als Teile eines eigenen, ihnen bislang verborgenen und

10 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*, Wien und Leipzig 1924, S. 126.

11 Balázs (1924), S. 126.

12 Balázs (1924), S. 127.

13 Balázs (1924), S. 128.

14 Die Musik des Films basiert auf der *Ballade senza fine* (dt.: Ballade ohne Ende) aus dem Jahre 1961 (1966 in den USA großer Hit), die von dem italienischen Liedermacher Gino Paoli komponiert wurde.

unzugänglichen Lebensentwurfs erkennen und am Ende akzeptieren.¹⁵

5 Reduzierte Handlungssequenzen

Im Extremfall erzählen *summaries* in höchst reduzierter Form einen Teilabschnitt der Geschichte. HOUSE CALLS (HAUSBESUCHE, USA 1978, Howard Zieff) etwa erzählt die Geschichte eines Arztes (Walter Matthau), der nach dem Tod seiner Frau ein Leben als Frauenheld mit ständig wechselnden Beziehungen aufnimmt. Er gerät schließlich an eine Partnerin, die widerständig ist und zu der eine Beziehung aufzunehmen sich als sehr schwer erweist. Nach einer grotesken Slapstick-Annäherung treffen die beiden die Absprache, eine 14-tägige Probezeit miteinander zu verbringen. Was in den beiden Wochen geschieht, ist in einer kleinen *summary*-Sequenz festgehalten, der das Beatles-Stück *Something in the Way She Moves* unterlegt ist (0:55:00 – 0:57:00). Die Sequenz beginnt mit ei-

15 Es macht die wunderbar melancholische Stimmung des Schlusses aus, dass die Figuren nicht konvertieren und ihren bisherigen Lebenszusammenhang aufgeben, sondern vereinbaren, sich einmal im Jahr – dem Vorbild der Eltern folgend – auf Ischia zu treffen, auf einer zeitlich und räumlich klar abgegrenzten Insel im Fluss des Alltags, einer geheimen Zeit des Glücks. Wie schon für die Eltern, die über zehn Jahre vom 15.7. bis zum 15.8. eine jährliche Auszeit aus ihrem Alltag genossen hatten, ist es das Geheimnis der beiden – aber sie teilen es mit dem Zuschauer, der in eine ähnlich sympathetische Position gerät wie das Hotelpersonal im Film. Dieses Ende schließt an die oft scharfe Kritik an, die der Film am amerikanisch-puritanischen *way of life* formuliert.

Auf einen ähnlichen Lernprozess, der die Beteiligten auf einen fast euphorisch wirkenden Modus des Umgangs mit Konvention und Ziemlichkeit verweist, spielt auch Frank Capra in einer kleinen Szene seines Films YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU (LEBENSKÜNSTLER, USA 1938) an (ab 0:51:00): Das Paar, das am Ende zusammen sein wird, trifft in einem nächtlichen Park eine Gruppe von Kindern, die gegen ein kleines Handgeld bereit sind, Erwachsenen den »Big Apple« beizubringen, eine Mischung von Boogie, Swing und Rock 'n' Roll. Dazu spielen sie selbst auf. Als ein Polizist auf die Szenerie zukommt, fliehen die Kinder. Die beiden Erwachsenen sind noch ganz in den Tanz verloren, machen sich dann aber auch aus dem Staub, als seien sie bei einem verbotenen Spiel erwischt worden. Die Tanzszene macht deutlich, dass der Mann zwar der Sohn des Superreichen ist, aber zugleich von ähnlich kindlich-spaßorientierter Haltung ist wie die Familie der Frau. Die Eltern des Mannes stellen sich hier als die eigentlichen Antagonisten des Paares heraus.

ner Aufnahme, die das Paar beim Joggen zeigt; Matthau, der den Arzt spielt, gibt das Tempo vor, dem seine Partnerin (Glenda Jackson) kaum folgen kann. Ein offensichtlich teures Restaurant ist der Spielort der nächsten Sub-Szene, die beiden unterhalten sich ange-regt, in formal korrekter Kleidung. Es folgt eine Szene in einem Trö-delladen, in dem man stöbern kann; sie zeigt ihm eine kleine Statue, die er kopfschüttelnd mustert. Das *summary* endet mit einer Szene am abendlichen Strand, die beiden machen einen Spaziergang, necken einander, bespritzen sich mit Wasser. Das letzte Bild zeigt sie am Strand, sie hat den Kopf auf seinem Schoß.

Die Gesamtszene leistet mehreres: Sie setzt einen Tonfall respektive ein Register der Leichtigkeit und der gegenseitigen Faszination; sie stellt eine Kette von Szenarien dar, in denen die Akteure wie im Urlaub gemeinsam lustvoll eigentlich Bedeutungsloses tun und in denen doch eine Beziehung fundiert wird. Zwar kann man nicht sagen, dass die Zeitfolge der Szenen tatsächlich so gewesen ist wie die Sequenz sie zeigt, es gibt keine erkennbaren Bedingungen für ein Erst-dies-dann-das-dann-jenes. Gleichwohl ist die Szenenfolge intern hochorganisiert:

a) Die körperliche Synchronisation der beiden ist zu Beginn kaum erkennbar – Am Strand sind die Zuwendungen dagegen klar aufeinander bezogen, als sei eine Leib-Koordination eingetreten.

b) Die Szenenfolge beginnt mit hoher Bewegungsdynamik, die am Ende – das Paar liegt einander zugewendet am Strand – ganz zurückgenommen wird.

c) Das Paar bewegt sich aus öffentlichen Räumen immer mehr in private Räume, aus urbanen Umgebungen in die Natur.

d) Nimmt noch das Joggen den Slapstick-Modus des Kennenlernens auf, ist selbst von einer jugendlich-unorganisierten Spontaneität dominiert, folgen nun Szenen, in denen sich die Partner zu erproben scheinen: im Restaurant, in dem es um Sicherheit des gesellschaftlichen Verhaltens geht, im Trödellden, in dem die beiden die Koordination von Geschmack angesichts der nutzlosen Dinge ausprobieren können.

e) Das Strandbild scheint tatsächlich so etwas wie die Summe des Gesamtprozesses zu formulieren, es zeigt das Paar, das sich gefunden hat.

Vom Kennenlernen zur Vertrautheit: Dem allen unterliegt *Something in the Way She Moves*, das die Sequenz klammert und ihre Eigenständigkeit markiert. Es bleibt die Frage, ob die Akzentuierung der Frau – »the way she moves« – rezeptionswirksam ist. Denn dann würde eine Ungleichgewichtigkeit der Akteure ins Spiel kommen, die vom Prozess des Paar-Werdens unerwartet wäre. Allerdings ist die Geschichte aus der dominanten Perspektive des Arztes erzählt, was den Blick auf die kleine Sequenz möglicherweise vereinseitigen würde: Es ist die Faszination, die diese Frau auf ihn ausübt, um die es geht, und er gibt weiter den Fokus vor, durch den die Szenenfolge zu betrachten ist.

IN THE WORLD ACCORDING TO GARP (GARP UND WIE ER DIE WELT SAH, USA 1982, George Roy Hill), einem fast musikfreien Film, findet sich eine *summary*-Sequenz, die den Beginn der Schreibarbeiten des Protagonisten repräsentiert (ca. 0:44:00): Garp beobachtet eine winzige Szene in New York, nach dem Umzug in die große Stadt/sein Blick fällt auf ein Paar Handschuhe, die nach dem Streit des Paares auf dem Trottoir liegengeblieben sind/man sieht ihn an der Schreibmaschine/wie eine Fortsetzung setzt sich auch der Streit fort, der Mann steht am Fenster, die Frau auf der Straße; am Kran hängt ein Klavier, der Mann beginnt (in einer gänzlich phantastischen Wendung), auf dem Klavier zu spielen, als er dennoch abstürzt/er scheint von einem Luftkissen aufgefangen zu werden, als auch das Klavier hinterherstürzt/wieder Garp, schreibend, am Schreibtisch; offenbar ist die Fortsetzung der beobachteten Szene Teil der Geschichte, die Garp schreibt. Der Schluss ist ein fataler O.-Henry-Schluss, eine fatale Finalpointe (auch ein Hinweis auf das literarische Genre, das Garp bedient). Erst am Ende (0:46:30) wird die Saxophonmusik diegetisiert – es ist ein Saxophonspieler, der in einem Fenster im Nachbarhaus sichtbar wird, der die Töne beigesteuert hat.

Ein Produktionsprozess, die Befreiung der Phantasie, die Lösung vom realen Anlass: Es ist gleich mehreres, was hier in den Blick fällt.

Auch das folgende Beispiel ist von narrativem Interesse. Ein Jahr – ein Gang in NOTTING HILL (GB/USA 1999, Roger Michell): Ein kleiner Buchhändler (Hugh Grant) in London lernt zufällig eine Hollywood-Diva (Julia Roberts) kennen, die sich vor der Klatschpresse zu ihm flüchtet. Ein Freund des Mannes hat den Re-

portern das Versteck verraten. Die Diva glaubt, der Mann wolle sie nur ausnutzen, ist empört und verlässt ihn. Der Mann ist tief verletzt – doch die Frau geht ihm nicht aus dem Sinn. Ein Jahr vergeht. Der Zeitsprung ist als musikalisches *summary* realisiert (ca. 1:25:00) – in einer einzigen ungeschnittenen Kamera- und Objektbewegung werden die Zeiten eines Jahres durchschritten. Beginn: Sommer, Grant hat die Jacke über die Schulter geworfen. Er trifft auf Bekannte, bleibt kurz stehen, wechselt einige kurze Worte, geht weiter. Plötzlich beginnt es zu regnen, die Passanten haben die Regenschirme aufgespannt, und auch Grant zieht die Jacke an. Er kommt aus der Gasse zwischen den Ständen auf die Kamera zu, bis er Nah auf dem Trottoir angekommen ist. Herbstliche Blätter wehen ihm entgegen, das Wetter wird zunehmend ungemütlicher. Auch scheint das Licht dunkler zu werden. Kurze Begrüßung im Vorbeigehen – als die Straße hinter einem Lieferwagen wieder sichtbar wird, hat Schneetreiben eingesetzt – und dass ausgerechnet ein Blumenstand gegen den Winter zu protestieren scheint, gibt dem ganzen noch eine innere Spannung. Fröstelnd bewegt sich Grant wieder auf die Mitte der Straße. Manchmal ist er durch die Stände im Vordergrund abgedeckt – und nach einer solchen Verdeckung ist der Schnee verschwunden, die Sonne scheint wieder. Dann scheint die Kamera ihren Protagonisten verloren zu haben, bleibt an einer Frau kleben, die eine kleine Auseinandersetzung mit einem Mann hat. Die Kamera fährt weiter, macht einen Bogen – und findet Grant wieder als Bildthema. Es ist wieder Frühling, die Jacke kommt wieder auf die Schulter. Grant kreuzt die Kameraachse, ist schon aus dem Bild, als eine junge Frau ihn anspricht, er bleibt stehen, ist im Anschnitt auch wieder im Bild zu sehen.

Das alles ist als kontinuierliche Begleitfahrt im 90-Grad-Winkel zur Bewegungslinie des Protagonisten, meist hinter den Marktständen her, realisiert. Bei allem Unglück – der Mann lebt in einem lebendigen Viertel, und er ist von seinen Freunden umgeben; die abgebrochene Liebesgeschichte bedeutet nicht, dass er aus allen sozialen Bindungen herausfiele. Aber die Szene zeigt auch, dass da eine intentionale Energie am Werk ist, die das gezeigte Szenario sprengt. Kontinuität des vorfilmischen Ganges des Protagonisten, Kontinuität der Kamerabewegung und Diskontinuität der (physikalisch unmöglichen) Jahreszeitenfolge klaffen auseinander. Die Widersprüche sind auffällig, erzwingen ein Nachdenken und ein

Weggehen von der Annahme einer naturalistischen Beziehung des Bildes zum Abgebildeten. Eine Deckungssynthese ist nur möglich, wenn man vom Material abstrahiert.

Gerade diese Abstraktion schafft aber nun eine eigene Aufmerksamkeit für das Lied, das als formale Klammer der Szene unterliegt. Der Song *Ai'nt no Sunshine* von Lighthouse Family¹⁶ liegt wie eine thematische Klammer über der kurzen Sequenz, bindet sie an das, was bislang geschah, gibt dem anfänglichen Zorn keinen Raum, sondern markiert von vornherein ein klares Sehnsuchtsmotiv, das das Verhalten des Mannes bestimmt. Zeit muss vergehen, das ist aus dramaturgischen Gründen nötig; aber es bleibt so auch klar, dass der Mann intentional auf die Frau fixiert bleibt. Darum ist es keine Überraschung, dass danach der Showdown beginnen kann, an dessen Ende die beiden, die sich schon am Anfang gefunden hatten, auch am Ende ein Paar sein werden. Es ist der Song, sein Text ebenso wie der Tonfall, in dem er vorgetragen ist, der die kleine, nur 100-sekündige Szene als ein dramatisches Dazwischen, als Aufschub der endgültigen Vereinigung kennzeichnet.

Für eine Wahrnehmungspsychologie des Films ist die kleine Sequenz allerdings von höchstem Interesse, zeigt sie doch, wie analytisch der Zuschauer mit dem Material des Films umgeht, auch dann, wenn viele empirische Studien belegen, dass die Gliederung des Films in Einstellungen für die Wahrnehmung des Films keine wichtige Rolle spielt, sondern vielmehr in der Erfassung dessen, was der Film zeigt und die Einstellungen – einzelne kontinuierliche Stücke des Films, die erst im Schnitt durch ein anderes kontinuierlich aufgenommenes Stück abgelöst werden – als bewusste und erinnerbare Wahrnehmungstatsache gelöscht werden.¹⁷ Insbesondere in der Sprachpsychologie ist die Tatsache, dass man im Sprachverstehen bei dem ist, wovon die Rede ist, nicht bei dem Wie, also wie davon gesprochen wird, allgemein bekannt, womit eine ganze Reihe von empirischen Befunden (wie zum Beispiel die Passiv-

16 Der Text lautet: »*Ain't no sunshine when she's gone/It's not warm when she's away/Ain't no sunshine when she's gone/And she always gone too long anytime she goes away [...] Hey I'll leave the young thing alone/But ain't no sunshine when she's gone/Ain't no sunshine when she's gone/Only darkness everyday.*«

17 Zur fundamentalen *aboutness* der Filmwahrnehmung vgl.: Hans J. Wulff, *Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films*, Tübingen 1999, S. 30 ff., insbesondere Anmerkung 10.

Aktiv-Transformation beim Satz-Erinnern) erklärt werden können. Offenbar wird im gegebenen Beispiel die Kontinuität des Ganges und die environmentale Veränderung von Wetter, Temperaturen, Kleidungen als Anomalie wahrgenommen und produziert deshalb eigene Aufmerksamkeit auf sich. Inhaltlich mag das Lied eine thematische Klammer anbieten, um die wahrnehmungsauffällige Anomalie auszugleichen (sofern man den Text des Liedes versteht); wichtiger für die Aneignung der Sequenz-Einstellung scheint dem hier vorgeschlagenen Argument nach aber die formale Funktion der kleinen Sequenz zu sein als narrativ und dramaturgisch motivierbare Transition zwischen der Trennung des Paares und der folgenden Phase der Erzählung, in der es um seine Wiedervereinigung gehen wird. Die Eleganz des Übergangs, insbesondere die Leichtigkeit der Musik, markiert zudem den Modus der Erzählung, unterstreicht den komödiantischen Modus der Geschichte, umfasst also starke reflexive Momente.

Während ich hier von einer analytischen Verarbeitung der Bild-Musik-Verbindung ausgehe und die Frage, ob sich Aufmerksamkeit primär auf die Erzählung, die visuelle Gestaltung oder das Musikalische konzentriert, vom jeweiligen Kontext, von der Konventionalität der Koppelung u. ä. abhängig mache, verfahren die meisten Überlegungen der (Film-) Musikpsychologie nach einem Modell der »informationellen Dichte« und »Komplexität«, sehen also von der Integration der Musikwahrnehmung in umfassendere Prozesse des Textverstehens weitestgehend ab.¹⁸ Das obige Beispiel belegt eine These von Joseph D. Anderson, demzufolge Filmwahrnehmung ein grundlegend multimodales Verfahren ist.¹⁹ Es geht dann um formale Qualitäten des Gesehenen und Gehörten, die miteinander in Beziehung gesetzt werden:

»If patterns and rhythms are confirmed across modalities, the information carried by sound and image is perceived as being generated by a single event.«²⁰

18 Vergleiche dazu den Überblick in: Claudia Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001, S. 158–172.

19 Joseph D. Anderson, *The reality of illusion*. Carbondale 1996, S. 86 ff; der These ist nicht zu widersprechen.

20 Anderson (1996), S. 86.

Geraten musikalische und visuelle Informationen in Konflikt, ist der Zuschauer danach gezwungen, »to go back and reevaluate earlier reactions, to reinterpret the patterns and the significance of the filmic events.«²¹ Genau hier täuscht sich Anderson aber, weil die Auflösung der Widersprüche der informationellen Schicht nicht unbedingt in einer retroaktiven Neudurchmusterung und -bewertung des bis dahin angeeigneten Materials erfolgen muss, sondern dass die sich gegen eine normale Integration in eine Szenenvorstellung sträubenden Einzelinformationen in einer metadramaturgischen Haltung, unter Hinzuziehung dramaturgischen Wissens mit Bedeutung aufgeladen und dabei (zumindest optional) selbst als ästhetische Struktur zum Gegenstand der Wahrnehmung werden.

Von ganz anderer Art ist eine ähnlich gestaltete Sequenz in *HELLZAPOPPIN' (IN DER HÖLLE IST DER TEUFEL LOS, USA 1941, H. C. Potter)*, in der die Protagonisten durch verschiedene Sets eines Hollywood-Studios marschieren und – je nach Genre des Films, das im jeweiligen Set gedreht wird – nacheinander in verschiedene Handlungswirklichkeiten zu geraten scheinen. Auch diese Szene ist reflexiv; aber sie wird nicht narrativ, sondern in einer Reflexion über die Realitätsmächtigkeit der Genres und ihre Fingiertheit aufgelöst.

6 Rekapitulationen

Manchmal gilt es im Fortgang der Erzählung, das Geschehene zu rekapitulieren, wesentliche Szenen wie in einer sentimentalischen Rückschau zusammenzufassen, den Kern gewinnend. Ein Beispiel nicht-musikalischer Art ist die bildersturzartige Montage von Bildern, die auf die Geschichte rückverweisen, am Ende von Nicolas Roeg's *DON'T LOOK NOW (WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN, GB 1973)*. Die äußerst kurzen, schnappschussartigen Bilder rekapitulieren Szenen, die wir schon gesehen haben. Die kleine Sequenz schwankt zwischen Subjektivität und Erzählung, und es ist unklar, ob wir einem Bilderstrom zusehen, den auch der sterbende Mann sieht, oder ob der Film die Indizien, die zu diesem finalen Tod führen, noch einmal für den Zuschauer zusammenträgt. Andere Beispiele sprechen dafür, dass letztere Aufgabe zu den Konventionen des Erzählens gehört. Dass solche Szenen so ambivalent mit den Fi-

21 Anderson (1996), S. 87.

guren verknüpft sind, mag damit begründet sein, dass sie zwar empathisch eng an die Figuren angelagert sind, dass sie aber gleichzeitig eine Rückschau und Kontrolle über den Film selbst anbieten, die nicht von der Figur, sondern von der Autorität des Textes ausgehen müssen. Rekapitulationen sind »informationelle Engführungen«, Essentialisierungen, Gelegenheit zur zwischenzeitlichen oder nachträglichen Interpretation des Gesehenen.

Die Behauptung kann natürlich nicht in dieser Allgemeinheit stehenbleiben: Manche Rekapitulationen sind nicht an die Figur angelagert und vertiefen keineswegs den dramatischen Moment, sondern schließen zu einer anderen, reflexiven Ebene des Erzählens auf. Gerade hier wird die Instanz des Erzählers greifbar, aber auch der Horizont von Sinn, der die Geschichte regierte, noch einmal exemplifiziert und vereindeutigt, möglicherweise erweitert. Ästhetische und epistemische Distanz kann sich einstellen, die Illusionierungsprozesse können abgeschlossen und reflektiert werden. Wenn *DIARIOS DE MOTOCICLETA* (*DIE REISE DES JUNGEN CHE, USA/ARG 2004*, Walter Salles) zu Ende geht, zeigt Salles noch einmal die Figuren des Films, die Laien, die an den Stationen der Reise mitgespielt haben. Das Film-Stück ist konsequent in Schwarzweiß gehalten, mit sepiabrauner Einfärbung, was den historischen Abstand der Geschichte nur unterstreichen kann (was allerdings auch die Beobachtung möglich macht, dass die Orte, an denen Salles gefilmt hat, sich seit den 1960ern kaum verändert haben, die gleiche Armut zeigen wie die, die einst Che Guevara zum Revolutionär werden ließ). Die Figuren posieren stumm. Dass die Sequenz scharf gegen den Film abgesetzt ist, wird auch musikalisch unterbaut – zu den Bildern erklingt ein Gitarrenstück; es folgen Schrifttafeln; ganz am Ende wird die diegetische Welt des Films endgültig verlassen, das Historische tritt in den Vordergrund – wir sehen ein Bild des realen Reisebegleiters von Che Guevara. So wird hier der dokudramatische Charakter der Geschichte am Ende auch visuell besetzt.

Einen viel einfacheren, nicht mehr rekapitulierenden, sondern nur noch referentialisierenden Schluss findet man in Steven Spielbergs *SCHINDLER'S LIST* (*SCHINDLERS LISTE, USA 1993*): Hier sehen wir, in Farbe und mit den Klängen der Titelmusik unterlegt, »die Schindlerjuden heute« – Aufnahmen alter Leute, die Blumen auf den Grabstein Schindlers legen.

Rekapitulationen sind fast immer auch »emotionale Konzentrierungen« und gehören zu den Sujets und Motiven, die die Subjektivität des Realitätseindrucks oder genauer des Erinnerungseindrucks, den die Bilder wiedergeben, offen ausstellen. Die sentimentalische, die verklärende und schönende Erinnerung an die Kindheit und Jugend, an die erste Liebe, an Schul- oder Studienzeit (oder andere Dinge, an die man sich gern erinnert), erscheint dann konventionellerweise in weichgezeichneten, leicht oder deutlich überbeleuchteten Bildern – an ätherische Bildwelten der christlichen Trivialmalerei ebenso erinnernd wie an David Hamiltons Jungmädchenphotographien. Hier ist klar, dass die Bilder anderes zeigen als nur das, was einmal geschah: Sie zeigen, dass es erinnerte Bilder sind. Die Markierung der Bilder zeigt nicht nur ihren Realitäts-, sondern auch ihren Subjektivitätsstatus.

Die Behauptung gilt allerdings nur auf den ersten Blick – bei genauerem Hinsehen zeigt es sich, dass gerade der Status der Bilder als erinnerte, also subjektive Bilder zweifelhaft ist. Ein Beispiel ist die Schlußsequenz von Vittorio de Sica's Film *IL GIARDINO DEI FINZI CONTINI* (*DER GARTEN DER FINZI CONTINI*, Italien 1970): Alle Mitglieder der reichen jüdischen Familie der Finzi Contini sind von der Gestapo verhaftet und ausgerechnet in die Schule verbracht worden, in der einst die Liebesgeschichte zwischen Micòl Finzi Contini (gespielt von Dominique Sanda) und Giorgio (Lino Capolicchio) begonnen hatte. Sie werden mit zahllosen anderen in ein Schulzimmer gesperrt. Wir sehen Micòl, die den Raum wiedererkennt; in einer Großaufnahme blickt sie in die Kamera – dazu setzt ein jiddisches Klagelied ein, in dem auch die Vernichtungslager erwähnt werden. Dazu sieht man Aufnahmen der menschenleeren Straßen in Ferrara, ein Bild der Villa der Finzi Contini vom Garten aus, schließlich überbelichtete Aufnahmen der jungen Leute, die Tennis spielen. Spätestens hier wird das Tennisspiel zum Kernsymbol des Films, in dem die Unbeschwertheit, die Unschuld und das Glück der Helden kondensiert ist. Der Blick der jungen Frau signalisiert eindeutig: Dies sind Bilder, die ihre Erinnerung illuminieren, es sind »ihre« Bilder.

Und doch stellt sich die Frage, ob auch die Klage als subjektive Eingebung motiviert werden kann. In ihr ist die Rede von einem viel tieferen (und kollektiven) Unglück, von dem die Heldin zu diesem Zeitpunkt noch gar nichts wissen kann. Ganz offensichtlich

lich entstammt sie einem anderen, übergeordneten Impuls der Erzählung. Es ist die Instanz des Erzählers, die hier den narrativen Bogen aufgibt, das weitere der Geschichte in größter Kürze resümiert und dabei das historische Wissen des Zuschauers aufruft. Es ist eine Klage um die Heldin, nicht eine Stimme, die von ihr ausgeht, sondern die sich auf sie richtet. Die Bilder sind syntaktisch eindeutig identifiziert als subjektive Aufnahmen; und die Weichzeichnung, die durch Überbelichtung zustande kommt, markiert sie zudem als sentimental-nostalgisch eingefärbt; die Musik aber sagt deutlich: Dies ist keine subjektive Sequenz, sondern eine, die sich über die Geschichte erhebt, die wir bis hier gesehen haben, die sie verallgemeinert und in den historischen Kontext setzt.

Doch dieses betrifft nur die eine Verankerung derartiger Sequenzen. Die andere basiert auf einer – auch dem Zuschauer durchsichtigen – dramaturgischen Devise, nach der die schönende Erinnerung mit dem Sterben der Zentralfigur zusammengeht. Dadurch lässt sich das Mitleid für die Figur intensivieren, weshalb Rekapitulationen im Bereich des Kitsches besonders massiert zu finden sind.

Andere Beispiele verzichten auf die subjektivierende Klammer, sondern setzen die Bilderfolge der rekapitulierenden Sequenz als reine Inkarnation der erzählenden Instanz. Hier sind es gezeigte Bilder, und es gibt keine Erzählung, die dieses Zeigen zurücknehmen könnte. Wenn am Ende von *TROIS COULEURS: BLEU* (DREI FARBEN: BLAU, FR/POL 1993, Krzysztof Kieslowski) das nun vollendete Europa-Concerto erklingt, sieht man die Figuren der Handlung noch einmal (ab 1:29:00 einschließlich der Schlusstitel auf blauem Hintergrund) – den Jungen, der auf den Unfall zukam, bei dem der Komponist des Concertos umkam, die Mutter der Protagonistin, die Nachbarin, die Heldin selbst. Die Sequenz beginnt mit einer nahen Aufnahme der Heldin, die wir hinter einer Glasscheibe sehen; sie liegt in den Armen eines Mannes, doch wir sehen einen Ausdruck zwischen Lust und Schmerz; das Glas ist nach oben von Wurzeln begrenzt, als blicke man in eine Höhle hinein; ein Schwenk nach oben führt in Schwarz. Alle folgenden Bilder sind langsame Fahrten nach rechts oder links, manchmal kurz innehaltend, dann fortgesetzt. Jedes endet in Schwarz, so, wie schon im Verlauf des Films das Bild manchmal in Schwarz abblendete, wenn Musik aus dem Schluss-Stück als imaginierte Musik aufklang, als sei das Bild zu schwach und zu ausdruckslos, den emotionalen Gestus der Mu-

sik auszudrücken. Die Figuren sind einsam, regungslos und ernst, ja: verständnislos, in völliger Stillstellung. Rätselbilder, aus denen die Zeit entwichen zu sein scheint. Es gibt keinen szenischen Zusammenhang mehr, keine Handlung, die die Bilder verbände, nur die Gleichzeitigkeit der Nacht und die Abwesenheit jeden Tuns. So, wie vor allem die Hauptfigur schon im Verlauf des Films sich von allen größeren Zusammenhängen zu lösen, sich ganz auf kleinste Prozesse zu konzentrieren suchte, ist nun jedes Leben aus den Figuren gewichen. Nur noch die von Zbigniew Preisner komponierte Musik trägt die Bilderfolge.²² Die Bilder selbst sind unterbestimmt, leer; erst die Musik lädt sie mit einer tiefen Sentimentalität auf, die aber nicht subjektiv ist, keiner Innerlichkeit Ausdruck gibt, sondern wie ein Requiem das Vergangene betrauert, die Figuren beklagt und zugleich einen Trost artikuliert, der sich weit von der Geschichte, die wir gesehen haben, entfernt. So sehr der Film der Entstehung der Musik immer wieder beigewohnt hat, so sehr die Bekanntschaft des Zuschauers mit den Klängen auf subjektiven Visionen der Heldin beruht, so sehr wird sie hier am Ende als Äußerung einer Instanz vernehmbar, die sich über die Geschichte erhebt und – nur im Musikalischen – eine Botschaft artikuliert, die das Geschehene transzendiert, es in einen neuen modalen Status erhebt.

Interessanterweise hat Wollermann die Schlusssequenz nicht weiter analysiert²³; der Schlussteil der Musik wirke »aber eher melancholisch fragil«, heißt es, »und passt somit auch zur allerletzten Einstellung, in der Julie mit einer Träne im Auge und einem leichten Lächeln durch eine Glasscheibe blickt.«²⁴ Offenbar ist dem Verfasser die dramatische Sonderstellung der Sequenz entgangen. Sie spielt auch in fast allen Rezensionen des Films keine Rolle. Selbst wenn man tiefer in die musikalischen Teile der Schlussmusik eindringt und die drei Themen erkennt, die der Film sukzessive vor-

22 Der Chor singt den Text des dreizehnten Briefes von Paulus an die Korinther, der mit den Zeilen endet: »Für jetzt bleiben Glaube, Liebe, Hoffnung, diese drei; doch am größten unter ihnen ist die Liebe.« Allerdings wird der Text in Griechisch gesungen und wird auch nicht durch Untertitel zugänglich gemacht.

23 Tobias Wollermann, *Zur Musik in der DREI FARBEN-Trilogie von Krzysztof Kieslowski*, Osnabrück 2002, S. 69ff.

24 Wollermann (2002), S. 69.

stellt – nach der »Beerdigungsmusik«, die anlässlich der Bestattung von Mann und Kind erklingt, und »Patrice‘ Thema«, das den verschiedenen Besichtigungen der Partitur-Fragmente unterlegt ist, ist es »Julies Thema«, das wir am Ende hören –, haben sich zwar der Freund des toten Komponisten und seine Frau von ihm gelöst²⁵, doch bleibt der Sonderstatus des Epilogs des Films erhalten: Hier wird nicht die Trauer der Heldin an ein Ende geführt, es handelt sich nicht um ihre Rückkehr ins Leben, wie es in zahlreichen Kritiken heißt, sondern vielmehr wird eine Summa gezogen, in der Tiefenbedeutungen dieser Musik zum Vorschein gelangen. Alle Musik beginnt in der Klage, heißt es einmal bei Bloch – der Schluss scheint auf solche existentiellen Aspekte von Musik wie Klage und Trost hinzudeuten. Dass darum die Aufräuhung, ja Auflösung der diegetischen Bindungen der Bilder von größter Bedeutung ist, dürfte evident sein.

Von der Komplexität und Ambivalenz gerade von Filmschüssen wird auffallend oft in den Darstellungen der Analysen abgesehen. Ein Beispiel ist der zutiefst irritierende Schluss von Roman Polanskis Adaptation eines Theaterstücks von Ariel Dorfman: *DEATH AND THE MAIDEN* (*DER TOD UND DAS MÄDCHEN*, GB/USA/F 1994). In dem Drei-Personen-Kammerspiel nimmt ein Paar in einer Sturmnacht einen Mann auf, der vielleicht der Folterer und Vergewaltiger der Frau in der Zeit der Militärdiktatur gewesen ist. Der Film lässt die Frage der Schuld immer in der Schwebe, bleibt darin bis zum Ende unklar. Wenn der Gast am Ende gesteht, dass er gefoltert hat und dass er es lustvoll tat, bleibt selbst dort offen, ob es sich um die Wahrheit handelt oder um eine Phantasie, in der latente sexuell motivierte Gewaltpotentiale artikuliert werden, zu deren Eingeständnis der Mann erst unter dem Druck der quälenden verhörartigen Situation gekommen ist, aber auch unter dem Eindruck einer steigenden sexuellen Faszination an seinem (vorgeblichen) Opfer. Am Ende sitzt das Ehepaar in einem Konzert mitten im Publikum, ein Quartett spielt Schuberts Streichquartett Nr. 14 *Der Tod und das Mädchen* d-Moll D 810, das hier zum vierten Mal erklingt und gerade am Ende nun sicherlich thematisch mit der Handlung des Films zusammenzubringen ist. Auch der vermeintliche Folterer

25 Julia Gerdes, *Drei Farben: Blau, Weiß, Rot*. In: Peter Mormann (Hrsg.), *Klassiker der Filmmusik*, Stuttgart 2009, S. 272f.

ist anwesend, er sitzt mit seiner Familie auf einem der Seitenränge. Ein Blickwechsel klärt, dass alle wissen, dass der oder die anderen im Saal sind. Zu einer Interaktion kommt es nicht. »Entsprechend der aristotelischen Tragödientheorie tritt nun die Katharsis ein, die »Reinigung von Jammer und Schaudern«, heißt es bei Jessica Merten. Und weiter: Das Kathartische beträfe

»nicht nur den Zuschauer, sondern auch die Charaktere dieser Tragödie. Besonders Paulina bot das zufällige Zusammentreffen mit ihrem ehemaligen Folterknecht eine Gelegenheit, sich von ihren aufgestauten Emotionen zu befreien und ihren Hass abzulegen. Das Geständnis [in der letzten Szene der Spielhandlung – Anm. d. A.] bedeutete auch für Miranda einen Weg zur Selbsterkenntnis.«²⁶

Die Deutung vermag wenig zu befriedigen, kommt doch die Konfrontation der drei Figuren vorher einem Psychodrama nahe, in dem es immer weniger darum ging, die Wahrheit zu finden, sondern traumatisierte Bereiche der eigenen Geschichte wieder betretbar zu machen, vielleicht auch Potentiale des Täter-Seins und einer perversen sexuell angetriebenen Leidenschaft in sich auszuloten. Am Ende steht so eben nicht »die Erfahrung, dass Opfer und Folterer zusammen in einem Land weiterleben werden und müssen«²⁷, sondern höchstens die Einsicht, dass die Frage der Schuld eine wilde moralische Emotionalität erzeugt, gegen die sich diejenigen, die unter realem Trauma stehen, kaum wehren können. Die Antwort der Frau auf das Geschehen, von dem der Film erzählt, lautet eben nicht: »Wir werden mit ihm leben müssen!«²⁸ Die Dramatik der Musik, die auf ein dunkles Gedicht von Matthias Claudius zurückgeht und die von Tod ebenso wie von Leidenschaft handelt, akzentuiert und beklagt gerade die Paradoxien und Dilemmata, in die die Figuren hineingeraten sind und in denen die Geschichte sie gefangen bleiben lässt.

26 Jessica Merten, *Semantische Beschriftung im Film durch »autonome« Musik*, Osnabrück 2001, S. 405.

27 Merten (2001), S. 405.

28 Merten (2010), S. 420.

7 Fingierte weil nahe liegende Rekapitulationen

Rekapitulative Szenen können nicht nur als finale Entgrenzungen der Erzählung, sondern auch als Inserts realisiert werden. Ein imaginäres Beispiel und ein kleines Gedankenexperiment ist eine etwas über dreiminütige Sequenz, die in dem Film *ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE* (IM GEHEIMDIENST IHRER MAJESTÄT, GB 1969, Peter R. Hunt) dem Tod der Comtessa Teresa (gespielt von Diana Rigg) vorausgeht. James Bond hatte sie zu Beginn der Geschichte vor einem Selbstmord gerettet. Unterlegt ist die Szene mit dem sanften und zärtlichen *We Have All the Time in the World*, gesungen von Louis Armstrong, dem Titelsong des Films (und der letzten Aufnahme, die er gemacht hat). Man sieht Bilder der Frau aus dem Anfang des Films, ihre Schuhe ausziehend und ins Meer gehend um zu sterben, man sieht, dass sie beobachtet wird – die Rettung; Bruchstücke von Szenen, die erst jetzt ihre tiefere emotionale Bedeutung zeigen wie der Blick, mit dem Bond die Frau auf der Eistanzbahn identifiziert; eine Szene im improvisierten Bett, ein Handkuss mit Ring; Bilder der Hochzeit schließen den Bogen zum Jetzt – das Paar ist in einem blumengeschmückten Sportwagen auf Hochzeitsreise. Und sie schließen die Hochzeit mit Bonds Vorgeschichte zusammen – er wirft seine Melone seiner langjährigen Sekretärin Moneypenny zu, die immer vergeblich in ihn verliebt war. Eine Zeitlupen-Verzauerung dehnt den letzten Kuss, den Bond der Comtessa gibt, die Geste emphatisch unterstreichend und den Schrecken des folgenden MP-Angriffs und den Tod der jungen Frau umso schrecklicher machend. »No hurry,« Bond greift den Refrain des Liedes auf, »we have all the time in the world.«²⁹

Die Szene ist ein finaler Wendepunkt, sie zeigt eine letzte Entscheidung in der *story*: Dem Helden widerfährt eine schicksalhafte Begebenheit, die ihn dazu zwingt, sich grundlegend zu wandeln bzw. sich der (sozialen) Welt gegenüber neu zu definieren. Sie

29 Der Text des von John Barry komponierten und Hal David getexteten Liedes lautet: »*We have all the time in the world, / Time enough for life to unfold / All the precious things love has in store. / We have all the love in the world; / If that's all we have, you will find / We need nothing more. // Every step of the way will find us / With the cares of the world far behind us. // We have all the time in the world, / Just for love, / Nothing more, nothing less, / Only love. // Every step of the way will find us / With the cares of the world far behind us. // We have all the time in the world, / Just for love, / Nothing more, nothing less, / Only love.*«

ist perspektivisch ambivalent, könnte als subjektive Rekapitulation der Vorgeschichte angesehen oder auch als deren rekapitulatives *summary* aufgefasst werden, würde im ersten Fall der Figur, im zweiten der Erzählerinstanz zugeordnet. Das Ende selbst ist fatal: Der Bösewicht ist entkommen (aus seinem Auto fielen die tödlichen Schüsse), was dem Muster der Bond-Filme entspricht. Stärker als in allen anderen Bond-Filmen aber trägt der Schluss eine Qualität als »trauriges Ende«. Allerdings: Eine gewisse Paradoxie wohnt ihm inne, der man nur mit einer Ironie begegnen könnte, die die Rekapitulation so ganz vermissen lässt – weil Bond mit diesem Schluss wieder für weitere Abenteuer freigestellt ist: Er wird aus einer sozialen Bindung entlassen, die der Figur so unangemessen war, und kann erneut der ungebundene, auch im Sexuellen abenteuernde Agent werden, als den ihn der Zuschauer kennt.

Tatsächlich entstammt die Sequenz aber gar nicht dem Film, sondern ist eine Kompilation von Bildern aus dem Film, die wohl als Videoclip für den Armstrong-Titel entstand, vielleicht auch als privates Projekt, den Filmschluss zu separieren und zu perfektionieren. Allerdings könnte sie selbst in letzterem Fall durchaus in dem Film auftreten (und diverse Zuschauer, denen ich die Sequenz vorgelegt habe, identifizierten sie als »aus dem Film stammend«³⁰) – ein Befund, der dafür spricht, dass Rekapitulationen eine formale Sequenzklasse darstellen, die zur Darstellung und Modellierung der emotionalen Bewegung von Geschichten in hohem Maße konventionalisiert sind.

30 Auch wenn es hier nicht zum Thema gemacht werden soll, kann das Beispiel doch darauf hindeuten, dass es sich vor allem zur Erforschung der formalen Funktionen, die musikalische Szenen der genannten Art erfüllen, anbietet, mit explorativen experimentellen Verfahren zu arbeiten. Ob im gegebenen Fall tatsächlich die Sequenz erinnert wurde oder durch die Bilder der Sequenz (und den Klang der Musik) der ganze Film in der Erinnerung wieder zugänglich gemacht wurde, kann *ad hoc* nicht entschieden werden. Dass die Probanden aber zustimmten, dass sie vor dem tödlichen Angriff platziert gewesen sei, spricht eindeutig für die Konventionalität derartiger Rekapitulations-Sequenzen. Die Sequenz ist greifbar unter <http://www.youtube.com/watch?v=iOEDoSvkMNY> [letzter Zugriff: 13.7.2016].

Literatur

- Anderson, Joseph D., *The reality of illusion*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996.
- Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*, Wien/Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924.
- Bullerjahn, Claudia, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner, 2004 (Forum Musikpädagogik. 43).
- Genette, Gérard, *Die Erzählung*, München: Fink, 1994.
- Gerdes, Julia, *Drei Farben: Blau, Weiß, Rot*, in: Peter Mormann (Hrsg.), *Klassiker der Filmmusik*, Stuttgart: Reclam, 2009, S. 271–276.
- Katz, Steven D., *Die richtige Einstellung [shot by shot]. Zur Bildsprache des Films. Das Handbuch*, Frankfurt: Zweitausendeins, 1998.
- Lämmert, Eberhard, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart: Metzler, 1955.
- Merten, Jessica (2001) Semantische Beschriftung im Film durch »autonome« Musik. Eine funktionale Analyse ausgewählter Themen. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück, URL: <http://www.epos.uni-osnabrueck.de/music/templates/buch.php?id=18&page=/music/books/m/merj001/pages/447.htm>.
- Mikos, Lothar, *Liebe und Sexualität in »Pretty Woman«. Intertextuelle Bezüge und alltägliche Erfahrungsmuster in einem Text der Populärkultur*, in: *montage AV* 2,1 (1993), S. 67–86.
- Wollermann, Tobias, *Zur Musik in der »Drei Farben«-Trilogie von Krzysztof Kieslowski*. Osnabrück: epOs Music. Zugleich Staatsexamensarbeit Osnabrück 2002. URL: <http://www.epos.uni-osnabrueck.de/music/templates/buch.php?id=25&page=/books/w/wolt002/pages/138.htm>.
- Wulff, Hans J., *Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films*, Tübingen: Narr, 1999.

IMMER DAS GLEICHE, ABER NICHT IN GLEICHER WEISE MUSIK UND NARRATION IM WESTERNFILM

Claudia Bullerjahn

»Generic conventions may not be the only factor shaping film scores, but genre is a key factor influencing the way composers score, and audiences respond to, motion pictures.«¹

Einleitung

Das Vergnügen am Schauen von Genrefilmen wie beispielsweise von Westernfilmen rührt gewöhnlich eher her von der erneuten Bestätigung vertrauter Genreelemente als von Innovationen. So gehören zu den unverzichtbaren Bestandteilen des Westerngenres neben typischen narrativen Elementen und Figuren eine durch charakteristische Instrumente und melodische Wendungen gekennzeichnete, häufig gesungene Musik, was sich auch in seiner Bezeichnung als ›Horse Opera‹ widerspiegelt. Einige musikalische Klischees lassen sich bereits in Stummfilmbegleitmusiken nachweisen. Songs des Minstrelkomponisten Stephen Foster, Kirchenhymnen und europäische Volkslieder bildeten den Ausgangspunkt für die typischen Lieder des ›singenden Cowboys‹, die Ent-

1 M. Brownrigg, *Film music and film genre*, Diss. University of Stirling 2003, S. 284.

wicklung der Countrymusik und die Musik in Western John Fords, und durch die Ballett- und Filmmusiken Aaron Coplands wurden im Zusammenhang mit der Prägung eines amerikanischen Musikstils weitere musikalische Elemente festgeschrieben. Der vorliegende Artikel diskutiert den Genrebegriff, zeigt prototypische narrative Elemente des Western auf und geht insbesondere darauf ein, in welcher Weise Musik unterstützend wirkt oder sogar die Narration alleine vorantreiben kann. Anhand dreier revisionistischer Westernfilme mit vergleichbarem narrativen Plot wird schlaglichtartig untersucht, wie mit genretypischen Musikelementen umgegangen wird, welche neuen Konventionen Eingang finden und welche Rolle dies für die Nachvollziehbarkeit der Narration und den Unterhaltungswert hat.

Bedeutung von Filmgenres und ihrer Musik

Filmgenre und Genrefilm

»Genres are groupings of texts which become recognized by creators, critics, and audiences over the course of time and which are seen in terms of complex structures of conventions, consisting of things like recurrent plots, stereotyped characters, accepted ideas, commonly known metaphors and other linguistic and narrative devices.«²

Das Filmgenre als textuelles System repräsentiert eine Reihe von Konstruktionsregeln, die genutzt werden, um spezifische kommunikative Funktionen zu erfüllen. Dabei haben Ähnlichkeit und Redundanz narrative und thematische Bedeutung, weshalb es einen Vorrat an semiotisch markierten stabilen Genreelementen gibt, aus dem sich bedient werden kann. Ungewöhnliche bzw. von der Norm abweichende Elemente erlangen dagegen Einfluss, wenn sich Genres bedeutsam verändern oder transformiert werden.³

Genrefilme sind nach Steve Neale⁴ von beträchtlichem Belang für den Zusammenhalt einer modernen Gesellschaft, denn

2 J. G. Cawelti, *The six-gun mystique sequel*, Bowling Green 1999, S. 14.

3 Vgl. T. E. Scheurer, *Music and Mythmaking in Film. Genre and the role of the composer*, Jefferson, London 2008, S. 8.

4 S. Neale, *Genre und Hollywood*, Routledge 2000, S. 221.

sie bieten in der Art von Mythen einen leicht verständlichen sinnstiftenden Rahmen, dienen dem kollektiven kulturellen Ausdruck und befriedigen die rituellen Bedürfnisse eines Massenpublikums.⁵ Genrekategorisierungen werden jedoch häufig von Filmindustrie, Journalisten und Fans vorgenommen und dies in recht inkonsistenter Weise. Diesen Kategorisierungen liegen keineswegs wissenschaftliche Definitionen zugrunde, sondern sie erleichtern nur als pragmatische Label die Kommunikation über einzelne Filme bzw. die Filmkultur als Gesamtheit.⁶ Filmgenres sind ein »Instrument der Verständigung über Bedeutungen«⁷ und zielen darauf ab, einen »kommunikativen Vertrag«⁸ zwischen Film und Publikum zu schaffen, der die erzählte Welt des Films, die *Diegese*, betrifft sowie Erzählformen und -perspektive.

Heutzutage geht man von der Beständigkeit bestimmter stabiler Elemente (wenn auch transformiert oder geändert) in Koexistenz mit beständiger Neigung zu Gattungsinstabilität aus.⁹ Im semantischen Genretheorieansatz werden die typischen Bausteine eines Genres betont, während die syntaktische Sichtweise die Strukturen in den Vordergrund stellt, in welchen die Bausteine arrangiert werden und die eher etwas über Charakter und Logik eines Genres aussagen.¹⁰ Da beide Ansätze ihre Vor- und Nachteile haben – breitere Anwendbarkeit des semantischen Ansatzes gegenüber Erklärungsmehrwert beim syntaktischen Ansatz – befürwortet Rick Altman¹¹ eine Kombination beider Ansätze, was auch der vorliegende Aufsatz verfolgt.

Genrefilme entstehen in ähnlicher Weise wie musikalische idiomatische Improvisationen oder Variationen. Die Genrekompetenz des Betrachters erlaubt ihm, solche spezifizierenden, mas-

5 F. Casetti, *Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag*, in: *montage/av* 10/2 (2001), S. 167.

6 V. Gehrau, *(Film-) Genres und die Reduktion von Unsicherheit*, in: *Medien & Kommunikationswissenschaft* 51/2 (2003), S. 219 f.

7 Casetti (wie Anm. 5), S. 155.

8 Ebd., S. 161.

9 Vgl. Scheurer (wie Anm. 3), S. 9 f.

10 Vgl. R. Altman, *A semantic/syntactic approach to film genre*, in: *Cinema Journal* 23/6 (1984), S. 10.

11 Ebd., S. 11.

kierenden oder aktualisierenden Spielarten zu erkennen¹² und die ursprüngliche bzw. archetypische Form bewusst herauszukristallisieren. Somit sind Filmgenres kein Gegenstand von Evolution oder Fortschritt sondern von Transformation oder Generierung neuer Ideen aus einem Kern stabiler Elemente und Strukturen und dies in Abhängigkeit von kontextuellen Kräften wie Technologieentwicklung, ökonomischen Bedingungen, Demografie des Publikums, aktuellen Ereignissen und Veränderungen in kulturellen Ideologien: Filme eines Genres beinhalten immer das Gleiche, aber nicht in gleicher Weise.¹³ In den jeweiligen Genrekanon aufgenommene paradigmatische Filme oder Sequenzen aus diesen bilden Prototypen, welche eine Orientierung für durch exzessive Nachahmung bisweilen schon zu Klischees erstarrte Strukturen liefern, jedoch keine objektivierbaren, scharfen Genregrenzen.¹⁴

Bedeutung von Filmgenres für Narration, Vermarktung und Rezeption

Genres sind Konstrukte, die mit distinkten, jedoch keineswegs streng verbindlichen narrativen, thematischen und ikonographischen Mustern operieren, welche durch häufige Verwendung und zunehmende Vertrautheit in Systeme nachvollziehbar gut definierter Erwartungen gemündet sind.¹⁵ Zu den typischen Kennzeichen von Filmgenres gehören ein singuläres Repertoire an Plots, Charakteren und Settings, eine spezielle Ikonographie, typische narrative Situationen, eine stereotype Filmmusik und intertextuelle Referenzen zu Filmen gleichen Genres. Diese industrielle Standardisierung von solchen Unterhaltungsprodukten weist zahlreiche Vorteile auf: So minimieren mehrfach genutzte Ideen, Requisiten, Kulissen und Kostüme die Produktionskosten¹⁶ und maximieren zugleich die Wahrscheinlichkeit eines Erfolgs.

12 Vgl. Casetti (wie Anm. 5), S. 164 f.

13 Vgl. Scheurer (wie Anm. 3), S. 11–19.

14 Vgl. J. Schweinitz, ›Genre‹ und lebendiges Genrebewusstsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Kontextualisierung in der Filmwissenschaft, in: *montage/av* 3/2 (1994), S. 108–11.

15 Vgl. Brownrigg (wie Anm. 1), S. 44.

16 Vgl. Schweinitz (wie Anm. 14), S. 100 f.

Überdies kanalisieren und befriedigen Genrelabels Erwartungen und erleichtern zudem Vermarktung und Rezeptionsentscheidungen über die Reduktion von Unsicherheit.¹⁷ Kinobesucher gehen nämlich in der Regel in Filme, um an irgendwie vertrauten Ereignissen teilzuhaben.¹⁸ Außerdem erhöhen Stereotype und Klischees als kognitive Schemata die Allgemeinverständlichkeit und Zugänglichkeit von Spielfilmen, da die Filmcharaktere und ihre Handlungen über kognitive und emotionale Assoziationen in einem Zusammenspiel von Bottom-up- und Top-down-Prozessen leicht eingeordnet werden können.¹⁹ Denn Filmverstehen ist nach David Bordwell²⁰ stets ein konstruktiver Vorgang, bei dem ausgehend von aktuell rezipierten Filmszenen und mit Rückgriff auf Vorwissen Hypothesen über den weiteren Filmverlauf gebildet werden, was Peter Ohler experimentell bestätigen konnte.²¹ Dennoch hängt es von den spezifischen Erfahrungen und dem Fokus des jeweiligen Rezipienten ab, wie er die semantischen und syntaktischen Elemente eines Films konkret deuten wird. Beispielsweise lenkt die vorherige Rezeption verschiedener Westernfilme die Rezeption eines neuen, aber auch Gemälde, Cowboymelodien, Marlboro-Werbung und private Familiengeschichten können hierfür verantwortlich sein. Ferner sind Filme grundsätzlich hybrid angelegt, wobei zumeist ein Genre dominiert.²² Diese Hybridität dient gewöhnlich dazu, verschiedene Zielgruppen zur Rezeption zu motivieren.²³ Ein narrativer Gemeinplatz ist beispielsweise eine integrierte Liebesgeschichte bzw. eine oder zwei zentrale Frauengestalten als Objekte der Begierde.

17 Vgl. Gehrau (wie Anm. 6), S. 216.

18 Vgl. R. Altman, *Film/Genre*, London 1999, S. 25.

19 Vgl. Gehrau (wie Anm. 6), S. 217.

20 D. Bordwell, *Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE, in montage/av* 1/1 (1992), S. 5–24.

21 P. Ohler, *Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*, Münster 1994, S. 230–238.

22 Vgl. Brownrigg (wie Anm. 1), S. 1 f.

23 Ebd. S. 47.

Genretypische Filmmusik und Narration

Das Schlüsselement, um ein Filmgenre zu identifizieren, ist oft die Beziehung zwischen dem visuell Dargestellten und der Musik, welche die Szene begleitet.²⁴ Filmgenres sind maßgebliche Formungskräfte von Filmmusik, denn viele Filmmusikkonventionen sind hochgradig genrespezifisch. Filmmusik spielt eine wesentliche Rolle sowohl in der Artikulation, als auch der Aushandlung von Genres²⁵, denn sie kann die Bedeutung von Filmbildern in der gleichen Weise wie Beschriftungen von Zeitungsbildern verankern.²⁶ Insbesondere die Musik der eröffnenden Titelsequenz verortet das Genre für das Publikum.²⁷

Genretypische Musik wird durch wiederholte Konfrontation mit dieser über einen längeren Zeitraum hinweg im Rahmen der Sozialisation durch den Filmbetrachter verinnerlicht, sodass dieser die Kompetenz erwirbt, recht zuverlässig eine Einordnung vorzunehmen, und die entsprechenden narrativen Muster auch ohne begleitendes Bild wachgerufen werden. Zusätzlich kann eine zeit- und ortgebundene Musik dabei helfen, als Hinweisreiz bildliche Assoziationen bezogen auf historische Epochen und geographische Merkmale zu triggern und somit die Einfühlung in die Geschichte erleichtern.²⁸ Dramatische Situationen wie Konflikte zwischen Filmcharakteren sind der Schlüssel für die Verwendung spezifischer musikalischer Elemente, wobei häufig Werte und Ideologien der dominanten Kultur bestätigt werden.²⁹ Außerdem spielen Rituale eine wichtige Rolle: Genres verwenden bestimmte Konventionen wiederholt, weil erwünschte Reaktionen erreicht werden sollen. Dass Filmmusik in der Tat hilfreich sein kann, bei einer mehrdeutigen Filmszene die Entscheidung für ein Filmgenre zu treffen und einen bestimmten Fortgang der Handlung zu erwar-

24 Vgl. Scheurer (wie Anm. 3), S. 7.

25 Vgl. Brownrigg (wie Anm. 1), S. 14.

26 Vgl. ebd., S. 50.

27 Vgl. ebd., S. 53.

28 Vgl. C. Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001, S. 245–252.

29 Vgl. Scheurer (wie Anm. 3), S. 10, 16.

ten, konnte in einer empirischen Studie nachgewiesen werden.³⁰ Es erweist sich als Gratwanderung, wie weit von Ritualen und Konventionen abgewichen werden kann, so dass diese gerade noch erkennbar bleiben und kein Befremden oder gar Enttäuschung der Zuschauer auslösen. Speziell bei solchen narrativen Gemeinplätzen wie Liebesszenen oder Spannungsmomenten wird bisweilen die Verwendung typischer Musikelemente des dominanten Genres ausgesetzt, um später wieder zu ihnen zurückzukehren.³¹

Insbesondere wiederkehrende musikalische Leitmotive sind dazu geeignet, über die allmähliche Ausbildung von innerfilmischen Assoziationen durch das wiederholte Hören von Musik-Bild-Paarungen die Kernstruktur eines Films zu unterstützen. Leitmotive helfen Filmcharaktere zu differenzieren und zu dimensionieren sowie durch Änderungen von beispielsweise Tongeschlecht, Tempo, Artikulation oder Instrumentierung charakterliche Entwicklungen nachzuvollziehen und übernehmen damit narrative Funktionen über die Expressivität von Musik.³² Da gerade Genrefilme weniger mit der Abbildung von historischer Realität denn mit Mythen und Fantasieelementen zu tun haben, sind hier Leitmotive als Symbolträger ähnlich wie in Wagners mytheninspirierten Musikdramen adäquat zur Verknüpfung von Mythos und Bedeutung.³³

Wiederkehrende Kennzeichen von Westernfilmen und hiermit verknüpfte Filmmusikkonventionen

Typische Kennzeichen von Westernfilmen

Die wichtigsten Vorläufer des Westernfilms waren Groschenromane sowie die Wildwest-Shows von William F. Cody (›Buffalo Bill‹), welche beide die Westernnarration in naiver Weise auf wenige wiederkehrende Motive eingrenzten.³⁴ Schon einer der ersten bedeu-

30 Vgl. C. Bullerjahn, M. Güldenring, *An empirical investigation of effects of film music using qualitative content analysis*, in: *Psychomusicology* 13 (1994), S. 99–118. Siehe auch Bullerjahn (wie Anm. 28), S. 250–252.

31 Vgl. Brownrigg (wie Anm. 1), S. 50 f.

32 Vgl. Bullerjahn (wie Anm. 28), S. 88–93, 215–220.

33 Vgl. Scheurer (wie Anm. 3), S. 28 f.

34 Vgl. B. Rebhandl, *Alte Rassen. Der Western als kollektives Übergangsobjekt*, in: ders. (Hrsg.), *Western. Genre und Geschichte*, Wien 2007, S. 9–23.

tenden narrativen Stummfilme wird heute als Western eingeordnet: *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (USA 1903).³⁵ Zwischen 1910 und 1960 war der Western weltweit auch das bedeutendste Filmgenre³⁶, und als populärstes Genre des Hollywoodkinos verdichtete es seine Legenden, ergänzt bisweilen um eine psychologische Ebene. Als Blütezeit des Filmwestern gelten jedoch erst die Jahre zwischen 1938 und 1962.³⁷ Änderungen der Produktions- und Distributionssysteme der Filmindustrie brachten in den 1950er- und 1960er-Jahren zum Teil radikale Änderungen von Filmgenres und so auch des Western.³⁸ So wurde spätestens ab dem Ende der 1960er-Jahre versucht, den Westernmythos zunehmend in Komödien oder historisch fundierter recherchierten Narrationen in Frage zu stellen und zu zeigen, »dass die Mythen, an die wir ohnehin nie geglaubt haben, falsch waren«.³⁹ Vorrangig erst ab den späten 1980er-Jahren können Westernfilme dagegen häufig als postmodern etikettiert werden, da sie nicht nur die zugrundeliegenden historischen Ereignisse explizit auf einer Metaebene reflektieren, sondern auch den bisherigen Diskurs in der geschichtlichen Entwicklung des Westerngenres bis hin zum Anzweifeln seiner Daseinsberechtigung in heutiger Zeit.

Norbert Grob und Bernd Kiefer⁴⁰ nennen als die neun zentralen Erzählungen des Westernfilms die »Entdeckung neuer Grenzen«, den »Krieg gegen die Indianer«, den »Prozess der Zivilisation«, die »Strafverfolgung und Rache«, die »Zweite Beruhigung der Städte«, den »Aufbruch in die Wildnis«, das »Indianerabenteuer«, den »Verfall einer Gründerdynastie« und die »Legendenbildung«.⁴¹

35 Altman (wie Anm. 18, S. 34) weist jedoch darauf hin, dass die zeitgenössische Einordnung eher »Zugdrama« als Untergenre des Reisefilms gelaute hätte.

36 N. Grob, B. Kiefer, *Einleitung*, in: dies. (Hrsg.), *Filmgenres – Western*, Stuttgart 2003, S. 38.

37 Vgl. Rebhandl (wie Anm. 34), S. 9.

38 Vgl. Scheurer (wie Anm. 3), S. 8.

39 Pauline Kael, zit. nach: C. Frayling, *Spaghetti-Western und Gesellschaft*, in: B. Rebhandl (Hrsg.), *Western. Genre und Geschichte*, Wien 2007, S. 249.

40 N. Grob, B. Kiefer (wie Anm. 36), S. 22–28.

41 Der Westernszenarist Frank Gruber (zit. n. M. Hanisch, *Western. Die Entwicklung eines Filmgenres*, Berlin 1984, S. 5 f.) benennt dagegen folgende sieben Modelle: »Union-Pacific-Story«, »Rancher-Story«, »Empire-Story«, »Custers

Hinzu treten feste Motive und Standards, die nur leicht variiert werden, wie beispielsweise eine Verfolgungsjagd zu Pferde oder der Schusswechsel im Showdown, für den »der selbstverständliche Umgang mit der Waffe«⁴² die Voraussetzung bildet und der häufig in einer ästhetischen Darstellung von Gewalt ausgekostet wird. Zum Kodex des Westerns zählen »die ungeschriebenen Gesetze und Werte von Freundschaft und Ehre«⁴³, die bisweilen die Überwindung eigener Überzeugungen erfordern.⁴⁴ Es ist nicht überraschend, dass das Publikum einem Western mit bestimmten Erwartungen gegenübertritt und bisweilen empfindlich reagiert, wenn diese enttäuscht werden:

»Betrachtet man die Geschichte des Western-Films, dann könnte man zu der Annahme kommen, das Western-Publikum ist ein recht konservatives Publikum, das nichts weniger schätzt als originelle, ungewöhnliche Erzählungen über Personen und Vorgänge, die es längst zu kennen glaubt.«⁴⁵

Cowboys und Scouts – ausgestattet mit typischem Verhalten und spezifischen Heldenfähigkeiten –, Indianer als Vertreter der barbarischen Wildnis, zivilisierte Siedler und Farmer, Kavalleriesoldaten und Sheriffs als Gesetzesvertreter sowie ein Spektrum an Bösewichten wie Gesetzlose, Kopfgeldjäger, gierige Rinderbarone, Geschäftsleute und Goldgräber gehören zum üblichen Figureninventar eines Westernfilms, wobei je nach narrativer Akzentuierung die eine oder andere Figurengruppierung wegfallen kann, durch seltener vertretene ergänzt wird oder nur am Rande eine Rolle spielt. Gewöhnlich nur in Nebenrollen treten Frauen auf, welche beispielsweise als Schullehrerinnen für moralische Werte der Zivilisation eintreten oder als Showgirls oder Freudenmädchen am Rande der Gesellschaft stehen, sich jedoch oft durch ihr überraschend empathisches Verhalten auszeichnen und bisweilen als Schutzschild des Helden den Tod finden. Die typische visuelle Iko-

letzte Schlacht«, »Rache-Geschichte«, »Outlaw-Story« und »Marshall-Story«. Der oben genannten Klassifizierung wurde der Vorzug gegeben, da sie umfassender ist und weniger Überschneidungen aufweist.

42 Ebd., S. 28.

43 Ebd., S. 29.

44 Vgl. ebd., S. 30.

45 Hanisch (wie Anm. 41), S. 197 f.

nographie ist von Revolvern, zerbeulten Hüten und Sporenstiefeln der Cowboys, dem eigentlich nicht bei allen Indianerstämmen vorhandene Federschmuck, den Mustang- bzw. Büffelherden sowie den Postkutschen und Dampfloks mit Kuhfängern geprägt. Beliebte Settings sind das durch John Fords Western als amerikanische Ikone etablierte Monument Valley und andere Naturpanoramen, hölzerne Pionierstädte, Ranchen und Saloons. Dort ereignen sich solche narrativen Situationen wie Viehtrieb, Planwagentrecks von Siedlern und Goldgräbern, Postkutschen und Wagenburgen beim Kampf gegen die Indianer sowie finale Schießereien. Diese werden gewöhnlich begleitet von ikonischen Sounds wie Schüssen, Indianergeheul und Pferdehufgetrappel.⁴⁶

Die Kernstruktur eines Westernfilms ist nach Timothy Scheurer⁴⁷ ein Setting aus zwei Gemeinschaften, nämlich die von Weißen durch christliche Werte geprägte Zivilisation und die von Ureinwohnern, Vogelfreien oder Rinderbaronen geprägte barbarische Wildnis. Durch die Grenzlage (›frontier‹) kommen Siedler, Farmer und Geschäftsleute in Kontakt mit Mächten der Wildnis, die sie versuchen zu bekämpfen. Der Held ist keiner dieser beiden Gemeinschaften vollständig zugehörig und vermittelt gewöhnlich zwischen diesen Welten, wobei er meistens einen Antagonisten in der Wildnis hat. Mehrheitlich triumphiert die Zivilisation über die Wildnis und dies durch die Unterstützung des Helden. Die Lösung des Konflikts ist dabei vor allem in älteren Filmen die Bestätigung oder Wiederherstellung der Werte, welche mehrheitlich von weißen Mittelklasse-Zuschauern hochgehalten werden.⁴⁸

46 Vgl. Brownrigg (wie Anm. 1), S. 43.

47 Scheurer (wie Anm. 3), S. 13.

48 Ebd., S. 16.

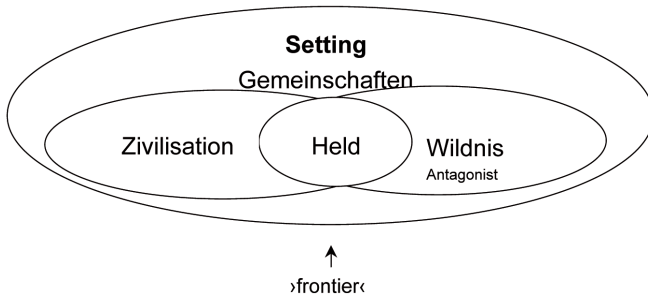


Abbildung 1: Kernstruktur eines Westernfilms (nach Scheurer, S. 13)

Westernfilme und amerikanische Musik als Mittel zur Konstruktion nationaler Identität

Insbesondere Westernfilme geben US-Amerikanern die Gelegenheit, sich selbst als Nation zu definieren und dies über die patriotisch gefärbte und keineswegs um wissenschaftliche Redlichkeit bemühte Rekonstruktion einer vergangenen Periode⁴⁹, nämlich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wobei die meisten Filme in den Jahren zwischen dem Beginn des Bürgerkriegs 1861 und der letzten großen Indianerschlacht am Wounded Knee 1890 spielen. Thematisiert wird vor allem der konfliktreiche und kriegerrische Prozess der nordamerikanischen Landnahme.⁵⁰ Hinzu treten »technische Errungenschaften wie die transkontinentale Eisenbahn oder Postkutschenverbindungen«⁵¹ sowie Biopics von Gesetzlosen (»Outlaw-Western«⁵²).

Die Musikkultur des authentischen Wilden Westens war im Wesentlichen geprägt durch Lieder und stellt sich dar als eine Mischung aus Psalmen, Hymnen (z. B. *Shall we gather at the River*), europäischer Volksmusik (zumeist englischer, irischer u. schottischer

49 Vgl. Brownrigg (wie Anm. 1), S. 63.

50 Vgl. Rebhandl (wie Anm. 34), S. 10.

51 R. Slotkin, *Der Western ist amerikanische Geschichte (1939–1941)*, in: B. Rebhandl (Hrsg.), *Western. Genre und Geschichte*, Wien 2007, S. 129 f.

52 Vgl. ebd., S. 137–150.

Herkunft⁵³), Bürgerkriegsliedern wie *The battle cry of freedom* von George Frederick Root und vor allem den seit den 1840er-Jahren besonders populären und als typisch amerikanisch wahrgenommenen Minstrel Songs, wie *Oh! Susanna* und *Old folks at home* von Stephen Foster, *Dixie* von Daniel Decatur Emmett und *Carry me back to old Virginny* von James K. Bland.⁵⁴ Interessanterweise wurden sämtliche Lieder, die das Leben im Westen thematisieren, von im Osten ansässigen Komponisten geschrieben. Ein weit verbreitetes Musikinstrument war die recht preiswert zu erwerbende Violine.⁵⁵

Zwischen 1890 und 1920 integrierten bereits einige amerikanische Komponisten klassischer Musik authentische Stammesmusik in ihre Kompositionen, wie z. B. Arthur Farwell in *American Indian melodies* (1901), einer Sammlung von Klavierstücken.⁵⁶ 1910 publizierte John A. Lomax seine Liedersammlung *Cowboy songs and other frontier ballads*, die mit Titeln wie *Home on the range* und *Git along little doggies* sowie Publikationen anderer Autoren das weit von historischen Gegebenheiten entfernte Image des Cowboys als Schöpfer von authentischer Volksmusik schuf⁵⁷, wovon später die in den 1930er-Jahren populären Singing Cowboy-Western mit ihren nicht nur singenden, sondern auch jodelnden Protagonisten wie Gene Autry und Roy Rogers zehrten.⁵⁸ Ebenfalls in den 1930er-Jahren bezog sich Woody Guthrie in seiner Folkmusik »besonders häufig auf

53 Selbst der wohlbekannte Song *Yankee Doodle Dandy* ist die Adaption einer bekannten englischen Melodie. Vgl. K. Kalinak, *How the west was sung*, in: J. Walker (Hrsg.), *Westerns: Films through history*, New York, London 2001, S. 153.

54 Bemerkenswerterweise wurden die Minstrelsongs mit der Zeit fälschlich immer mehr als amerikanische Volksmusik wahrgenommen, wobei beispielsweise *Dixie* und *Old folks at home* mehr dem Süden zugeordnet wurden, *Oh! Susanna* dagegen als authentischer Cowboysong des Westens (vgl. Kalinak, ebd., S. 164). Diese Zuordnung haben viele Westernfilme übernommen.

55 Vgl. Kalinak, ebd., S. 152–154.

56 Vgl. C. Gorbman, *Drums along the L.A. river: Scoring the Indian*, in: J. Walker (Hrsg.), *Westerns: Films through history*, New York, London 2001, S. 179 f.

57 Vgl. P. Stanfield, *Horse Opera. The Strange History of the 1930s Singing Cowboy*, Urbana, Chicago 2002, S. 47–50.

58 Vgl. ebd., S. 60 ff.

Frontier-Motive und Cowboy-Balladen, vor allem in der Reihe von Songs, die er über Outlaws des Westens schrieb.«⁵⁹

Die Vereinigten Staaten von Amerika waren zunächst ein Land ohne klassische musikalische Traditionen, weshalb beispielsweise Antonín Dvořák 1892 für drei Jahre eine Stelle als Direktor des *National Conservatory of Music* in New York erhielt, um ein nationales amerikanisches Kunstidiom zu kreieren, was besonders in seinem ›amerikanischen‹ Streichquartett und seiner neunten Sinfonie mit dem programmatischen Untertitel *Aus der neuen Welt* deutlich wird.⁶⁰ Obwohl auch durch Volksmelodien seiner böhmischen Heimat beeinflusst, orientierte er sich in seinem volkstümlichen Tonfall nachweislich an Spirituals und vor allem Liedern von Stephen Foster, von denen er *Old folks at home* selbst für Chor und Orchester bearbeitete bzw. Anklänge in eigene Werke einfließen ließ.⁶¹ Die die neunte Sinfonie und viele seiner anderen ›amerikanischen‹ Werke kennzeichnende Pentatonik, Bordunbässe, plagale Schlussklauseln sowie die häufigen punktierten und synkopischen Rhythmen wurden von frühen Komponisten amerikanischer Klassik sowie Westernfilmkomponisten vielfach nachgeahmt

Charles Ives griff neben anderen Beispielen populärer amerikanischer Musikkultur in Form von Zitaten und Collagen ebenfalls immer wieder auf Songs von Foster zurück, was eine weniger experimentierfreudige, aber nationalbewusstere Fortführung durch Aaron Coplands Integration von Cowboysongs fand. Diesen eigene Filmmusiken (z. B. *THE RED PONY*, 1948), einige Orchesterstücke (insbesondere *El Salón México*, 1938) und vor allem seine ›amerikanischen Ballette‹ (*Billy the Kid*, 1938; *Rodeo*, 1942; *Appalachian Spring*, 1944) bildeten deutlich hörbare Vorlagen für Westernfilmmusiken der 1950er- und 1960er-Jahre, speziell für die Musik von Jerome Moross für *THE BIG COUNTRY* (USA 1958) und die Mu-

59 Slotkin (wie Anm. 51), S. 123.

60 R. Weber, *Popularität und nationale Bewusstheit am Beispiel amerikanischer Musik*, in: C. Bullerjahn/H.-J. Erwe (Hrsg.), *Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wesenszüge und Erscheinungsformen*, Hildesheim 2001, S. 90–94.

61 Vgl. H.-J. Erwe, *Stephen C. Foster – Sänger Amerikas. Der Plantation Song Old Folks at Home und seine musikalische Rezeption*, in: H.-J. Erwe/W. Keil (Hrsg.), *Beiträge zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Festschrift für Rudolf Weber zum sechzigsten Geburtstag*, Hildesheim 1997, S. 25–28.

sik von Elmer Bernstein für *THE MAGNIFICENT SEVEN* (USA 1960)⁶², aber auch bei *DANCES WITH WOLVES* (USA 1990) sind Einflüsse erkennbar (s. u.). Mit Ferde Grofé's *Grand Canyon Suite* entstand schon 1931 ein Orchesterwerk, das nicht nur von einem amerikanischen Komponisten komponiert worden war, sondern zugleich mit nationaler Intention eine paradigmatische Landschaft des amerikanischen Westens verherrlichte⁶³ und dabei beispielsweise auch nicht eine klangmalerische Darstellung des Pony Trails aussparte.

Typische Merkmale von Musik in Westernfilmen

In den meisten Westernfilmen spielt Sprache kaum eine Rolle, wohl aber die Körper seiner Akteure und vor allem die weite Landschaft. Dies erklärt möglicherweise auch, weshalb ikonische Geräusche und vor allem Musik eine so große Bedeutung gewinnen konnten, wenn sich auch Unterschiede in den jeweiligen nationalen Ausprägungen des Westerngenres aufzeigen lassen.⁶⁴ Üblicherweise erhalten die unterschiedlichen Westerncharaktere und ihre typischen landschaftlichen Settings eine sie charakterisierende Musik, wobei übergreifend jedoch eine simple diatonische Harmonik vorherrschend ist. Dominant ist das Tongeschlecht, und es gibt nur recht selten Moll-Eintrübungen in Abhängigkeit von der Narration.⁶⁵

Siedler und Cowboys werden gewöhnlich mit einem einfachen, unkomplizierten Musikstil in Verbindung gebracht. Dabei wird zusätzlich relativ häufig auf die schon oben erwähnten Melodien von Foster zurückgegriffen⁶⁶, jedoch auch auf europäische Volkslieder, Hymnen, Cowboylieder oder andere zeitgenössische populäre Musik. Hierbei findet man sowohl das vor allem für frühe Westerntonfilme des Regisseurs John Ford kennzeichnende Or-

62 Vgl. Brownrigg (wie Anm. 1), S. 65.

63 Vgl. Weber (wie Anm. 60), S. 96–98.

64 F. J. Colman, *The western. Affective sound communities*, in: G. Harper, R. Dougherty, J. Eisentraut (Hrsg.), *Sound and music in film and visual media. An overview*, New York, London 2009, S. 196 f.

65 Vgl. Brownrigg (wie Anm. 1), S. 35.

66 Vgl. Kalinak (wie Anm. 53), S. 151 f.

chestermedley solcher Melodien⁶⁷, als auch Gesangsdarbietungen zur (nicht authentischen) Gitarre⁶⁸ oder anderen volkstümlichen Begleitinstrumenten wie Fiddle (Geige), Banjo, Akkordeon, Mundharmonika und Maultrommel sowie zumeist im Hintergrund erklingende chorische Darbietungen vor allem bei Siedlertreck- oder Viehtriebwestern. Das Klischee sieht dagegen für die Kavallerie wenig überraschend Hörnersignale und Märsche in Militärbandorchestrierung vor. Häufig sind Medleys von Bürgerkriegsmelodien wie *The Battle Hymn of the Republic* sowie Soldatenliedern wie *She wore a yellow ribbon* und *The girl I left behind me* von David G. Robinson.⁶⁹ Auch hier werden insbesondere bei John Ford gerne Männerchöre eingesetzt, was die historische Militäroutine durchaus widerspiegelt.⁷⁰

Den Helden weißer Hautfarbe setzen Filmkomponisten oft musikalisch mit der Landschaft in Beziehung, da sich erstgenannter gewöhnlich keinem Menschen auf längere Sicht näher anschließt und somit die Landschaft die einzige Konstante in seinem Leben bleibt.⁷¹ Die Landschaftsverbundenheit spiegelt sich in zumeist arpeggierten Melodien in Holzbläsern, Streichern und vor allem Hörnern wider, wobei letztere traditionell einen pastoralen Topos verkörpern und mit räumlicher Weite, Jagd und Heroik in Verbindung gebracht werden.⁷² Typische Begleitmuster wie der ›Galopprrhythmus‹ und der ›Rolling-Prairie-Topos‹ als auch der ›Lone Ranger‹-Rhythmus, für den Gioachino Rossinis Allegro vivace aus der *Wilhelm Tell*-Ouvertüre ein Vorbild lieferte und der beispielsweise die Vorspannmusik zur Fernsehserie *Bonanza* prägte (vgl. Abbildung 1 a-c), bieten oft zusammen mit klangmalerischer Unterstützung der Pferdehufe im Schlagwerk die akustische Impression eines oder mehrerer Reiter mit unterschiedlicher Gangart der Pferde und da-

67 Vgl. K. Kalinak, *How the west was sung: Music in the westerns of John Ford*, Berkeley, Los Angeles, London 2007, S. 49–75.

68 Echte Cowboys zur Zeit des authentischen Wilden Westens verwendeten mit Sicherheit keine Gitarre, weil diese in Amerika erst nach 1900 populär wurde (vgl. Brownrigg (wie Anm. 1), S. 74).

69 Vgl. Brownrigg (wie Anm. 1), S. 87.

70 Vgl. Kalinak (wie Anm. 67), S. 122–157.

71 Vgl. Scheurer (wie Anm. 3), S. 144 f., 150.

72 Vgl. Bullerjahn (wie Anm. 28), S. 90.

mit Bewegungsgeschwindigkeit: Während der Rolling-Prairie-Topos eher die gemächliche Fortbewegung einzelner Planwagen oder Planwagenkolonnen illustriert, ist der Lone Ranger-Rhythmus ein häufig gebrauchter Topos für den schnellen Ritt im Zusammenhang mit Flucht oder Verfolgungsjagden.



Abbildung 2: Typische Begleitmuster bzw. Rhythmen in der Filmmusik zu Western: a. Galopprrhythmus, b. Rolling-Prairie-Topos⁷³ sowie c. ›Lone Ranger‹-Rhythmus in Rossinis Wilhelm Tell-Ouvertüre⁷⁴

Die musikalischen Klänge der Pionierstädte sind dagegen geprägt von den Orten des gemeinschaftlichen Beisammenseins und ohne Ausnahme diegetisch. Aus Saloons ertönen Ragtimes auf verstimmtem Honky-Tonk-Klavier sowie Gesangs- und Tanzeinlagen, in Kirchen bei diversen Übergangsritualen (Taufe, Hochzeit, Beerdigung) erschallen Hymnen und Choräle im Gemeindegesang, bisweilen begleitet vom Harmonium, und beim kommunalen Tanzen (z. B. hoe-down, square dance) erklingen die Tanzweisen auf den schon oben erwähnten Volksmusikinstrumenten.⁷⁵ Konträr dazu sind Instrumentation und Motivik im mexikanischen Grenzgebiet angelehnt an Repertoire und Klang von Mariachi-Bands. Gewöhnlich handelt es sich hierbei um Ensembles aus mehreren Gitarren, Guitarrón, Harfe sowie mehreren Geigen und Trompeten, die z. T. chorisches eingesetzt werden. Typisch ist jedoch auch ein langes

73 Scheurer (wie Anm. 3), S. 147.

74 L. Bernstein, *Was bedeutet Musik?*, in: *Konzert für junge Leute. Die Welt der Musik in 15 Kapiteln*, München, S. 15.

75 Vgl. Scheurer (wie Anm. 3), S. 153 f.

Trompetensolo (Deguello), ursprünglich ein militärisches Signal. Allerdings sind ethnisch-musikalische Zuordnungen nie besonders präzise und nutzen nicht selten andere bei spanisch sprechenden Völkern übliche Tanzformen wie Habanera und Fandango sowie andere exotische Rhythmen mit synkopischen Bässen.⁷⁶ Häufig ist ebenfalls die Verwendung der spanischen Tonleiter im phrygischen Modus mit der Möglichkeit einer erniedrigten Quarte und verminderten Septime.⁷⁷



Figure 5.16. Indian drum rhythm.

Abbildung 3: Typisches Trommel-Ostinato beim Erscheinen von Indianern⁷⁸

Schon seit Stummfilmzeiten werden mit Indianern typische Trommel-Ostinati verbunden, die sowohl diegetisch, als auch extradiegetisch erklingen (vgl. Abbildung 2). So findet man beispielsweise bereits in den drei Notensammelbänden, die der Dvořák-Schüler John Stepan Zamecnik (1913/14) für Stummfilmpianisten konzipierte, parallele oder gebrochene Quinten in der linken Hand zur Darstellung der als primitive Instrumente konnotierten Trommeln.⁷⁹ Ferner sind pentatonische Melodiewendungen charakteristisch, häufig in parallelen Quarten und mit einer abfallenden Terz am Ende einer melodischen Phrase. Typisch für eine bedrohliche Variante ist der Beginn mit einem Zweitonmotiv, wobei der erste Ton kurz ist und stark betont wird und der nachfolgende länger ausgehalten wird und eine Sekunde oder Terz tiefer erklingt.⁸⁰ Verwendet werden eher Zwei- bis Drei- oder Viertonmotive anstelle

76 Vgl. M. Slobin, *The Steiner superculture*, in: ders. (Hrsg.), *Global soundtracks. Words of film music*, Middletown 2008, S. 24 f.

77 Vgl. Brownrigg (wie Anm. 1), S. 89.

78 Scheurer (wie Anm. 3), S. 157.

79 z. B. parallele Quinten in *Indian Music*, Bd. I/S. 3, *Indian Love Song*, Bd. II/S. 3 und *Indian Music*, Bd. II, S. 5, sowie gebrochene Quinten in *Indian War Dance*, Bd. II/S. 4, und *Indian Attack*, Bd. III, S. 6. – J. S. Zamecnik, *Sam Fox Moving Picture Music*, Bd. 1–3, Ohio 1913/14.

80 Vgl. Gorbman (wie Anm. 56), S. 178.

langer Melodien, welche aneinandergereiht und mehrmals wiederholt werden. Während die eben beschriebenen Merkmale vor allem ein musikalisches Klischee für blutrünstige Indianer auf dem Kriegspfad formen, verzichtet man bei Indianerdarstellungen im Sinne des ›edlen Wilden‹ aus James Fenimore Coopers *Lederstrumpf*-Erzählungen auf Trommel-Ostinati und bemüht eher pastorale Instrumentierung und Melodielinien.

In den musikalischen Ouvertüren vieler Western der 1930er- und 1940er-Jahre sind kurze Passagen stereotyper Indianermusik integriert, um Indianeraktionen anzukündigen, die keineswegs Bestandteil jeder Westernnarration sein müssen, bei mancher jedoch den zentralen Konflikt bilden und zugleich einen finalen Kampf zwischen weißen Siedlern und amerikanischen Ureinwohnern erhoffen lassen. Teilweise sind solche akustischen Signale das einzige, was auf diese gesichtslosen Antagonisten hinweist.⁸¹ Authentische Musik amerikanischer Ureinwohner in ihrer Vielfalt wird eher selten aufgegriffen und dann nur diegetisch und dies in revisionistischen Western der Nachkriegszeit. Hierfür sind Gesänge in Falsett- und Bassstimme typisch, die von Rasseln und Trommeln begleitet werden.⁸² Die Quarte ist als Intervall in der Tat schon bei den originalen Ureinwohnern bedeutungsvoll, ebenfalls eine angenäherte pentatonische Skala sowie rhythmische Ostinati, allerdings wesentlich weniger starr und mit flexibler Akzentuierung.⁸³

Ausgewählte Beispiele zum narrativen Plot – ›Erste Begegnungen mit dem Wilden Westen‹

Der vorliegende Abschnitt hat zum Ziel, drei Western mit vergleichbaren Erzählsituationen in Hinsicht auf ihren Zugriff auf musikalische Genreelemente zu untersuchen. Bewusst wurden keine Westernfilme der sogenannten klassischen Hollywood-Periode ausgewählt, sondern ausschließlich revisionistische Western, denen schon auf narrativer Ebene ein Bruch mit Konventionen innewohnt. Sämtliche Filme erzählen von Neuankömmlingen bzw.

81 Vgl. Brownrigg (wie Anm. 1), S. 80.

82 Vgl. ebd., S. 85.

83 R. Ench, J. Cravath, *North American Indian Music*, New York 2002, S. 14.

Greenhorns in typischen narrativen Situationen des Westernfilms wie einer Büffeljagd oder der Ankunft mit der Eisenbahn in einer Pionierstadt. Nach Grob und Kiefer ist solch ein Wendepunkt zu Beginn der Narration vieler Western typisch.⁸⁴ In allen drei Filmen werden Erwartungen der Protagonisten, die eigentlich ein neues Leben beginnen wollen, überraschenderweise enttäuscht, denn Indianer erweisen sich im Vergleich zu Soldaten als ehrhafter, der neue Ehemann und seine Familie wurden aus Profitgier ermordet und der Job, für den man die weite Reise auf sich genommen hat, wurde schon vergeben. Jeder, der in diese unerwarteten Situationen hineingeschlitterten Protagonisten wehrt sich über weite Strecken erfolgreich, wenn auch bisweilen für den Preis des Überlebens. Aller die Einsamkeit gewählt werden muss (*DANCES WITH WOLVES*), die Durchsetzung eigener Interessen das Bündnis mit einem nicht auf Anbieten Vertrauen einflößenden Fremden erfordert (*C'ERA UNA VOLTA IL WEST*) oder der nahe Tod gar nicht mehr abwendbar und nur noch die Wahl eines würdigen Endes möglich ist (*DEAD MAN*).

DANCES WITH WOLVES (USA 1990)

DANCES WITH WOLVES steht in der Tradition der großen epischen Western der 1930er- bis 1950er-Jahre. Es handelt sich um eine nostalgische Revision, die traditionelle realistisch-historische narratologische Modi nutzt. Regisseur und Hauptdarsteller Kevin Costner revidiert und kritisiert den Inhalt des Westernmythos, problematisiert jedoch nicht seine Form.⁸⁵ Er legt dar, was hätte passieren können, wenn der weiße Mann nicht so ethnozentristisch und primitiv gewesen wäre.⁸⁶ Erzählt wird von der Begegnung mit einer fremden Kultur an der unsichtbaren Grenze zwischen Zivilisation und Wildnis, die der Protagonist nach unerfreulichen Kriegserlebnissen bewusst aufgesucht hat⁸⁷: »I want to see the frontier before it's gone.« Höhepunkt der Wandlung vom Nordstaaten-Offizier zum

84 Grob, Kiefer (wie Anm. 36), S. 13.

85 A. Keller, *Generic subversion as counterhistory. Mario van Peeble's Posse*, in: J. Walker (Hrsg.), *Westerns: Films through history*, New York, London 2001, S. 30.

86 Ebd., S. 34.

87 Vgl. Grob, Kiefer (wie Anm. 36), S. 39.

eingehirateten Mitglied des Stamms der Sioux ist die Teilnahme an einer Büffeljagd.

Leutnant John Dunbar und die mit ihm befreundeten ›guten‹ Indianer eines Stammes der Sioux erhalten vom Komponisten John Barry in der nicht-diegetischen Musik zumeist gleiche Motive und sind höchstens über Instrumentation unterscheidbar: So ertönen die Trompete für den Soldaten Dunbar und Hörner für die naturverbundenen Indianer.⁸⁸ Überraschenderweise zeigt sich Dunbars Aufnahme in die indianische Gruppe musikalisch darin, dass sowohl für ihn als auch die mit ihm befreundeten Indianer ›weiße‹ Idiome erklingen und weder klischeehafte Indianermusik, noch authentische Äquivalente. Auch finden innerhalb der nicht-diegetischen Filmmusik keine populären Melodien Verwendung, da vornehmlich Indianer im Mittelpunkt der Narration stehen.⁸⁹ Die diegetischen Klänge beinhalten dagegen neben Naturgeräuschen die englisch untertitelte Sprache der Sioux und das diegetische Musizieren in sozialen Situationen, wobei der Zugang zu diesen für den Zuschauer exotisch-fremden Klängen weder kommentiert, noch durch Anpassungen an die romantische Tonsprache der nicht-diegetischen Filmmusik erleichtert wird.⁹⁰ Die erklingende nicht-diegetische Filmmusik ist zumeist langsam und entspannt. Eine Ausnahme bildet die Büffeljagd mit Copland-typischer Rodeomusik sowie Sopranchorvokalisieren beim Szenenhöhepunkt.⁹¹ Die ›bösen‹ Indianer des Stammes der Pawnee erhalten dagegen eher eine dem Klischee entsprechende Indianermusik, und auch die neu eintreffenden weißen Soldaten, die Dunbar festnehmen, werden durch eine Kombination aus konventioneller Indianermusik und Militärmusik als zweiter Feind gekennzeichnet.⁹²

88 Vgl. Brownrigg (wie Anm. 1), S. 83.

89 Vgl. Scheurer (wie Anm. 3), S. 171.

90 Vgl. Gorbman (wie Anm. 56, S. 192).

91 Vgl. Brownrigg (wie Anm. 1), S. 83, 104 f.

92 Vgl. Gorbman (wie Anm. 56), S. 191 f.

C'ERA UNA VOLTA IL WEST (I/USA 1968)

C'ERA UNA VOLTA IL WEST ist einerseits voll von Zitaten aus Hollywoodwestern (insbesondere narrative Motive aus HIGH NOON, THE IRON HORSE, JOHNNY GUITAR, SHANE und DODGE CITY, aber auch Settings wie das Monument Valley), was einen ironischen Zugang zu dessen Mythen erlaubt, andererseits weist dieser Film als Vertreter des sogenannten ›Spaghetti-Westerns‹ die für diesen charakteristische Aneinanderreihung von Großaufnahmen ohne Dialoge, manieristischen Gesten und symbolischen Interaktionen auf. Auch bei Ennio Morricones Musik lässt sich grundsätzlich eine spezielle italienische Machart aufzeigen, wobei er bei der Melodiebildung auf Muster zurückgreifen konnte, die Giacomo Puccini durch seine 1910 uraufgeführte Oper *La fanciulla del West* etablierte. Typisch für die ›Spaghetti-Western‹ Sergio Leones insgesamt ist ferner die Integration ikonischer Geräusche wie Pferdehufe, Schüsse, Peitschenknall und Glockenklänge. Mit Vorliebe instrumentiert Morricone menschliches Pfeifen, Maultrommel, diverse Flöten, Mariachi-Trompete, akustische und E-Gitarre, Mundharmonika, (falschsetzierenden) Männerchor sowie teilweise Streicher. Gewöhnlich ist für ihn jedoch eher eine spärliche Textur kennzeichnend.⁹³ Allerdings kann ein Großteil seiner Musik im Kontrast zur Hollywoodpraxis als ›Vordergrundmusik‹ bezeichnet werden, die in den Fokus der Aufmerksamkeit gerät, da sie insbesondere bei zentralen Szenen wie Eingangsszenen, Rückblenden und Duellen oft das einzige akustische und narrative Element vor oft statisch und ikonisch inszenierten Bildern bildet.

»Morricone's music for the spaghettis [...] is at once new and challenging to the orthodox Western score style, yet dependent on and drawn from it. It is clearly a modern sound, with its bongos, electric guitars and echoed vocals [...]. As Leone updates the genre in visual and dramatic terms, Morricone performs a similar reinvigoration of its soundtrack.«⁹⁴

Beim vorliegenden Film entfaltet sich die Handlung ähnlich langsam wie in einer Oper, und emotionale Reaktionen werden im Vergleich zu Aktionen betont, weshalb man ihn als eine Fusion von

93 Vgl. Brownrigg (wie Anm. 1), S. 95 f.

94 Ebd., S. 98.

Oper und Filmmelodrama⁹⁵ mit Pseudo-Sinfonik als Anklang an den Hollywoodwestern ansehen könnte. Jede Hauptperson erhält mindestens ein eigenes Leitmotiv und dies in kennzeichnender Instrumentation. Die ehemalige Prostituierte Jill McBain, für die der Weg aus New Orleans in den Westen eigentlich der Schritt in die bürgerliche Ehrbarkeit sein sollte, prägen bei ihren Themen (*Jills Amerika-/Zukunfts-Thema* bzw. *Jills Thema*) neben dem späteren Einsatz der Sopranvokalise vor allem die ›zivilisierten‹ Instrumente Cembalo, Celesta und Streicher. Mit der Kunstmusikorientierung der Instrumentation unterscheidet sie sich von anderen Figuren, und die opernhafte Vokalise hat durch die Verwendung einer Sopranstimme eine direkte Verbindung zu ihrem Körper und dem das Leben symbolisierenden Atem. Darüber hinaus weist sie »die stereotypisch ›feminine‹ steigende Sexte« auf, worauf Tim Summers zurecht hinweist.⁹⁶ Bei ihrer Kutschfahrt zur Farm Sweetwater ist zusätzlich zunächst ein ebenfalls weiblich konnotiertes Englischhorn, dann ein Waldhorn zu hören. Es handelt sich hier wiederum um typische Landschaftsmusik, hier jedoch verknüpft mit einem weiblichen Helden, was ihren Triumph schon zu diesem frühen Zeitpunkt im Film erahnen lässt.⁹⁷ Dadurch, dass Morricones Musik schon vor Drehbeginn vorlag, konnte Leone seine Schauspieler zur Musik agieren lassen⁹⁸ und beispielsweise Kamerakranfahrten, wie diejenige über die Stadt Flagstone nach Jills Ankunft am Bahnhof, auf vorgegebene Musikparameter, hier ein anschwellendes Crescendo, abstimmen.⁹⁹

95 Vgl. T. Summers, *C'era una volta il west. Eine Oper über den Tod?*, in: G. Heldt, T. Krohn, P. Moormann, W. Strank (Hrsg.), *Ennio Morricone*, München 2014, S. 75 f.

96 Ebd., S. 84.

97 Vgl. Brownrigg (wie Anm. 1), S. 97 f.

98 Vgl. Summers (wie Anm. 95), S. 69.

99 Ebd., S. 93 f.

DEAD MAN (USA/J/D 1995)

In diesem postmodernen, schwarzweißen Spielfilm vom Regisseur Jim Jarmusch reist der Buchhalter William Blake aus Cleveland in einen Ort früher Industrialisierung im ›Wilden Westen‹, um dort mit neuem Job ein neues Leben zu beginnen. Jedoch erhält er weder die versprochene Arbeit, noch eine Lebensperspektive, denn schon früh in der Narration wird er tödlich verletzt, weshalb seine Reise in den Tod führt. Allerdings erfährt er hierbei aufgrund der Verfolgung durch Kopfgeldjäger eine allmähliche Verwandlung zum Revolverhelden, wobei ihm ein überraschend kultivierter und belesener Indianer namens Nobody als Reisepartner hilft und zugleich für eine spirituelle Erleuchtung sorgt. Der Film enthält zwar typische Westerngenrelemente in Bezug auf Settings, Figureninventar und Narrationen, bricht jedoch immer wieder mit Klischees und führt den Zuschauer mit der durch Schwarzbildern fortwährend fragmentierten Narration an die Grenzen der Nachvollziehbarkeit.

Neil Youngs monothematischer Soundtrack, den er in eher unüblicher Weise als seine eigene emotionale Reaktion live während Projektionen des Films einspielte¹⁰⁰ und dessen Titelthema im Verlauf des Films immer mehr fragmentiert wird¹⁰¹, zielt ebenfalls auf das Westernparadigma ab, subversiert dieses aber zugleich: Zwar erklingt zu den Opening credits und Blakes Todesszene die gleichwohl anachronistische, jedoch als Westernklischee etablierte akustische Rhythmus-Gitarre, dennoch entfernt sich die in ›Spaghetti-Western‹ eingeführte ebenfalls ahistorische E-Gitarre durch ihre starke Verzerrung, Hall- und Feedbackeffekte von der Tradition.¹⁰² Es handelt sich hierbei um einen Brechtschen Verfremdungs-

100 Vgl. S. Kopp, *Grenzüberschreitungen: Zum Verhältnis von Bild und Musik in Jim Jarmuschs Dead Man*, Phil. Diss. Frankfurt a. M. 2010, S. 2.

101 Ebd., S. 122–126.

102 Allerdings erinnert Youngs Filmmusik vom verhallten Klang der E-Gitarre her sehr stark an das Instrumentalstück *Apache*, das die britische Musikgruppe The Shadows 1960 als Single herausbrachte, wobei der gleichnamige Western *APACHE* (USA 1954) die Inspiration für Jerry Lordans Komposition bildete. *Apache* beginnt mit einem stereotypen Trommelostinato, und es gibt auch einen Lone Ranger-Rhythmus im Mittelteil.

effekt, der auch insgesamt typisch für den Stil von Jarmusch ist.¹⁰³ Nur in wenigen Filmszenen erklingen andere Instrumente als Gitarren (Harmonium, verstimmtes Klavier), und die Musik gerät im Filmverlauf zunehmend ablenkend in den Fokus der Aufmerksamkeit.

Jedoch ergeben sich auch vertraute musikalische Anklänge: Nobody trägt bisweilen pentatonische Lieder vor, wodurch sich ein Rekurs auf konventionelle Indianermusik ergibt; zusätzlich ahmt die E-Gitarre in der Peyote-Vision von Blake, bei Einstellungen verbrannter Indianerdörfer und am Ende bei der North West Pacific Township-Sequenz klassische Trommelostinati nach.¹⁰⁴ Ebenfalls ergeben sich manchmal wie auch bei einem gemächlichen Walddritt Momente, in denen die nicht-diegetische Gitarrenmusik mit Nobodys diegetischem Gesang in Passung gerät und beide Ebenen gemeinsam erklingen¹⁰⁵, was sowohl seit Stummfilmzeiten ein traditionelles Verfahren der Grenzverwischung zwischen Bild- und Fremdton ist¹⁰⁶, als auch den Indianer zum echten Partner werden lässt.

Resümee und Forschungsausblick

Alle drei Filme prägt ein eher langsames Erzähltempo. Sie implizieren immer Grenzüberschreitungen in der einen oder anderen Weise, wobei es sich nicht nur um die Grenze zwischen Zivilisation und Wildnis handelt, sondern auch um kulturelle, genderbezogene oder biologische, was ebenfalls musikalische Auswirkungen hat. Bei allen drei Filmen wird auf etablierte Westernplots zurückgegriffen: Während *DANCES WITH WOLVES* die Kategorie ›Aufbruch in die Wildnis‹ sehr gut bedient, kann man *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* recht gut in die Kategorie ›Strafverfolgung und Rache‹ einordnen, und selbst der die Regengrenzen dehnende *DEAD MAN* hat viel gemein mit der Kategorie ›Legendenbildung‹, auch wenn hier keine historischen Outlaws porträtiert werden. Zudem zeigen die Filme

103 Vgl. Brownrigg (wie Anm. 1), S. 106.

104 Ebd., S. 106.

105 Vgl. Kopp (wie Anm. 100), S. 140 f.

106 Vgl. Bullerjahn (wie Anm. 28), S. 21 f.

ausnahmslos einen ungewöhnlichen Umgang mit mindestens einem tradierten musikalischen Klischeeelement: So verweigert sich *DANCES WITH WOLVES* bezogen auf die ›guten‹ Indianer der Trommelrhythmen und greift zur Überhöhung der Büffeljagd sogar auf die gerade im Italowestern so beliebten Vokalisieren zurück. In *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* findet sich nicht nur wieder die völlig aus der historischen Zeit herausfallende E-Gitarre im Leitmotiv für den Gangster Frank, sondern durch die Sopran-Vokalise auch ein dem Wunsch nach Authentizität von revisionistischen Western eigentlich entgegenstehendes künstliches Opernelement. Nach und nach scheinen sich einige neue Elemente als genretypisch zu etablieren und werden somit zur Konvention, wie beispielsweise die gleichermaßen ahistorischen Akustik- und E-Gitarren in *DEAD MAN*.

Trotz der vielen Gemeinsamkeiten zeigen sich jedoch auch einige deutliche Unterschiede, wie beispielsweise beim Erstellungszeitpunkt der Filmmusik und der verwendeten Filmmusiktechnik, und für viele Zuschauer löst *DEAD MAN* vermutlich den Wahrnehmungsvertrag nicht ein: In Abhängigkeit von Filmexpertise und grundsätzlicher Offenheit für neue Erfahrungen sind Rezipienten bereit, einer künstlerisch aufgebrochenen Genretradition zu folgen oder auch nicht, sich also über die Narration in nahezu traditioneller Machart unterhalten zu lassen, oder an der neuen Machart zu erfreuen, wobei die Narration eigentlich unwichtig wird. Dass hierbei auch Musik als einem von vielen Genreelementen Bedeutung zukommt, müsste in zukünftiger Forschung auch empirisch untersucht werden. Das abschließend abgedruckte Zitat zu *DEAD MAN* aus der stark gekürzten Bewertung einer Amazonkundin vom 29. Mai 2012 deutet darauf hin, dass Filmmusik bei Rezipienten bisweilen nicht nur ins Bewusstsein tritt, sondern durchaus auch gegenüber der Narration auf Bildebene abgewogen wird und letztlich den Ausschlag für die Akzeptanz von Abweichungen von Genreprototypen geben kann, sofern sie als stimmig zu sonstigen Filmelementen erlebt wird und von ihrer Textur her gefällt:

»[...] Es gibt [...] keine Handlung, keine Story, 2 Stunden lang passiert NICHTS, Dialoge gibt es auch keine, ich fragte mich am Ende einfach nur ›weshalb dreht man einen Film, wenn man nichts zu sagen, zu erzählen hat, nichts passiert....??‹ Fragen über Fragen. Ich habe mir den Film regelrecht reingequält, dachte die ganze Zeit nur ›irgendwas muss noch kommen,

denn es ist ja bis jetzt NICHTS passiert«. Soll das Kunst sein? Dann ist es also kein Film, kein Western, sondern Kunst? Weshalb deklariert man diesen Film dann nicht als solche? ›Achtung, Kunstprodukt für den ›intellektuellen‹ Möchtegern-Kunstkenner, der nur eine ganz bestimmte Art von Filmen sieht und eine ganz bestimmte Art Bücher liest.«

Wer also auf klassische Filme mit Handlung und wenigstens dem Ansatz einer Geschichte steht, sollte hiervon ganz klar die Finger lassen. Wenn ich das mal mit ›Spiel mir das Lied vom Tod‹ vergleiche, dieser Film ist ja schon sehr ruhig gehalten, die erste halbe Std. passiert auch nicht viel, aber dieser Film besticht durch seine tolle Filmmusik und es gibt auch eine nachvollziehbare Geschichte in dem Film, eine Handlung, der Film berührt – aber er ist natürlich sehr ruhig und langatmig – im Gegensatz zum klassischen Western. Allerdings wirkt der Film im Vergleich zu diesem Produkt hier wie eine actionreiche Achterbahnfahrt, zudem noch mit wesentlich besseren Bildern, Schauspielern und Musik. [...]«

»I SING THE BODY ELECTRIC«

ELEKTROAKUSTIK IM FILM

Julia Heimerdinger

»Die Aufspaltung der bisher bekannten Klangwelt durch elektronische Mittel führt zu noch nicht übersehbaren ästh. Konsequenzen. Die Vielfalt und Plastik elektronischer Klänge begünstigt das assoziative Hören, doch ist dies nur eine Frage der Vertrautheit mit dem neuen Klang, den der nicht zu Bildvorstellungen neigende Musiker schon nach kurzer Zeit assoziationsfrei zu hören vermag. Vom naturalistischen Hören bestimmt ist auch die Vorstellung, elektronische Klänge seien nur als Kulisseneffekte für Film und Hörspiel verwendbar. Daß sie sich für solche Montagezwecke eignen, ändert indessen nichts an der primären Frage ihrer musikalischen Gestaltbarkeit, wie denn auch das Film- und Hörspielverfahren des Einblendens normaler Musik nichts mit der dieser Musik zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeit zu tun hat.«¹

Herbert Eimert deutet bereits 1954 an, wie stark in den Anfangsjahren der elektronischen Musik die Assoziation elektronischer Klänge mit dem Film war – und wie sehr man sich bemühte, filmische Assoziationen zu vermeiden. Diese Furcht kam nicht von ungefähr:

1 Herbert Eimert: Artikel *Elektronische Musik*. In: Friedrich Blume (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Elektronische Ausgabe der ersten Auflage 1949-1986. Berlin 2001: Directmedia (Digitale Bibliothek, 60).

Noch bevor die eigentliche elektronische Musik erfunden wurde, machte elektronische Musik bereits im Kino von sich reden. Als am 26. Mai 1953 die ersten im Studio für elektronische Musik beim NWDR entstandenen Stücke Premiere feierten, waren dem Kinopublikum ähnliche Klänge bereits vertraut, z. B. aus Robert Wises erfolgreichem Sciencefiction-Film *THE DAY THE EARTH STOOD STILL* (*DER TAG, AN DEM DIE ERDE STILLSTAND*) von 1951.² Für die Musik zu diesem Film hatte Bernard Herrmann praktisch alle damals verfügbaren elektrischen Instrumente eingesetzt. Damit erreichte er eine sensationelle Bandbreite an neuartigen Klängen und Klangkombinationen: Neben dem konventionellen Orchester benutzte er zwei Theremine, zwei Hammondorgeln, eine große Studioorgel, elektrische Violine, Cello, Bass und Gitarre sowie drei Vibraphone. Zudem erweiterte er die Klänge durch ungewöhnliche Spieltechniken der Orchesterinstrumente, beispielsweise wurde das Tam-Tam mit Nagelfeilen gespielt. Die Klänge dieses Instrumentariums unterstreichen nicht nur die außerirdische Herkunft der Protagonisten. Vielmehr versinnbildlicht die Elektroakustik zudem den Klang unbekannter Technologien und markiert einen Raum des Numinosen.³ Es werden sowohl Geräusche eingesetzt, wie etwa bei der Ufolandung am Anfang des Films, als auch dichte orchestrale Strukturen verwendet, beispielsweise in dem Moment, in dem ›die Erde stillsteht‹, weil der elektrische Strom von dem friedengebietenden außerirdischen Besucher Klaatu weltweit abgestellt wird. Bei der Produktion der Musik zu dieser Szene wurde zudem auf eine relativ neue Technik zurückgegriffen: Auf Tonband aufgenommene Sforzando-Akkorde wurden vorwärts und rückwärts abgespielt und dann als Kette von dramatischen Diminuendi und Crescendi aneinander montiert.⁴

Ein anderer Film, – der auch Eimert vermutlich bekannt gewesen ist – wurde als Beispiel für den Einsatz ›elektrischer Instrumente‹ viel zitiert: Alfred Hitchcocks *SPELLBOUND* aus dem Jahr

2 Die westdeutsche Premiere fand am 2. Mai 1952 statt. Quelle: http://www.imdb.com/title/tt0043456/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt (Stand 15.7.2016).

3 Siehe die ausführliche Analyse in Rebecca Leydon, *Hooked on Aetherophonics. The Day the Earth stood still*, in: Philip Hayward (Hrsg.), *Off the planet. Music, sound and science fiction cinema*. London, Bloomington 2004, S. 30–41.

4 Ebd., S. 37.

1945, der in Deutschland ebenfalls bereits 1952 unter dem Titel *ICH KÄMPFE UM DICH* in die Kinos gekommen war. Miklós Rózsa benutzte hier den ätherischen Klang des Theremins, um mit einem kurzen, abwärtsgerichteten Motiv die Paranoia Dr. Edwards bloßzulegen, die Veränderung seiner Wahrnehmung zu verdeutlichen, das Eintauchen in den geheimnisvollen Raum seiner Erinnerungen. Genügt für den einfachen Hinweis auf eine quälende Geschichte aus der Vergangenheit das Theremin, so tritt für die folgende, dramaturgisch entscheidende Traumsequenz auch noch eine hintergündig wabernde elektrische Orgel hinzu, um das Innenleben Dr. Edwards' noch deutlicher zu charakterisieren. Aber auch in diesem Film sind die elektronischen Klänge, selbst wenn sie exponiert sind, immer noch überwiegend in den Orchesterklang eingebettet.

Dass elektronische Klänge im Film vor allem mit Science-FictionThrillern und psychologischen Problematiken assoziiert werden hat demnach gute Gründe und diese Verbindungen sind in der Fachliteratur schon anhand einer Reihe einschlägiger Filme analysiert worden, hervorgehoben seien hier die Arbeit von James Wierzbicki zu *FORBIDDEN PLANET* (2004) sowie die Aufsätze von Rebecca Leydon (2004; *THE DAY THE EARTH STOOD STILL* und *FORBIDDEN PLANET*) und Oliver Wiener (2012; *FORBIDDEN PLANET*, John Houstons *FREUD* und Andrej Tarkovskis *SOLARIS*).⁵

Dieser Aufsatz stellt die Frage, welche Rolle die Elektroakustik für die Filmerzählung spielt und seit der Einführung des Tonfilms gespielt hat. Welche Aufgabe bzw. welche Funktion übernimmt sie? Betrachtet werden insbesondere auch Filme, die von der musik-

5 James Eugene Wierzbicki, *Louis and Bebe Barron's Forbidden planet. A film score guide*, Lanham, Md. 2005 (Scarecrow film score guides, no. 4); Rebecca Leydon, *Forbidden Planet. Effects and Affects in the Electro Avant-garde*, in: *Off the planet* (wie Anm. 3), S. 61–76, sowie dies., *Hooked on Aetherophonics. The Day the Earth stood still*, in: ebd., S. 30–41; Oliver Wiener, »Wie ein fernes Echo, wie außerirdisches Rauschen«. Elektronische Musik als Signatur imaginärer Räume im und hinterm Film, in: Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), *Wechselwirkungen. Neue Musik und Film*, Hofheim 2012, S. 41–63. Siehe außerdem: Zofia Lissa, *Ästhetik der Filmmusik* (insbesondere das Kapitel »Konkrete und elektronische Musik im Film, S. 292–298), Berlin 1965; Julio d'Escriván, *Electronic music and the moving image*, in: Nick Collins und Julio d'Escriván (Hrsg.), *The Cambridge companion to electronic music*, Cambridge 2010, S. 156–170 – Sammelbände zur Musik im Sciencefiction-Film: *Off the planet* (wie Anm. 3), und Mathew J. Bartkowiak (Hrsg.), *Sounds of the future. Essays on music in science fiction film*, Jefferson, NC 2010.

wissenschaftlichen Forschung bislang wenig diskutiert wurden. Im Rahmen eines kursorischen Überblicks über die Verwendung elektroakustischer Klänge und Musik seit dem Film *STÜRME ÜBER DEM MONTBLANC* (D 1930, R: Arnold Fanck) werden anhand einer Reihe von Filmbeispielen verschiedene Kategorien skizziert, in welcher Weise elektroakustische Klänge in der Filmerzählung eingesetzt werden. Die Bereiche Experimental- und Trickfilm bleiben dabei weitgehend unberücksichtigt, wobei die Experimente auf diesem Gebiet einigen Einfluss auf den Bereich des narrativen Films bzw. des Spielfilms hatten.⁶

Unter ›Elektroakustik‹ verstehe ich Instrumente, Verfahrensweisen und Klangmaterialien, deren elektrische bzw. elektronische Spezifik hörbar ist oder zur Schau getragen wird; darunter würde also im Extremfall sogar ein Geräusch fallen, das sich elektronisch anhört, aber gar nicht elektronisch erzeugt wurde. Diese Auffassung ist naheliegend, würde man nämlich umgekehrt alle aufgenommenen und durch Lautsprecher abgespielten Klänge und Musiken als elektroakustisch definieren – was sie technisch ja sind, dann wäre jede Filmmusik elektroakustisch.

»I Sing the Body Electric«. Der Klang der Elektrifizierung

Die einfachste narrative Funktion elektrischer bzw. elektronischer Klänge im Film ist die Information über die Anwesenheit und Wirkmacht der Elektrizität, sei es das bloße Fließen des Stroms oder die von elektronischen Apparaturen und Geräten ausgehenden Geräusche. Hierfür gibt es zwei besonders prägnante Filmbeispiele: *FRANKENSTEIN MEETS THE WOLFMAN* (1943) und *PI* (1998).

In *FRANKENSTEIN MEETS THE WOLFMAN* von 1943 (R: Roy William Neill, M: Hans J. Salter) plant der Wissenschaftler Dr. (Frank!) Mannering, den beiden gefährlichen Protagonisten, Franksteins Monster und Talbot, dem Werwolf, Energie abzusaugen (letzterem, um ihn zu heilen), setzt sie dann aber aus purer Neugierde und ent-

6 Siehe beispielsweise Luis und Bebe Barrons Musik zu dem von Anaïs Nin gesprochenen Experimentalfilm *BELLS OF ATLANTIS* von 1952. Einen sehr guten Überblick, besonders auch über die bislang historisch wenig aufbereitete französische Szene gibt Philippe Langlois in seiner Monographie *Les Cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*, Paris 2012.

gegen besseren Wissens mit einer riesigen Apparatur unter Strom und verstärkt so deren Kräfte. Die herbeieilende Elsa kann dabei nur noch zusehen (»Frank! You're making him strong again!«), während das Sirren, Summen, Rauschen und Krachen (Entladungen, Blitze etc.) alles übertönt. Schließlich kann Elsa doch noch den Schalter umlegen und die Apparatur abschalten, aber das Unheil ist in Gang gesetzt und Franksteins Monster schnappt sich, von dramatischer Orchestermusik begleitet, Elsa, sein Objekt der Begierde. Gerettet wird sie interessanterweise von Talbot, der sich gleichzeitig im Licht des Vollmondes zu den wabernden Klängen einer elektronischen Orgel in einen Werwolf verwandelt.

Die Macht des Stromes ist auch gut 50 Jahre nach FRANKENSTEIN MEETS THE WOLFMAN noch ein klingender Topos: Der Regisseur Darren Aronofsky drehte 1998 den Cyberpunk-Film *Pi* über einen paranoiden Mathematiker. Dieser Mathematiker, der auf der Suche nach einem beschreibbaren Muster im Verhalten des Aktienmarktes auf eine 216-stellige Zahl stößt, deckt mit Hilfe seines selbstgebauten Computers, der seine ganze Wohnung ausfüllt, eine mathematische Beschreibung der Abläufe an Aktienmärkten. Kurz bevor das Motherboard durchbrennt, spuckt der Monsterrechner noch die entscheidende 216-stellige Zahl aus. Max wirft den Ausdruck weg, lässt sich aber später von der Wichtigkeit der Zahl überzeugen. Da er das weggeworfene Papier nicht wiederfindet, repariert er den Computer, um die Zahl noch einmal zu generieren.

Der Moment, in dem der Rechner schließlich wieder einsatzbereit ist, er gewissermaßen wieder zum Leben erweckt wird, wird von lauten Stromgeräuschen begleitet. Diese gehen in eine Klangkulisse feiner, rhythmisch geordneter elektronischer Klänge über, als der Computer wieder zu rechnen beginnt. Besonders die Tonenebene erzählt hier, dass Max trotz seines Superhirns auf ein noch leistungsstärkeres Superhirn angewiesen ist, um seine Rechenoperation zu Ende zu bringen.

Fantastische, komplexe elektrische Apparaturen als solche zu charakterisieren ist eine weitere Funktion elektronischer Klänge im Film: von fliegenden Untertassen (*THE DAY THE EARTH STOOD STILL* oder *FORBIDDEN PLANET*) über komplexe Schaltanlagen (Jacques Tatis *PLAYTIME*) bis hin zu Robotern.

Komplexe Schaltanlagen parodiert Jacques Tatis in *PLAYTIME* (1967): Monsieur Hulot sitzt im Foyer eines aus Stahl und Glas kon-

struierten, modernen Bürogebäudes, das penetrant sirrt. Eine überkomplizierte Schaltanlage, die auch als Haustelefon dient, überfordert den alten Portier sichtlich. Die zahlreichen bunt blinkenden Knöpfe geben eine Vielzahl elektronischer Piepstöne von sich, die eine Orientierung und Zuordnung schon wieder unmöglich machen. Selbst der scheinbar einfache Anruf in einem Büro wird extrem kompliziert. Nachdem dieser schließlich doch glückt, kommentiert der Portier mit einer wegwerfenden Bewegung: »All diese elektrischen Dinge [...] und all diese Knöpfe.« Tatis Film ist eine heitere Kritik an der Unverhältnismäßigkeit einer modernen Maschine zu ihrem Zweck: Die einfache Durchwahl auf einem Haustelefon wird von über 40 verschiedenen elektronischen Tönen begleitet.

Weniger heiter ist der Film *STEPFORD WIVES* (USA 1975, R: Bryan Forbes). In der US-amerikanischen Vorstadt Stepford werden nach und nach alle Ehefrauen gegen lebenssech ausgehende Roboter ausgetauscht, die anstandslos und ausschließlich der Fürsorge ihrer Familien nachgehen, d. h. kochen, putzen, gepflegt aussehen und beischlafen. Die eben mit ihrer Familie nach Stepford umgezogene, emanzipierte Fotografin Joanna und ihre neue Freundin Bobby bemerken, dass mit den Frauen in der Ortschaft etwas nicht stimmt und versuchen, diese von den Errungenschaften der Frauenbewegung zu überzeugen. Schließlich wird aber auch Bobby ausgetauscht. Als Joanna dies erkennt, sticht sie ihrer ausgetauschten Freundin verzweifelt ein Messer in den Bauch. Der Messerstich zerstört die elektronischen Kontakte der Androiden und diese wiederholt nun, wie ein tillender Automat, ständig einzelne Bewegungen und Sätze (»I thought we were friends«). Schließlich wird Joanna selbst zum Opfer des örtlichen Herrenclubs und gegen ihr Duplikat ausgetauscht.

Die elektronischen Klänge, die die stereotypen Handlungen der ausgetauschten Ehefrauen begleiten, geben schon früh im Film einen Hinweis darauf, dass es sich in Wirklichkeit um Roboter handelt. Die für diese Szenen von Suzanne Ciani komponierte elektronische Musik kontrastiert mit der eher herkömmlichen Orchestermusik im übrigen Film, die Michael Small beisteuerte.

Alle hier diskutierten Beispiele, unabhängig davon, ob Stromgeräusche, musikalische Motive, oder elektronische Piepstöne, werden als als Klang oder Geräusch von Objekten oder Apparaturen wahrgenommen. Diese werden dadurch als elektronische kennt-

lich. In *STEPPORD WIVES* verrät nur die elektronische Musik, dass es sich bei den Robotern nicht um Menschen handelt.

Attributierung von Objekten, Figuren und Atmosphären

Eine andere Funktion elektronischer Klänge im Film ist es, zu irritieren, merkwürdige Wesenheiten zu definieren oder seltsame Atmosphären zu schaffen.

Der schwebende Klang eines Novachords kann von der Verwandlung eines Menschen in einen Werwolf erzählen (s. o.) und zudem eine unheimliche Atmosphäre schaffen. Die Anwesenheit des außerirdischen »It« aus *IT CAME FROM OUTER SPACE* (USA 1952, R: Jack Arnold, M: Herman Stein) wird mit ätherischen Threminklängen illustriert, und das »Monster from the ID« – die gewalttätige Erscheinung des Unbewussten von Dr. Morbius in *FORBIDDEN PLANET* – schreitet aus Louis und Bebe Barrons elektrischen Schaltkreisen, mit Hilfe derer sie sämtliche »electronic tonalities« des Films hergestellt haben: »Those circuits were really alive: they would shriek and coo and have little life spans of their own.«⁷ Elektronische Klänge im Film werden offenbar als seltsam, bizarr und gefahrverheißend wahrgenommen. Hierfür spricht auch, dass Bebe Barron berichtete, wie schwierig es war, elektronische Musik für die einzige Kusszene des Films zu komponieren:

»We brought Johnny Green [head of MGM's music department] this music which was supposed to be Love in the Garden. I thought it was so beautiful romantic, but Johnny shrieked, ›Oh my God, I didn't want the end of the Earth, I want love music!‹ Well, love music was the hardest for us to make. So he asked us to go and add sweeteners to it [...] it was a tough assignment. I found some stuff that was legato notes, almost like a viola sounds, although we would usually dump things if they resembled existing instruments.«⁸

Wesentlich waren hier Klanglichkeit und Wirkung der benutzten Instrumente. Die Tatsache, dass dies elektronische Klänge waren, war für die Bedeutung oder erzählerische Aussage unwichtig oder

7 Zit. nach Leydon, *Forbidden Planet*, S. 70.

8 Ebd., S. 74.

zweitrangig. Vielmehr können einige elektronische Klänge Instrumentalklänge noch überhöhen: einen Ton noch langsamer ein- und ausschwingen lassen, sodass die Klänge fast körperlos wirken und nur sehr schwer zu orten sind. Sie scheinen aus einem anderem Raum zu kommen. Arthur Honegger nutzte dies in seiner Filmmusik für Berthold Bartoschs Animationsfilm *L'IDÉE* (F 1932). Die Erscheinung der körperlosen ›Idee‹ – personifiziert von einer nackten Frau – wird eine Melodie zugeordnet, die gut eine Geige hätte spielen können. Hier aber ertönt der körperlos anmutende Klang der Ondes Martenot.

Diese Einsatzmöglichkeiten sind allerdings zeitlich limitiert. Ist der Klang eines Novachords oder eines Theremins einmal bekannt, so verliert er die scheinbar körperlose Qualität: Man weiß, was gespielt wird. Das Besondere des Klangs ist abgespielt. An der Geschichte der filmischen Nutzung elektronischer Instrumente lässt sich dies gut nachvollziehen. Beispielsweise wurde das Theremin bis in die späten 1950er-Jahre häufig eingesetzt, allerdings fast immer vom gleichen Interpreten gespielt: von Dr. Samuel Hoffmann, der praktisch eine Monopolstellung hatte, da er einer der wenigen war, die das Instrument spielen konnten. Dann verschwand es plötzlich. Bereits in den 1930er-Jahren verwendete es Dmitri Schostakowitsch in *ODNA* um Sturmgeräusche darzustellen, in den 1940er-Jahren erklang es v. a. in ernsten Filmen und Dramen (*THE LOST WEEKEND*, USA 1945) aber auch Thrillern (wie *SPELLBOUND*). Und in den 1950er-Jahren wird es schließlich mit dem Außerirdischen assoziiert. Dies führte schließlich dazu, dass jeder zweitrangige Film für Extraterrestrisches klischeehaft auf des Theremin zurückgriff. In der Folge verschwand es, oder wurde nur noch parodistisch auf die Schippe genommen, wie in der Komödie *THE DELICATE DELINQUENT* (1957) mit Jerry Lewis oder 40 Jahre später im Rahmen eines kurzen Theremin-Revivals, bspw. als Begleitmusik der fiesen Marsmenschen in der Sciencefiction-Parodie *MARS ATTACKS!* (USA 1996, R: Tim Burton, M: Danny Elfman). Ähnlich erging es auch Oskar Sala und seinem Trautonium, mit dem er schon 1930 für Arnold Fancks Abenteuerfilm *STÜRME ÜBER DEM MONTBLANC* die Geräusche eines Kleinflugzeugs imitierte. Allerdings war die klangliche Bandbreite dieses Instruments und besonders des von Sala selbst weiterentwickelten Mixturtrautoniums (1952) deutlich größer: Es konnte sowohl reine Geräusche, als auch

Musik erzeugen. Am berühmtesten sind vermutlich die Vogelgeräusche zu dem Film *THE BIRDS* (1963) von Alfred Hitchcock. Aber trotz dieser größeren Flexibilität verlor das Trautonium ab 1970 schnell an Bedeutung.

In den 1970ern benutzte man zunehmend andere elektronische Instrumente, um fantastischen Atmosphären zu schaffen oder fremde Wesen akustisch zu attributieren. Der Einsatz dieser Instrumente war aber noch kurzlebiger, nutzte sich noch schneller ab: Zu den interessantesten Beispielen gehören der Yamaha CS80 Synthesizer in Vangelis' Musik zu Ridley Scotts *BLADE RUNNER* (1982) oder das kuriose Instrument »Blaster Beam«, das u. a. in dem Film *METEOR* (1979) die Bedrohung durch den auf die Erde zufliegenden Gesteinsbrocken verdeutlichen soll.⁹

Festzuhalten bleibt, dass die Wirkung der elektronischen Instrumente, die man verwendete um das Fremde, Eigenartige, etwas abseitige, fantastische oder Bizarre zu charakterisieren, darauf beruht, dass man den Klang der Instrumente selbst als fremd, abwegig, fantastisch oder bizarr wahrnahm. Nach einiger Zeit gewöhnte sich das Publikum naturgemäß an diese Instrumente und damit verloren diese nicht nur ihre Funktion, sondern damit auch ihre Berechtigung in der Filmmusik und verschwanden. Ihre Rolle war so festgeschrieben, dass man sie selbst heute noch parodistisch einsetzen kann.

Fremde Welten, parallele Räume und ferne Zeiten

Elektronische Musik kann aber auch großflächiger eingesetzt werden und nicht nur punktuelle Gegenstände oder Figuren charakterisieren. Häufig wird sie eingesetzt, um eine umfassende Abgrenzung vom Alltäglichen, Normalen und Realen, um Entrückung an ferne, unvertraute, in der Zukunft oder Vergangenheit liegende Orte, oder aber um verborgene Räume des menschlichen Bewusstseins zu illustrieren. Im oben erwähnten *STEPPORD WIVES* begleiten zwei verschiedene Filmmusiken verschiedene Bereiche, die elektronische Musik verrät die Künstlichkeit der ausgetauschten Ehe-

9 Eine eindruckliche Vorstellung des Instruments gibt Francisco Lupico mit seiner »Cosmic Beam Experience«, siehe: www.youtube.com/watch?v=xexX-Xni-g (15.7.2016).

frauen. Ähnlich kontrastieren verschiedene musikalische Sphären im Drama FREUD – THE SECRET PASSION (USA 1962, R: John Houston). Jerry Goldsmith schrieb die Musik der realen Welt, der niederländische Komponist Henk Badings die elektronische Musik zu den zentralen Traumsequenzen, die »ein Einsteigen in Freuds inneren psychischen Raum« markiert.¹⁰

In ANDERS ALS DU UND ICH § 175 (D 1957) des JUD Süß-Regisseurs Veit Harlan (M: Erwin Halletz, »Elektronenmusik«: Oskar Sala) werden zwei soziale Umfelder musikalisch unterschieden. Klaus Teichmann lernt über seinen homosexuellen Schulfreund Max den ebenfalls homosexuellen Antiquitätenhändler Dr. Boris Winkler kennen. In dessen Salon verkehren junge Männer, diskutieren über abstrakte Kunst und lauschen begeistert neuartiger »Elektronenmusik«. Homosexualität wird hier mit »konkreter Musik«, wie Winkler die »Elektronenmusik« nennt, dämonisiert. Bei einer Abendgesellschaft im Hause Winklers spielt einer der jungen Männer die »Elektronenorgel« (ein Trautonium). Die locker anmutende diegetische Musik verwandelt sich in non-diegetische Gruselmusik, als Winkler Klaus tief in die Augen schaut. Zur Verstärkung seiner dämonischen Wirkung wird Winklers Gesicht dabei von unten beleuchtet wie man es aus Vampirfilmen kennt. Oskar Salas Musik steht in starkem Kontrast zur orchestralen Filmmusik von Erwin Halletz, die der moralisch tadellosen Familie zugeordnet wird. Schließlich gipfelt der Film in einer Szene, in der Klaus seinen Freund Max mit dem Moped mitnimmt. Dieser macht ihm Vorwürfe und redet schlecht über Gerda, in die Klaus sich inzwischen verliebt hat. Fahrt und Gespräch werden von elektronischer Musik begleitet, die in symphonische Orchestermusik überleitet, als Klaus alleine weiterfährt: zu Gerda, die in der Küche am Herd steht und im Radio ebendiese Musik hört. Klaus stürmt zur Tür herein und küsst sie – sozusagen als Abschluss eines groß angelegten Re-Diegetisierungsprozesses.

Die meisten Filme aber, die von fremden, fernen und unbekannten Welten handeln und elektroakustische Musik einsetzen, sind Sciencefiction-Filme. In der filmisch dargestellten Welt herrschen meist eigene physikalische, logische, oder politische Gesetze, die auf eigene Art zum klingen gebracht werden. Beispiele sind der

10 Siehe hierzu ausführlich Wiener (wie Anm. 5).

bereits erwähnte Sciencefiction-Klassiker *FORBIDDEN PLANET* (1956) oder auch *DER SCHWEIGENDE STERN* (DDR, Polen 1960). Ersterer enthält keine symphonische Filmmusik, der zweite nur im Vor- und im Abspann. Beide Filme thematisieren auf der klanglich-musikalischen Ebene, dass es draußen im All und auf anderen Planeten doch anders klingen muss – und deren Bewohner, falls vorhanden, eine eigene Musik haben, die eigenen kompositorischen Regeln folgt. Vielleicht hat der Kosmonaut Juri Gagarin an solche Filme gedacht, als er den Klang seines kurzen Weltraumflugs am 12. April 1961 in musikalischen Kategorien beschrieb. Das Dröhnen der Motoren erschien ihm wie »eine Vielzahl neuer musikalischer Nuancen und Timbres, die noch kein Komponist auf Notenpapier niedergeschrieben hat.«¹¹

Kein Wunder also, dass die »Krell Musicians«, eine zum Zeitpunkt der Handlung in *FORBIDDEN PLANET* längst ausgestorbene hochintelligente Art, neben einer hochentwickelten Technologie auch hochkomplexe elektronische Musik hinterlassen haben. Leider hat sie nicht überlebt. Wie auch die elektronische Musik im Sciencefictionfilm nicht lange in dieser Form überlebte. 1968 brach Stanley Kubrick abrupt mit der nur recht kurzen Tradition. Für 2001 – *A SPACE ODYSSEY* wählte er gerade keine elektronische Musik, sondern großflächige, überwältigende Orchestermusik. Das war der Beginn einer Entwicklung, in der sich die Filmmusik zusehends zur symphonischen Dichtung reduzierte und sich von einer neu entstehenden Disziplin trennte: dem Sound Design. In der später entstandenen *STAR WARS*-Serie gibt es kaum elektronische oder sonstwie fremdartige Musik mehr. Das Weltall wird symphonisch untermalt und damit in die terrestrischen Kategorien integriert. Innovationen auf dem Gebiet der Elektroakustik – technische wie künstlerische – passieren seither vor allem auf dem Gebiet des Sound Designs und des Sound Editings.¹²

11 12. April 2006 – *Vor 45 Jahren: Juri Gagarin fliegt als erster Mensch ins All*. <http://www1.wdr.de/stichtag2254.html> (15.07.2016).

12 Viele Sound Designer und Editoren kennen und schätzen besonders die genannten elektronischen »Scores« der 1950er-Jahre wie die Musik der Barrons zu *FORBIDDEN PLANET* (E-Mail-Korrespondenz der Autorin mit dem Sound Editor David E. Stone).

Fremde Welten gab es aber auch im Dokumentarfilm und im Trickfilm. In den 1960er-Jahren entstanden insbesondere in Frankreich hierfür zahlreiche elektroakustischer Filmmusiken. Die GRM, die *Groupe de Recherches Musicales* am französischen Rundfunk, war besonders produktiv und experimentierfreudig. Pierre Schaeffer, der damalige Leiter, hatte im Zuge einer Rundfunkreform der *Groupe de Recherches Musicales* die *Groupe de Recherches d'Images* beigestellt. Sogenannte »angewandte Musiken« wurden nun forciert produziert, insbesondere versuchte man Aufträge für Filmmusik zu akquirieren.¹³ Iannis Xenakis' Musik für den von der UNESCO in Auftrag gegebenen Film *ORIENT-OCCIDENT. IMAGES D'UNE EXPOSITION* (F 1960, R: Enrico Fulchignoni) oder Pierre Henrys Musik für *LES AMOURS DE LA PIEUVRE* (*DAS LIEBESLEBEN DER OKTOPUSSE*; F 1967, R: Geneviève Hamon & Jean Painlevé) sind nur zwei Beispiele einer umfangreichen Produktion, die fast die Hälfte der Produktionen der GRM umfassten. Thematisch interessant ist, dass es hier wiederum um fremde Welten ging: den Orient bei Xenakis, die Tiefsee und deren Fauna bei Pierre Henry. Aber auch andernorts, z. B. in Italien finden sich interessante Filme, wie der Dokumentarfilm über eine Magenspiegelung: *GASTROSCOPIA* von 1972 mit der elektronischen Musik von Teresa Rampazzi, die musikalisch das Fremde im Körper bebildert.

Zum Kult wurde die von 1968 bis 1973 im französischen Abendprogramm laufende Animationsserie *LES SHADOKS*. Die konkrete Musik zu den etwa 1 ½ Minuten dauernden Episoden schuf Robert Cohen-Solal in den Studios der GRM und fuhr hier alles auf, was an Spielerei möglich war, um dem schrägen Vogelvolk, den Shadoks, sowie deren Konkurrenten im Wettlauf um die Übersiedlung auf die Erde, den Gibis, entsprechend skurrile Geräusche, Klänge und Musik zu verleihen.

Nicht unähnlich die Verfahren bei der Vertonung der oben genannten Dokumentarfilme: in *ORIENT-OCCIDENT* beispielsweise werden antike Skulpturen aus einer Ausstellung gezeigt und eine sonore männliche Stimme spricht dabei über die Entwicklung der Zivilisation. Begleitet wird dies von Xenakis' Musik, der dafür u. a. die Klänge von mit Bogen gestrichenen Glocken und Metallstangen

13 Siehe die Grafik in. *INA-GRM: Repertoire acousmatique. 1948–1980*, Paris 1980, S. 226.

sowie bearbeitete Ausschnitte seines Stücks *Pithoprakta* verwendete. Die harten, metallenen Klänge suggerieren archaische Arbeitsgeräusche und ein starker Hall einen unbestimmbar großen Raum, in den man wie in die tiefe Vergangenheit hineinhorcht. Verspielter ist wiederum Pierre Henrys Musik zu *LES AMOURS DE LA PIEUVRE*. Zu den Bildern kopulierender und sich reproduzierender Oktopusse kreierte er eine collagenartige Musik, die sowohl illustrative Passagen mit schwebenden, schillernden elektronischen, Wasser und Tropfen assozierenden Klängen und Tönen als auch komische musikalische Kommentare enthält: Eine verzerrte Bass-Arie ist just in dem Moment zu hören, in dem ein Oktopus-Männchen ein Weibchen an einem Tentakel sprichwörtlich ›abschleppt‹. All die genannten Filme werden ausschließlich von konkreter Musik begleitet. Sie bildet eine eigene Erzählebene, die zwischen einer engeren Bezugnahme auf das Bildgeschehen und distanzierten Kommentaren wechselt.

Die Verbindung einer elektroakustisch verfremdeten Opernaria mit atmosphärischen Elektronikklängen findet sich auch in dem Erotikfilm *LE JEU AVEC LE FEU* von Alain Robbe-Grillet mit der Musik von Michel Fano (F 1975). Fano, ein Studienfreund von Pierre Boulez, komponiert gewöhnlich streng seriell. In seiner Filmmusik alledings verwendet er Schnitt- und Mischtechniken, die eher der *Musique concrète* entstammen. Fano schrieb Musiken zu mehreren Filmen Alain Robbe-Grilletts, die sexuell Fremdartiges, zumeist sado-masochistische Fantasien, thematisieren. *LE JEU AVEC LE FEU* spielt großteils in einer Art Edelporzell, in dem die vermeintlich entführte Tochter eines reichen Bankiers beobachtet, wie sich bizarre Szenen abspielen: in einem Raum lässt sich ein gut gekleideter Herr vor einem Büffet mit einem riesigen Stilleben im Hintergrund eine junge Frau vorführen und bespricht mit dem Kellner, wie er sie gerne serviert haben möchte. Dazu hört man zunächst schwebende, metallische Klänge, die in ein eintöniges Jagdmusikmotiv übergehen, als die nackte junge Frau regungslos auf dem Boden liegt, drapiert wie der tote Fasan, der ihr über die Schulter gelegt wurde.

Gegen Mitte der 1970er-Jahre ging die äußerst produktive Ära der elektronischen Filmmusik, die bis nach Japan reichte – man denke nur an die Arbeiten Tōru Takemitsus – zu Ende. In der Dokumentation zu der Serie *SHADOKS* findet man Aussa-

gen von Fernsehzuschauern, die von den irren Vögeln und ihrem elektroakustischen Sound bereits furchtbar genervt waren.¹⁴ Die elektroakustische Kunst verlagerte sich ins Sound-Design und die Elektronik in der Filmmusik lernte schnell in Form der neuen Synthesizer wie Orchestermusik zu klingen.

Ambiguität

Eine weitere narrative Qualität elektroakustischer Klänge und Musik ist deren Ambiguität. Was ist Filmgeräusch, was ist Filmmusik? Eine derartige Ambivalenz zwischen Geräusch und Musik kann bewusst eingesetzt werden, um sich der Rätselhaftigkeit der Welt in der ›Ersatzwirklichkeit‹ Film hinzugeben. Andrei Tarkowski beschreibt diese Technik in seiner Schrift *Die versiegelte Zeit*:

»Zudem kann sich elektronische Musik im Tongebilde eines Films verlieren, sich hinter anderen Geräuschen verstecken, irgendwie unbestimmt wirken: Sie vermag sich wie die Stimme der Natur auszunehmen, als Artikulation unbestimmter Empfindungen, kann aber auch dem Atmen eines Menschen ähnlich werden. Mir liegt aber an diesem Unbestimmten. Der Ton soll in der Schwebe bleiben, gleich, ob er Musik ist, eine Stimme oder nur der Wind.«¹⁵

Tarkowski zelebriert diese Mehrdeutigkeit in einer Reihe von Filmen, zu denen der Komponist Eduard Artemjew elektronische Musik komponierte, insbesondere in *SOLARIS* (1972), *SERKALO* (1975) und *STALKER* (1979).¹⁶

»In einzelnen Szenen meines Films Der Spiegel [SERKALO] brachten wir zusammen mit dem Komponisten Artemjew elektronische Musik zum Einsatz, die meiner Meinung nach im Kino sehr große Anwendungsmöglichkeiten hat. Sie sollte sich hier wie ein fernes Echo, ein außerirdisches Stöhnen und Rauschen ausnehmen. Damit sollte eine Ersatzwirklichkeit ausgedrückt

14 Siehe die Dokumentation *LES SHADOKS: MYTHE OU LÉGENDE* (F 2000). In: *Les Shadoks. Édition Intégrale*, Bonus DVD 5, 2006. Die DVD enthält zudem ein interessantes Interview mit Robert Cohen-Solal.

15 Andrei Tarkowski, *Die gefrorene Zeit*, Berlin 1988, S. 216.

16 Siehe hierzu ausführlich Wiener (wie Anm. 5), S. 60 f.

werden, zugleich aber auch konkrete Seelenzustände, Laute, die das Klingen des inneren Lebens sehr genau reproduzierten.«¹⁷

Auch Michelangelo Antonionis Film *DESERTO Rosso* (I 1964) lebt von solchen Ambiguitäten. Giuliana, die Frau eines Industriellen leidet seit einem harmlosen Autounfall an Angstzuständen. Sie versucht, im Ort einen Laden aufzumachen, kommt aber nicht weiter und geht eine Affäre mit einem guten Freund ihres Mannes ein. Ihr Sohn, zu dem sie genauso wenig wie zu allen anderen Personen um sie eine Beziehung aufbauen kann, spielt ihr eine Lähmung vor – ein Schauspiel, mit dem er Giulianas seelischen Zustand ausagiert. Die Szenerie ist geprägt von Kühle und Bewegungslosigkeit, die Industrieanlage, die Gebäude und die Landschaft, sogar die Menschen im Ort sind in kalten Farben gehalten und Antonioni hebt in diesem – seinem ersten Farbfilm überhaupt – nur einzelne Details farblich hervor: die Fässer vor der Fabrik, den Dampf aus der Industrieanlage, Giulianas Mantel und die eine rosarote Blume auf der Wiese vor einer Wohnanlage, die sich in der besuchten Wohnung im Muster der Tapete wiederfindet.

Nur zu Beginn des Films erklingt ein traditionelles Musikstück mit Gesang. Im Verlauf des Films werden elektronische Klänge (M: Vittorio Gelmetti) sozusagen in den Raum gesprengt wie die Farben an die Gegenstände. Dabei wirken die Klänge ambivalent: Sie klingen hart und kalt und charakterisieren so Raum und Atmosphäre. Zugleich wirken sie wie eine Spiegelung von Giulianas Seelenzustand, ihrer Angststarre, ihrer inneren Leere und Bewegungslosigkeit. Anfangs berichtet sie, begleitet von einzelnen stehenden, hohl wirkenden Tönen, ihrem Mann einen Alptraum, in dem sie im Treibsand untergeht. Später schildert sie ihrem Liebhaber die Unerträglichkeit ihres Zustands. Das musikalische Motiv des ersten Gespräches wird wieder aufgenommen: der hohle, anhaltende Pfeifton, der wie eine angeblasene große Metall-Röhre klingt, steht als Dauerton im Raum. Unbestimmt bleibt, ob hier Giulianas Tinnitus gemeint ist, die Atmosphäre der Stagnation, oder in der Ferne eines der Schiffe ›abfährt‹, die im Laufe des Films im Hintergrund immer wieder vorbeiziehen.

17 Ebd., S. 168.

Dynamisierung

In der über 80jährigen Geschichte des Tonfilms lassen sich verschiedene Phasen des Einsatzes von elektroakustischen Klängen und Musik unterscheiden, die ich abschließend kurz zusammenfassen möchte: In den 1930er- und 1940er-Jahren werden die bis dahin erfundenen elektronischen Instrumente vor allem für einzelne klangliche Elemente verwendet, sei es im Rahmen von Orchestermusiken (ODNA 1931, L'IDÉE 1932, SPELLBOUND 1945) oder zur Imitation und Erzeugung von naturalistischen Geräuschen (STÜRME ÜBER DEM MONTBLANC 1930). Bis in die 1950er-Jahre waren die Anzahl der dafür verwendeten Instrumente überschaubar und ihre klanglichen Möglichkeiten recht definiert. Die häufigste Verwendung fanden die Ondes Martenot, das Theremin und das Novachord, neben Hammondorgel, Trautonium und einigen wenigen anderen kuriosen Instrumenten. Interessante Effekte wurden zudem mit elektrischer Verstärkung erzeugt (THE DAY THE EARTH STOOD STILL 1951).

Etwa ab der Mitte der 1950er- und im Laufe der 1960er-Jahre entsteht gleichzeitig mit dem Aufbau diverser elektronischer Studios und Experimentieranstalten in Radio- und Fernsichtnähe, wie die dem französischen Rundfunk und Fernsehen (ORTF) angeschlossene GRM in Paris unter der Leitung von Pierre Schaeffer, dem BBC Radiophonic Workshop in London oder der Gruppe um das Ehepaar Barron in New York, aber auch in Warschau, Tokio etc. eine bis dato ungesehene Vielfalt elektronischer Filmmusiken. Möglich geworden war dies auf der Grundlage der fortschreitenden technischen Entwicklungen, insbesondere Tongeneratoren, Aufnahmetechnik (Tonband), Misch- und Schneidemöglichkeiten. Die Begeisterung und Experimentierfreude dieser Zeit war enorm und hat offenbar bis in kommerzielle Filmproduktionsfirmen ausgestrahlt, siehe die Beauftragung der Barrons durch Metro Goldwyn Mayer (die aber doch nicht so weit ging, die *Musicians Union* zu brüskieren und daher die von den Barrons geschaffene Filmmusik offiziell nur als »Electronic tonalities« bezeichnete).

Die damalige Begeisterung ist auch Zofia Lissa in dem Kapitel ›Konkrete‹ und elektronische Musik im Film ihres Buches *Ästhetik der Filmmusik* (deutsche Übersetzung 1965) anzumerken, die in ihrer Darstellung nicht mit Superlativen geizt:

»Im Tonfilm entstand zunächst nur eine vervollkommnete technische Musikaufzeichnung. Doch sehr bald hatte die neue Technik eine neue Ästhetik zur Folge. Die Aufzeichnung wies ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten auf; sie dehnte die Grenzen des Klangmaterials aus, bot neue Möglichkeiten sowohl in der Differenzierung dieses Materials als auch in der Art seiner Handhabung. Die Verselbständigung der Aufzeichnung durch Modifizierungen des realen Klanges (Annäherung und Entfernung, Verschärfung und Verschleierung, Aufeinanderschichtung und Überschneidung), also die Klangdeformation für Ausdruckszwecke, brachte eine ungeheure Vervielfältigung des musikalischen Materials mit sich. Das neue technische Verfahren führte zu einem völlig neuen Klangmaterial, das die klanglichen Möglichkeiten fast ins Unendliche erweiterte, sowohl in bezug auf die Tonhöhe wie auf die der Klangfarbe. Schließlich bildete sich ein neuer Zweig der Musik heraus, der neue Ausdrucksmöglichkeiten erschließt, dabei aber das traditionelle Material und die darauf fußende Musik nicht nur nicht liquidieren muß, sondern sogar, besonders im Film, mit ihm zusammenwirken kann.«¹⁸

Eine solche elektroakustische Filmmusik, wie unter den Punkten *Fremde Welten* und *Ambiguität* beschrieben, existierte eigentlich nur bis Mitte der 1970er-Jahre, bis zur Etablierung von Synthesizer und in der Folge von Sequenzer und Midi. Eine Vielzahl von Filmmusiken entsteht nun auf diesen – oft schlicht Orchesterklänge imitierenden – Instrumenten. Das Sound Design etablierte sich auf der Basis der elektroakustischen Techniken zusehends weiter. Filme wie *TRON* oder die *STAR WARS*-Serie setzen herkömmlichen Orchestermusiken auch technisch avanciertestes Klangdesign entgegen und in aktuellen Produktionen ist das Sound Design oft vielfältiger und wesentlicher als die Filmmusik.

Die eigentlich neue elektroakustische Filmmusik, die für die narrative Ebene von Bedeutung ist – und die noch heute eine Rolle spielt –, hat mit einer in den 1970er-Jahren neuartigen Funktion des Synthesizers zu tun: dem Drumcomputer. Der erste prominent mit Elektrobeats dynamisierte Film war der Thriller *MIDNIGHT EXPRESS* (USA, GB 1978, R: Alan Parker) mit der Oscar-prämierten Musik von Giorgio Moroder. Die Geschichte um einen amerikanischen Haschischschmuggler, der beim Versuch der Ausreise aus der Türkei am Flughafen verhaftet wird, eine entsetzliche Odyssee durch

18 Lissa 1965, S. 292.

die Gefängnisse erlebt und schließlich fliehen kann, gewinnt durch die rhythmisch treibenden Synthesizerstücke Moroders in beeindruckender Weise an Tempo und Spannung – ein Modell, das seit den 1980ern bis heute in einer Reihe von Filmen (häufig Geschichten um Drogen, Süchte und Besessenheit) aufgegriffen wurde, so in *TRAINSPOTTING* (GB 1996, R: Danny Boyle), *LOLA RENNT* (D 1998, R: Tom Tykwer), *PI* (1998), *BERLIN CALLING* (D 2010, R: Hannes Stöhr) oder *DRIVE* (USA 2011, R: Nicolas Winding Refn).

Die Konsequenzen der »Aufsprengung der bisher bekannten Klangwelt durch elektronische Mittel«, die Herbert Eimert im eingangs zitierten Artikel zur Elektronischen Musik als unüberschaubar beschrieben hat, sind dies heute erst recht.

PERSONENREGISTER

- A**
- Adorno 108, 110, 140, 144, 158, 159, 171, 175, 177
- Altman 117, 207, 209, 212
- Aristoteles 38, 43, 60, 104
- B**
- Bachtin 6, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 167, 170, 171, 174, 176, 177
- Becce 21, 25, 29, 32, 33
- Bordwell 9, 38, 40, 45, 59, 88, 99, 100, 103, 112, 115, 128, 209
- C**
- Cash 55, 56
- Copland 76
- Coppola 80, 81
- D**
- De Palma 66, 80, 81
- E**
- Eco 64
- Eimert 231, 232, 248
- Eisler 84, 108, 110, 140, 144, 154, 155
- F**
- Ford 75, 76, 77, 80, 218, 219
- G**
- Genette 9, 28, 30, 37, 63, 65, 67, 68, 69, 80, 87, 88, 107, 115, 120, 181, 203
- Gershwin 146
- Gorbman 14, 41, 42, 59, 101, 117, 119, 140, 142, 216, 221, 224
- Griffith 88, 90
- H**
- Hitchcock 66, 111, 239
- Houston 240
- K**
- Kubrick 79, 111, 241
- L**
- Leone 57, 59, 111, 225, 226
- Lissa 39, 53, 54, 58, 60, 128, 139, 142, 143, 144, 233, 246, 247
- Lynch 73, 111
- M**
- Mahler 6, 17, 18, 65, 157, 158, 159, 162, 163, 165, 167,

168, 169, 170, 171, 172,
173, 174, 175, 176, 177

Metz 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92,
96, 181

Moroder 247

Morricone 46, 47, 49, 55, 56, 60,
111, 225, 226

N

Nolan 10, 134

P

Paul 17, 70, 146, 159, 175, 177

Pauli 29, 84, 90, 95, 96, 97

S

Sala 238, 240

Schaeffer 242, 246

Scorsese 70, 71, 73, 81, 111

Souriau 38, 41, 42, 43, 53, 60

Sterne 159, 169, 177

T

Tarantino 54, 55, 56, 57, 97, 111

W

Wagner 65, 71

Wuss 9, 39, 40, 47, 48, 49, 61

SACHREGISTER**A**

Anachronie 88

Analepse 87

Architextualität 65, 67, 70

auditive Ebene 51, 52, 53, 54,
58audiovisuell 19, 33, 36, 42, 73,
74, 75, 78, 108, 116, 117,
120, 122, 131auktorial 24, 29, 52, 53, 111,
112, 113, 115, 160**C**

cinematic excess 45

DDeutung 17, 45, 46, 54, 56, 57,
81, 169, 200

Diachronie 85, 87

Dialogizität 159

Diegese 24, 37, 41, 42, 43, 53,
58, 59, 60, 66, 68, 73, 88,
101, 102, 109, 113, 115,
117, 119, 120, 122, 123,
207

diegesis 43, 44

diegetisch 13, 14, 24, 41, 42,
43, 81, 101, 105, 106, 113,
114, 119, 220, 222, 240

Diegetisieren 102

Diversität 165

Drama 5, 35, 36, 41, 43, 103,
160, 240Dramaturgie 36, 40, 41, 43, 44,
45, 46, 56, 58, 60, 72dramaturgisch 41, 44, 140, 193,
233**E**Erzähler 13, 14, 18, 19, 24, 30,
32, 110, 112, 113, 115,
116, 118, 120, 121, 122

Erzählerin 51, 52, 53

Erzählerinstanz 20, 24, 25, 28,
30, 32, 33, 202Erzählung 9, 10, 19, 20, 25, 28,
30, 32, 33, 37, 39, 85, 86,
87, 88, 89, 101, 104, 105,
113, 114, 115, 116, 120,
122, 128, 130, 131, 132,
134, 135, 136, 143, 181,
182, 183, 184, 187, 193,
194, 197, 201, 203extra-diegetisch (s. non-diege-
tisch)**F**Fabel 37, 38, 39, 40, 46, 50, 51,
140, 155

Filmgeräusch 244

filmophanisch 42, 43

- Filmton 69, 99, 103
- Fokalisierung 32, 115, 116, 119, 121, 122, 123, 124
- G
- Genre 19, 44, 69, 111, 141, 143, 145, 152, 194, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 228, 229
- Genrekino 84, 140, 143
- Genrekompetenz 207
- Geräusch 123, 234, 236, 244
- H
- heterodiegetisch 24, 88, 102, 105, 115
- homodiegetisch 24, 88, 105
- I
- Identität 177, 185, 215
- implizite Dramaturgie 44, 45
- impliziter Autor 112, 113
- Intertexte 63, 69, 80
- Intertextualität 5, 63, 65
- intra-diegetisch (s. diegetisch)
- K
- kausal 38, 39, 40, 48, 114
- Kausalität 181
- Kausalkette 38, 39
- Kennmelodie 73, 76
- Kennmotiv 50, 51
- Kommentar 28, 29, 70, 119, 127
- Komödie 22, 67, 115, 184, 238
- Kontextualisierung 45, 71, 77, 79, 118, 184, 208
- L
- Leitmotiv 28, 29, 32, 91, 226, 229
- M
- metadiegetisch 120
- Metalepse 109, 110
- Metapher 142, 174
- metaphorisch 35, 130
- Metatextualität 65, 69
- metatextuell 69, 74, 80
- mimesis 43, 44
- mimetisch 43, 44
- monstration 99, 103, 105, 116, 117, 119
- Montage 35, 54, 72, 84, 85, 87, 88, 95, 96, 97, 134, 147, 194
- mood technique 139, 144
- N
- Narratologie 10, 18, 19, 36, 37, 39, 43, 60, 112, 121, 125

- nicht-diegetisch/non-diegetisch 14, 24, 41, 42, 43, 44, 46, 139, 154, 240
- 101, 109, 117, 119, 122, 148, 154, 218, 241, 244, 247
- O
- Oper 92, 141, 225, 226
- P
- Parallelmontage 87, 88, 92, 93, 94
- Parodie 70, 74, 238
- parodistisch 71, 78, 238, 239
- Perspektive 12, 15, 21, 25, 30, 32, 36, 104, 110, 118, 121, 122, 153, 161, 164, 166, 171, 172, 190
- Polyphonie 159, 160, 161, 162, 163, 164, 170, 176
- präexistente Musik 21, 55, 59, 77
- Prolepse 152
- R
- Rekapitulation 202
- rezeptionsästhetisch 43
- Roman 35, 37, 53, 60, 102, 105, 114, 117, 122, 124, 157, 158, 159, 160, 161, 164, 177, 199
- S
- Sound 42, 60, 93, 94, 99, 100,
- source scoring 114
- Sujet 37, 38, 39, 40, 57, 96, 141, 145, 196
- Sukzessionsordnung 87
- supra-diegetisch 53
- T
- Ton 52, 53, 65, 70, 84, 104, 117, 118, 122, 163, 167, 169, 170, 174, 175, 176, 180, 181, 221, 238, 244
- Tonebene 20, 235
- Topik-Reihe 47, 48, 49, 50
- Topoi 55, 129, 141, 142, 143
- Topos 72, 142, 143, 145, 148, 151, 219, 220, 235
- Tragödie 76, 200
- U
- underscoring 55
- V
- voice over 19, 51, 52, 105
- Z
- Zitat 29, 33, 55, 57, 65, 66, 74, 79, 96, 144, 229

In der Schriftenreihe *Dresdner Schriften zur Musik*, herausgegeben von Matthias Herrmann, sind bisher erschienen:

Vitus Froesch

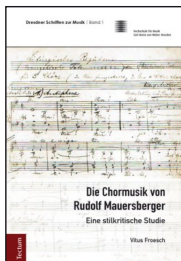
Die Chormusik von Rudolf
Mauersberger

Eine stilkritische Studie

Dresdner Schriften zur Musik | Band 1

ISBN 978-3-8288-3064-6

220 Seiten, Hardcover, 2013



Johannes Voit

Klingende Raumkunst

Imaginäre, reale und virtuelle Räumlichkeit in
der Neuen Musik nach 1950

Dresdner Schriften zur Musik | Band 2

ISBN 978-3-8288-3261-9

332 Seiten, Hardcover, 2014



Boris Kehrmann

Vom Expressionismus zum

verordneten „Realistischen Musiktheater“

Walter Felsenstein – Eine dokumentarische

Biographie 1901 bis 1951

Dresdner Schriften zur Musik | Band 3 in zwei
Bänden

ISBN 978-3-8288-3266-4

1372 Seiten, Hardcover, 2015



Romy Petrick

„War ich gut?“

Der Dresdner Nachkriegsregisseur Erich Gei-
ger

Dresdner Schriften zur Musik | Band 4

ISBN 978-3-8288-3660-0

312 Seiten, Hardcover, 2015

