

James zu Hünigen

Rezension zu: Piel, Victoria / Holtsträter, Knut / Huck, Oliver (Hrsg.): *Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung.* Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2008, 189 S.

Copyright für diese Ausgabe by James zu Hünigen.

Letzte Änderung: 30.8.2009.

Zuerst veröffentlicht in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4, 2010, S. 227-231.

URL dieser Online-Ausgabe: <http://www.derwulff.de/8-103>.

Inhalt:

Lorenz Engell: Bild und Ort des Klangs. Musik als Reflexion auf die Medialität des Films (11-24).

Nina Noeske: Musik und Imagination. J.S. Bach in Tarkovskijs *SOLARIS* (25-42).

Victoria Piel: Narrative Querstände. Momente von Selbstreflexivität der Musik im Film (43-72).

Larson Powell: Der Witz und seine Beziehung zur Filmmusik (73-102).

Knut Holtsträter: Musik als Mittel der Perspektivierung im narrativen Film. A. *CLOCKWORK ORANGE* von Stanley Kubrick (103-120).

Oliver Huck: Offene und geschlossene Form in der Filmmusik (121-142).

Jörg Türschmann: Semiotische Begründungen für die Lehre der Theorie und Analyse von Filmmusik (143-160).

Matthias Tischer: Musik und Intertextualität. Peter Greenaway und Michael Nymans *DER KOCH, DER DIEB, SEINE FRAU UND IHR LIEBHABER* (161-172).

Mirjam James: Die „richtige“ Musik zum Film? Semantische und zeitliche Kongruenz zwischen Bild und Ton und die Wirkung auf den Rezipienten (173-186).

1. *Anything goes - provided it goes well*, resümierte Slavko Vorkapich die Poetik des Films, wie sie sich aus der Sicht eines berühmten Schnittmeisters darstellte. Kaum jemand muß sich so intensiv mit dem Material auseinandersetzen, das am Ende zum vorführbereiten Film komponiert werden muß, wie die Cutter. Und dass einer der Großmeister der Zunft nahezu für eine Beliebigkeit der Kombinatoriken des Films zu plädieren scheint, gibt zu denken - man darf aber annehmen, dass Vorkapich die Aussage sicher relativieren würde. Tatsächlich geht nicht alles, und insbesondere geht nicht jede Koordination von Musiken mit Bildsequenzen auf.

Erst ganz am Ende des vorliegenden Bandes, der auf eine Tagung „Filmmusik: Theoriebildung und Vermittlung“ (Weimar, 2.-3.7.2004) zurückgeht, kommt Mirjam James auf einen der methodischen Kerne der Filmmusikforschung zurück: auf die konsequente Variation des Materials. Sie berichtet u.a. [1] von der Ersetzung der Originalmusik von Miklós Rózsa in

der Initialsequenz von Billy Wilders *THE LOST WEEKEND* (1945) durch einen Ausschnitt aus Samuel Barbers *Adagio für Streicher, op. 11* - und dem für alle überraschenden Ergebnis, dass die Unterschiede in der sprachlichen Beurteilung des Charakters der Sequenz und der folgenden Handlung sehr viel geringer waren als erwartet. Indirekt berichtet James aber auch von den Problemen dieser Forschung. Wenn etwa von Marshall/Cohen [2] ein animiertes Szenario abstrakter Figuren, die sich in Bezug aufeinander verhalten, mit zwei Musiken koordiniert wurden, die sich hinsichtlich Lage, Tongeschlecht, Intensität und Tempo unterschieden, und wenn nach der Präsentation die Urteile von Probanden mittels semantischer Differentiale (zur Aktivität [ruhig-lebhaft, passiv-aktiv], zur Potenz oder Stärke [schwachstark, ausgeglichen-aggressiv] und zur Evaluation [schön-hässlich, gut-schlecht, angenehm-unangenehm]) gewonnen werden, so müssen diese von den elementaren Interaktionsbeziehungen zwischen den Figuren absehen - und dabei war die Unterstellung von Intentionalität, die Heider/Simmel (1944) an ähnlichem Material beobachteten, und die damit einhergehende Transformation des graphischen Displays in eine soziale Szene die eigentliche Überraschung [3]. Gerade deshalb, weil immer wieder eine enge Koordination von Filmmusik mit der Konstitution der Figuren im Film angenommen worden ist, ist es schade, dass Versuchsanordnungen auf die Evaluation von ganzen Filmen abheben, nicht aber auf die Leistungen, die Musik für die Figurenwahrnehmung (und -beurteilung) hat.

An anderer Stelle wird Michel Chions Vorschlag berichtet, eine Unterscheidung zwischen *empathischer und anempathischer Musik* zu treffen [4]. Erstere ist eng mit der Figur koordiniert, die im bildlichen und szenischen Zentrum steht; sie ist oft als ‚Redundanzmusik‘ beschrieben worden, und ihr wurde vorgeworfen, lediglich zu wiederholen, was auch visuell und narrativ erschlossen werden könnte. Letztere da-

gegen sperrt sich gegen die einführende Verdoppelung von Musik und Innenleben der Figur; wenn also jemand eine fröhliche Musik auflegt, danach ermordet wird, so dass die Musik seinen Tod begleitet (hier. 156f), kommt es zu keiner Deckung der Emotionalität der Musik und der der Szene - eine „plurale Wahrnehmungserfahrung“ (10), von der Oliver Fahle in der Einleitung spricht, kann dann eben nicht entstehen. Oder gerade doch - weil die unterschiedliche „emotionale Affinität“ der beiden Teilinformationen eine tiefere Bearbeitung der Szene verlangt, in der gerade der Widerspruch zwischen Musik und Geschehen sinnvoll erfaßt werden muß. Der Vorschlag Chions gestattet ein sehr viel genaueres Hineingehen in die inneren Bestimmungstücke der filmischen Erzählung resp. der filmischen Szene, auch wenn es sich zunächst um eine schlichte Alternative zu handeln scheint. Genauere Beschreibung ist nötig.

2. Will man sich für die Koordinationen von Musik und Handlung interessieren, ist es ganz offensichtlich nötig, sehr viel genauer in die Elemente des filmischen Erzählens und Darstellens einzudringen. Es geht nicht allein um die Parallelisierung einer visuellen und einer musikalischen Ebene. Und es geht auch nicht um die Koordination semantisch-denotativer und nur assoziativ-konnotativer Ausdrucksmittel, wengleich die Synthese-Leistungen des Zuschauers detailliert beschrieben werden müssen. Erst in ihnen wird vorangeschritten zur Einheit der „verstandenen Szene“. Mirjam James, die mehrere Koordinationsmodelle diskutiert (178-183), ist nur zuzustimmen, wenn sie zu bedenken gibt, dass die verwendeten Filmszenen oder -ausschnitte meist sehr einfach seien und nur „wenig Spielraum für die Interpretation des Gesehenen“ ließen.

Will man diese Art der Analyse weiter vorantreiben, muß die allzu einfache Gegenüberstellung „das Visuelle - das Musikalische“ aufgegeben werden. Letztlich sind es Vorgänge des Erzählens, des Darstellens, des Exponierens, des Dramatisierens usw., deren Elemente gemeinsame Einsatzpunkte für Bild, Requisite, Schauspiel und Musik sind. Damit werden manche Unterscheidungen schnell obsolet. Wenn man also im Visuellen *geschlossene Formen* sucht und dazu „die ungeschnittene Einstellung“ nennt, die „die Einheit von Ort, Zeit und Handlung“ ermögliche, wogegen die „auf Montage basierende Sequenz sowohl visuell als auch dramaturgisch eine *offene Form*“ (129) sei, so ist diese Unterscheidung

schlicht folgenlos, weil sie sich auf Kategorien beruft, die für die innere Form der kommunikativen Akte sowie der Kontinuitäten und Kontiguitäten, die „Film“ ausmachen, vollkommen äußerlich sind und die darüber hinaus die elementaren Gliederungen der Wahrnehmung einer Szene (oder gar eines ganzen Films), die für den Zuschauer von Belang sind, vollkommen außer Acht lassen.

Knut Holtsträter, der sich für die Einbindung von Filmmusiken in die Perspektiven-Konstruktion einer Erzählung interessiert, plädiert darum auch dafür, solche Vorstellungen, wie sie in Ausdrücken wie ‚Mood-Technik‘ oder ‚Underscoring‘ erfaßt sind, für eine Filmmusikforschung aufzugeben. Derartige Konzepte entstammten der technischen Produktion von Filmen, erfassten Einzelprobleme der Bild-Musik-Koordination und ähnliches mehr, die in der Praxis der Synchronisation oder des Anlegens des Tons durchaus wichtig seien. Für ein Verstehen der inneren Verwebung der Musik in die filmische Erzählung ergäben sie aber keinen Aufschluß. Holtsträter schreibt, man müsse sich auf „das Regelwerk der Handlungslogik, die Figurenführung, übergreifende Zusammenhänge etc.“ konzentrieren, „also das „Nicht-sichtbare“, welches Erzählen konstituiert, einbeziehen“ (119). Für die Filmanalyse scheint die Forderung wenig sensationell zu sein - es herrscht allgemeine Einigkeit darüber, dass es eine Vielzahl von Segmentalia und Suprasegmentalia sind, in denen sich die Bedeutung des filmischen Werks entfaltet.

Natürlich kann Musik eigenwertig sein, eigene Aufmerksamkeit auf sich ziehen, eine eigene reflexive Beziehung etablieren. Victoria Piel sucht das Bild des „Querstands“ - man versteht darunter einen auf zwei Stimmen verteilten Halbton- bzw. Tritonus-schritt - auf die Analyse von Filmmusik zu übertragen, der Frage folgend, ob es Formen der filmmusikalischen Reflexivität gäbe. Filmmusik wird als „verspätete Kunst“ angesehen, die in manchen - hier als „querständig“ bezeichneten - Formen „aus ihrem devoten Rollenverständnis ausbricht und sich auf verschiedenerlei Arten selbstreflexiv ins Spiel bringt“ (58). Piel's Beispiele entstammen nicht nur den Filmen der reflexiven Moderne (insbesondere von Godard), sondern sogar der Praxis alltäglicher Fernseh-Serienproduktion - und eines bewirken sie immer: sie entreißen den Zuschauer für einen Moment dem Fluss der Bilder und der Erzählung, positionieren ihn im Gegenüber des Films. Darin erwei-

sen sich diese Strategien als Elemente einer reflexiven Poetik, die seit den 1960ern im Kino immer wieder aufgetreten ist. In eine ähnliche Richtung deuten die Überlegungen Matthias Tischers zur Intertextualität von Filmmusiken (sein Beispiel ist die Musik Michael Nymans zu einem Film Greenaways) - auch hier kommt eine Distanz ins Spiel, die der Kraft der Fiktion, den Zuschauer zu bannen, ihn gar aufzusaugen (darauf deutet die Metapher der ‚Immersion‘ hin), klar entgegenwirkt.

3. Viel Sprechen über Filmmusik ist von Grund aus kritisch orientiert. Jörg Türschmann macht vor allem eine unterschwellig angesetzte Erwartung des durchkomponierten musikalischen Werks sowie eine solche nach einem unabhängigen, selbstbestimmten Autor als zwei letztlich normative Erwartungshorizonte aus, auf die man allenthalben stößt. Dabei werden aber zwei Momente übersehen, die für Filmmusikanalyse zentral sind: die Frage nach der Funktionalität der Filmmusik, die im signifikativen Apparat des Films ähnlich zentral ist wie die nach der Eigenständigkeit der Bildgestaltung. Vor allem ist zu bedenken, dass man über Musik *spricht*, die genuine Leistungen von Filmmusik in der Aktualgenese des Filmverstehens also transformiert in ein anderes semiotisches Darstellungssystem. Da schließt sich nicht allein die Frage an, wer in welchem Kontext spricht, sondern auch die Frage nach einer Pragmatik der Geschmacksurteile. Vor allem aber stellt sich die Frage, mit welchen sprachlichen Mitteln Filmmusik zu beschreiben versucht wird. Immer wieder sind es „*Stimmungen*“, die umschrieben werden, oft verbunden mit der Zusatzbehauptung vor allem von Film-Komponisten, eigentlich sei nicht beschreibbar, wie Entscheidungen, eine jeweils besondere Musik zu wählen, zustande kommen. Es bedarf einer Introspektion, so Türschmann über die Äußerungen von Film-Komponisten, „mit deren Hilfe es eine innere oder emotionale Realität zu entdecken gilt, die sich nicht durch Sprache oder Bilder ausdrücken läßt“ (150).

Mit Ursula Brandstätter [5] geht Türschmann davon aus, dass im Regelfall eine „Ähnlichkeit“ zwischen filmischer Szene und Musik ausgemacht wird, die schließlich den synthetischen Eindruck einer narrativ und emotional integrierten Einheit der Szene produziert. Allerdings beruht die Vorstellung der Ähnlichkeit auf einem Verhältnis der Konvention und nicht auf einem der Natürlichkeit der Bezüge von Handlung und Emotion (151). Musikalischer Gestus und

die Form der Musik werden gleichermaßen von diesem Prinzip der Konventionalität erfaßt wie der verbalisierbare Ausdruck. Es bleibt ein Rest an Gegenwärtigkeit des Erlebens, ein Rest auch an Unsagbarkeit des musikalischen Erlebens (155) [6].

Manche Musiken oder Musikstile werden in der Makrostruktur von Filmen bewusst und gezielt eingesetzt, mit den Bedeutungen spielend, die ihnen außerhalb und vor dem Film schon zugesprochen worden waren. Ein Beispiel entwickelt Nina Noeske mit den Verwendungen von Bach-Stücken in der Konstellation der semantischen Räume [7] in Tarkowskys Film *SOLARIS* (1972), die nicht denkbar wären ohne die Diskursivierungen von „Bach“ im sozialistischen Realismus (40-42). Dass Narrationen Raumordnungen entwerfen und dass Musiken verwendet werden können, die Diskrimination von Räumen zu markieren, zu unterstützen und vielleicht sogar erst hervorzubringen - das deutet auf formale Leistungen der Filmmusik hin, die mit der Emotionalität, die der Filmmusik oft als Primärfunktion zugeordnet wird, wenig zu tun haben. Dass der Band mehrfach darauf hindeutet, dass Musik in Filmen in eine ganze Reihe von formalen, narrativen und textsemantischen Rahmen eingebunden ist und sich nicht darin erschöpft, ein emotionales Dazu zu servieren, macht den Wert des kleinen, aber anregenden Bandes aus.

Anmerkungen

- [1] Berichtet nach: Vitouch, Oliver: When Your Ear Sets the Stage: Musical Context Effects in Film Perception. In: *Psychology of Music* 29, 2001, pp. 70-83.
- [2] Marshall, Sandra K. / Cohen, Annabel J.: Effects of musical soundtracks on attitudes toward animated geometric figures. In: *Music Perception* 6, 1988, pp. 95-112.
- [3] Heider, Fritz / Simmel, Marianne: An experimental study of apparent behavior. In: *American Journal of Psychology* 57, 1944, pp. 243-259.
- [4] Chion, Michel: *Le son au cinéma*. Paris: Ed. de l'Etoile 1985 (Coll. Essais.). Hier pp. 121f.
- [5] Brandstätter, Ursula: *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*. Stuttgart: Metzler 1990, hier pp. 24-41.
- [6] Ob man die Sperrigkeit der Filmmusik oder des ganzen Film-Tons, der gegenüber dem Feld des Sichtbaren einen anderen Wahrnehmungsraum hat, dahingehend verallgemeinern kann, dass der Film mit der Musik über ein globales „Außen“ des Films (resp. der filmischen Fiktion) verfügt, wie Lorenz Engell vorschlägt (23, passim), sei hier dahingestellt.
- [7] Vgl. Lotman, Jurij M.: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt: Suhrkamp 1973, pp. 327ff (Edition

Suhrkamp. 582.). Vgl. dazu auch Chion 1985 [Anm. 4], pp. 25-44.