

Hans J. Wulff

Textsemantische Grundlagen der Analyse von Musikszenen und musikalischen Inserts

Der Artikel erschien zuerst in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 9, 2013, S. 224-292.

URL dieser Online-Ausgabe: <http://www.derwulff.de/2-187>.

Inhalt:

Strukturfunktionale Analyse

Die textuelle Analyse der Filmmusik

Das musikalische Insert – die musikalische Szene

Wissensbasiiertheit, Ironisierung, Anspielung

Charakterisierung der Environments

Kommunikationen und ihre Modalitäten

Die Körperlichkeit des Vollzugs

Die Attraktionalität des Geschehens

Summa

Strukturfunktionale Analyse

Wenn die Geistes- und Humanwissenschaften in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein ganzes Füllhorn von Überlegungen zum Zusammenhang der symbolischen Formen mit sozialer, kommunikativer und ästhetischer Praxis angestellt haben, dann wurde in allen beteiligten Fachdisziplinen die Perspektive einer „funktionalen Beschreibung“ zentral. Es waren ganz verschiedene Strömungen insbesondere der semiotischen Theorie, in denen die Frage nach den Leistungen der verschiedenen semiotischen Mittel, die sie in den Prozessen der Kommunikation und in der Konstitution von Texten erbringen, vorrangig und zum Gegenstand eingehender Reflexion wurde. Nicht nur in der Ethnologie (wie in den Schriften Bronislaw Malinowskis), sondern auch in der Soziologie (wie etwa bei Talcott Parsons) und der Sprachtheorie resp. Semiotik (vor allem Roman Jakobsons Theorie der Sprachfunktionen ist bis heute lebendig geblieben) gab es eine ganze Reihe von Entwürfen, die sich vom Vorrang der Morphologie semiotischer Gebilde abwendeten und statt dessen nach ihrem Funktionieren und nach den Bedeutungen fragten, die sie in der Kommunikation und in der Hervorbringung und Stabilisierung sozialer Aggregate und Beziehungen erbringen. Von Beginn an war dabei deutlich, dass es nötig ist, zur Modellierung dieser Leistungen sich von der Vorstellung eines eindimensionalen Funktionszusammenhangs zu verabschieden, sondern immer von einem Zugleich verschiedener Funktionen auszugehen, die einander überlagern

und mehr oder weniger deutlich in den Vordergrund treten können. So treten in der soziologischen Beschreibung zum Subsystem

– des *Individuums* und seiner Glaubenssysteme, Motivationen, Vorlieben, Identitätsentwürfe etc.

– jenes des Einheiten des *sozialen Systems* (auf mikro- wie auf makrosoziologischer Ebene),

– jenes der *Interaktion* und der *sozialen Nahbeziehungen* sowie

– das bei Parsons sogenannte *kulturelle System*, in dem die kulturellen Werte und Normen versammelt sind, die von allen Mitgliedern einer Gesellschaft oder einer Subkultur geteilt werden bzw. geteilt werden sollten.

Alle Kommunikation ist nach dieser Auffassung eingebunden in diese genannten vier *Funktionskreise*.

Nun ist Kommunikation angewiesen auf Symbolisierungen, nutzt symbolische Systeme und bringt Symbolwelten hervor. Zwar tendieren Symboliken zur Verfestigung (als Zeichensysteme, Liturgien, Rituale etc.) und lösen sich von den Akten des Symbolgebrauchs, doch sind sie letztlich immer zurückverwiesen auf ihre Aktualisierung in den Akten der Kommunikation. Der *Aktcharakter* bleibt auch den Texten (oder: „Werken“) erhalten, die eine Sonderform der kommunikativen Mittel darstellen. Texte sind in sich hochorganisierte symbolische Formen, deren Elemente einen gegenüber der umgebenden Alltagswelt relativ autonomen Verweisungszusammenhang bilden. Sie können sogar modellhaft eigene Sozial- und Kommunikationswelten ausbilden, die die Funktionskreise der sozialen Kommunikation in ihren „Diegesen“ wiederholen. Ungeachtet der Tatsache, dass sie zum allgemeinen Kommunikationszusammenhang gehören, wird sich die folgende Untersuchung primär auf die Untersuchung der *innertextuellen Funktionskreise* konzentrieren, in denen Texte eigene Sinnsysteme ausbilden (auf dem Hintergrund des symbolischen Bedeutungszusammenhangs der allgemeinen gesellschaftlichen Kommunikation).

Karl Bühler unterschied in seiner *Sprachtheorie* die „Sprechhandlung“ vom „Sprachwerk“, eine Differenzierung, die auch für die Filmanalyse bedeutsam ist. Er schreibt: „Es gibt für uns alle Situationen, in denen das Problem des Augenblicks, die Aufgabe aus der Lebenslage redend gelöst wird: *Sprechhandlungen*. Und es gibt andere Gelegenheiten, wo wir schaffend an der adäquaten sprachlichen Fassung eines gegebenen STOFFES arbeiten und ein *Sprachwerk* hervorbringen“ (1965, 53; Hervorhebungen im Original) [1]. Das Werk (resp. der Text) will, fährt Bühler fort, entbunden sein aus dem Standort im individuellen Leben und Erleben des Erzeugers, es gehört nicht in den „Weinberg des praktischen Lebens“ (Bühler 1965, 53f), sondern ist dazu gedacht, in vielen verschiedenen Situationen verstanden werden zu können, ja, es kann sogar übersetzt werden und in andere Kulturen wandern, selbst die Zeit kann seiner Verstehbarkeit kaum etwas anhaben. Das Werk hat die Kraft, eine eigene „semiotische Situation“ zu fundieren, in die ganz unterschiedliche Subjekte eintreten können, um sich in das Ausgesagte zu vertiefen.

Funktionale Analyse sucht die Ordnungsmuster, die in den Beispielen nachgewiesen sind, als Bedingungen für semantische Prozesse und Effekte auszulesen, die sich letztlich in der Rezeption von Filmen erfüllen müssen. „Künstlerische Form ist mit Kommunikation verbunden und realisiert sich erst in ihrer Aneignung“, schreibt Peter Wuss (1993, 9), dergestalt eine rezeptionsästhetische Position markierend, die die Formenwelt des Films in Beziehung setzt zu den Aktivitäten des Filmverstehens. Gestaltungsprobleme und ihre Lösungen sind im kommunikativen Verkehr lokalisiert, auch wenn sie nicht völlig aufgelöst werden können in alltagspraktisches kommunikatives Handeln. Es bleibt eine Differenz, die das Werk und seine Strukturen vom alltäglichen Miteinander unterscheiden. Insbesondere die *semantische und formale Dichte*, die für die Entbindbarkeit des Textes aus dem Fluss des Alltagslebens über alle situativen Bedingungen hinaus verantwortlich ist, korrespondiert der so besonderen epistemischen Haltung, die der Rezipient gegenüber einem „Werk“ einnimmt. Das – formale – Wissen um die Funktionalität aller Teile im Zusammenhang des Textes bedingt die Bereitschaft des Zuschauers, die jeweiligen semantischen Potentiale auszuloten, im Verlauf der Rezeption Kohärenz und Kontiguität herzustellen, dabei auch den allusiven Beziehungen der Elemente zu anderen Texten und zum kulturellen Wissenszu-

sammenhang nachzuspüren. Die Werksstruktur schafft einen zusammenhängenden Funktionsrahmen, in dem sich alle Teile wie Teile eines Ganzen verhalten, eine Tatsache, die wiederum als Rezeptionsdevise gilt, so dass der Zuschauer von einem textuellen Gesamtverweisungszusammenhang ausgehen muss, der sich zu den Elementen übersummativ verhält. Allen Szenen kommt z.B. eine Überschussbedeutung zu, sie sind nicht selbstgenügsam und in sich geschlossen, sondern selbst bei hoher Eigenständigkeit immer noch Teile der umfassenden Werksstruktur.

Natürlich kann gerade dieses „Postulat der formalen Dichte“ moduliert werden – in individuellen Rezeptionen, die unkonzentriert sind und nur bei individuell gesuchten Szenen ganz bei der Sache sind, aber auch in manchen Gattungen wie dem Schlagerfilm, in denen die narrative Dichte und die Konsistenz der Charakterisierung der Figuren bewusst vermindert sind und deren Zentrum dann meist die Musiknummern sind. Derartige Filme legen schon auf Grund ihrer formalen Gestaltung eine „zerstreute Rezeption“ nahe und erinnern darum eher an Programmformate als an die Werksstrukturen, die im erzählenden Film gemeinhin dominant sind. Die folgenden Überlegungen werden derartige Gattungen nur streifen – ihr Zentrum ist die mehr oder minder geschlossene Erzählung.

Die textuelle Analyse der Filmmusik

Das Zentrum aller Überlegungen ist das Doppel von Szene und Sequenz. Eine der Techniken, ihre Eigenständigkeit zu unterstreichen, besteht in ihrer Musikalisierung. Durch die Musik werden Szenen aus dem Kontext herausgehoben, gegen ihn abgegrenzt. Dann ist im Extremfall nicht mehr die Einheit von Raum, Zeit, Figuren und Handlung konstitutiv für die Einheit der Szene, sondern das musikalische Stück schweisst die visuellen Elemente zusammen. In diesem Sinne schreibt Amy Herzog in der einzigen bis heute vorliegenden Studie zum Sonderstatus der musikalischen Szene:

The images during these musical interludes are constructed entirely according to the demands of the song. The rhythm of the music prescribes the cinematography and the pacing and timing of edits. The temporal logic of the film shifts, lingering in a suspended present rather than advancing the action directly. Movements within the frame are not oriented toward action

but toward visualizing the trajectory of the song; walking becomes dancing, and objects and people become one in a complex compositional choreography. Space, too, is completely reconfigured into a fantastical realm that abandons linear rationality (2010, 6f).

So wichtig diese Annahmen zum modalen Sonderstatus der musikalischen Szenen und Inserts auch ist, so sehr sie aus dem Fluss der (narrativ dominierten) Handlungswahrnehmung ausbrechen, so sehr sind sie mit diesem Hintergrund aber weiterhin verbunden. Szenen sind immer von unterschiedlichem Rang. Ihre Bedeutung für das Verständnis von Geschichten ist manchmal hoch, manchmal niedrig. So sehr damit die binnenszenischen Strukturen in den Mittelpunkt des Interesses treten, so sehr stellt sich die Frage nach den Leistungen, die derartige Szenen im Gesamt eines Films spielen. Neben den dramaturgisch-morphologischen Funktionskreisen (Exposition, Klimax, finale Implikation u.ä.) sind es eine ganze Reihe textsemantischer Funktionen, die an ihnen aufgezeigt werden können. Die Frageperspektive der Untersuchung richtet sich sowohl nach innen (und fragt dann nach den inneren Strukturen von Szenen und Sequenzen) wie aber auch nach außen, sich auf die textuellen Leistungen konzentrierend, die sie erbringen.

Die Analyse ist darum auf drei Ebenen funktionaler Organisationsstruktur ausgerichtet:

- auf die Binnenstruktur der jeweiligen Szene oder Sequenz,
- auf die Rolle, die ihr im Gesamtsystem des Textes zukommt, sowie auf
- die umgebenden Funktionskreise der gesellschaftlichen Kommunikation.

Alle diese Überlegungen gelten auch für die Analyse der Rolle von Filmmusik im Zusammenhang von Filmen. Man könnte zwar meinen, das Verhältnis von Film und Musik sei *summativ*, das eine trete dem anderen zur Seite und ergänze es um seine eigenen Qualitäten. Man würde aber – den Vorüberlegungen einer strukturfunktionalen Analyse folgend – dagegen setzen, dass Film und Musik zwei Elemente sind, die eine neue Ganzheit bilden, die Qualitäten umfasst, die keines der Elemente allein enthalte. Dass die Beziehung zwischen Film und Musik tatsächlich *übersummativ* ist, dass sie eine *integrale* Beziehung bilden und zu einer neuen Ganzheit *synthetisiert* werden, ist durch zahlreiche Beobachtungen und sogar experimentelle Überprüfungen klarge-

stellt worden. Wenn man also einer Filmsequenz die Musik entzieht, so zerstört man eine Ganzheit.

Die Analyse filmischer Strukturen hat zwei Bezugspunkte: denjenigen der textuellen Strukturen und denjenigen der Rezeption. Beide hängen miteinander zusammen. Es sind morphologische Verhältnisse und Beziehungsnetze, die das Material für den Rezeptionsprozess bilden. Sie stellen alle Bedeutungspotentiale zur Verfügung, die in der Rezeption genutzt und aktualisiert werden können. Im Rezeptionsprozess treten die Elemente in Funktion, entfalten ihre integrale Kraft. Der intentionale Fluchtpunkt jeder Rezeptionsbewegung ist der *Text* als eine *semiotische Ganzheit*. Es gehört zum kommunikativen Charakter des Films, zum *kommunikativen Kontrakt*, der ihm zugrunde liegt, dass der Rezipient unterstellen kann, dass die Elemente bewusst und nicht zufällig arrangiert sind. Er kann ihm also *kommunikative Intentionalität* zuschreiben [2].

Dass der Film in der Rezeption als integrale Ganzheit konstituiert wird, ist so nicht allein eine Tatsache, die sich erst am Ende des Rezeptionsprozesses herausstellt, sondern die von Beginn an das Ziel der Aneignung ist. Rezeption selbst ist *Integrationstätigkeit*, darauf gerichtet, textuell relevante Zusammenhänge auszubilden etc. Es gibt eine ganze Reihe von textuellen Makrostrukturen, die sich im besonderen Fall als dominante Integrationsstrukturen herausstellen. Es mag also

- das *Drama* sein (und damit verbunden die Einheit der Figuren, die Entwicklung der Figurenkonstellationen, die Konflikte etc.),
- die *Narration* (die Intentionalität der Figuren, das kausale Nacheinander der Ereignisse und Handlungen, das teleologische und oft auch intentionale Ziel der Geschehenskette),
- die *Argumentation* (der Wert des Beispiels in einem politischen Konflikt, in einer historischen Abfolge, eine einzelne Aussage in einem Diskurs),
- eine *formale ästhetische Struktur* (wie der Repräsentations- oder Referenzmodus des gesamten Films)

und anderes mehr sein, das den leitenden Gesichtspunkt der Integrationsleistungen konstituiert. Immer aber sind es solche umfassenden makrostrukturellen Fluchtpunkte, die in der Rezeption ausentwickelt werden (müssen). *Integration* als Rezeptionsleistung umfasst so nicht allein die Synthese der dargebotenen Elemente, sondern auch ihre Analyse und das Auslesen der Bedeutungspotentiale, die sie für die

umfassenden Strukturen eröffnen. Verstehen ist eine Übersetzungs- und Auslegungstätigkeit, nimmt die Informationen und Elemente des Textes als Materialien, die erst in einem Prozess der Bedeutungsgenerierung vollends zu jener Klarheit fortentwickelt werden müssen, dass sich der Sinnhorizont des Textes – er bildet fast immer das intentionale Zentrum der Aneignung – nicht erst am Ende, sondern in jedem einzelnen Schritt erschließt.

Segmentale Strukturen sind darum ausgerichtet auf den jeweiligen textuellen Rahmen. Weder im Film noch in der Musik gibt es *Wirklexika*, die Elemente umfassen, die immer wieder die gleichen signifikativen Leistungen resp. Leistungspotentiale erfüllen. Immer sind sie ausgerichtet auf den jeweiligen Kontext, auf den Gesamtrahmen der Integration. Der einzelne Text vermittelt zwischen dem *konventionellen Wert* der Elemente und den *textuellen oder segmentalen Leistungen*, die sie am gegebenen Ort erbringen. Darum ist Textanalyse *strukturelle Funktionsanalyse*, die nicht nur den einzelnen Elementen nachspürt, sondern auch der je besonderen Strategie, in der sie im einzelnen Text verwendet werden.

Die meisten Theorien der Filmmusik sind in der Annahme, dass Musik im Film Funktionalisierungs-Rahmen unterliegt, konform. Insbesondere Sofia Lissas Übersicht über die Funktionen der Filmmusik (1965) deutet darauf hin, dass man eine ganze Reihe von Einzelfunktionen unterscheiden kann, die mehr oder weniger wahrnehmungsauffällig sind [3].

Die Regel der Funktionalität gilt für alle Arten von Elementen. Werden sie *konventionalitätskonform* verwendet, ist die besondere Leistung, die sie im Text erbringen, nicht auffällig. Werden sie aber *in Differenz* verwendet, wird deutlich, dass sie signifikative Potentiale enthalten. Ein Beispiel aus der visuellen Organisation filmischer Szenen:

- Eine erste Regel besagt, dass die Kamerahöhe mit dem Höhenverhältnis der Figuren koordiniert ist; in einer Interaktion zwischen einem Erwachsenen und einem Kind wird darum das Kind in Auf-, der Erwachsene in Untersicht gezeigt.
- Es gibt eine zweite Konvention, derzufolge Macht als höherstehend inszeniert wird; der Thron ist darum meist auf einem Podest gegenüber den Untergebenen erhöht.

Wird beides kombiniert (und wird dann noch eine Opferfigur aus Untersicht präsentiert, also in Differenz zu den beiden Deutungs-Regeln), entsteht eine

Kollusion von Hinweisreizen, die als signifikative Komplex-Einheit ausgearbeitet werden muss. Die gleiche Leistung wird dem Rezipienten manchmal auch im Umgang mit der Filmmusik abverlangt: Wird ein Walzer, der gemeinhin „Festlichkeit“, „Bewegungslust“, ja sogar „Liebe“ konnotiert, unmittelbar vor einem Freitod eingesetzt und signifiziert dann einen letzten Moment der Freiheit (wie im letzten Flug des Protagonisten am Ende von BERLINGER, BRD 1975, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel), entsteht ein offener Bruch zwischen der Bedeutungssphäre des Walzers und dem kontextuellen Wert der Szene, der nach Erklärung verlangt. Wird wiederum ein Walzer als subjektiv belegter Indikator für Freude gesetzt, dann aber von der fatalen Unglücklichkeit des Geschehens konterkariert (wie am Ende von LE SALAIR DE LA PEUR, LOHN DER ANGST, Frankreich/Italien 1953, Henri-Georges Clouzot, als der einzige Überlebende des Nitroglyzerin-Transports in Erwartung seiner Rückkehr nach Frankreich einen Walzer im Radio hört, mit dem Lastwagen den Walzertakt nachzuahmen sucht und dabei tödlich verunglückt), ist genau dieser Kontrast der Deutungssphären der Ausgangspunkt zur Formierung der Schluss-Emotion des ganzen Films.

Wie schon gesagt: Nicht jede Rezeption nützt im einzelnen alle Bedeutungsmöglichkeiten. Das hängt nicht nur damit zusammen, dass die Intensität der Rezeption schwanken kann, sondern auch damit, dass manche der semiotischen, insbesondere semantischen Potentiale des Films *wissensbasiert* sind und *spezielle Wissenshorizonte* voraussetzen. Wenn also Zuschauer das *Dies Irae* des Titels von Stanley Kubricks THE SHINING (SHINING, USA 1980) [4] nicht mehr in der katholischen Liturgie der Totenmesse verankern können, so fehlt ihnen ein ganz wesentliches Interpretament der Szene; trotzdem bleibt die Integration von Musik und Bild hier möglich, die Nicht-Stimmigkeit der beiden Elemente spürbar; der epiphane Charakter des Anfangs, den man potentiellerweise ableiten könnte – die Ankündigung des Zorns des HErrn –, aber geht verloren. Ähnliches ließe sich auch mit den nur anspielend erschlossenen Horizonten von Rock- oder Pop-Songs illustrieren, die oft wohl nur von Zeitgenossen angemessen ausgearbeitet werden können, die bis ins Biographische hinein allusive Höfe öffnen. Auch hier aber sind Bedeutungsbeziehungen im Spiel. Wenn also in WALTZ WITH BASHIR (Israel [...] 2008, Ari Folman) der Vormarsch israelischer Truppen auf Beirut mit einer Musik unterlegt ist, die auf die amerikanischen Pro-

testlieder des Vietnam-Krieges anspielt, so öffnet das Lied die Szene (resp. den ganzen Film) sogar in die Dimension politischer Argumentation [5].

Einen scharfen Kontrast zwischen Inhalt der Szene und musikalischer Begleitung inszeniert auch Stanley Kubrick in der sogenannten *Surfin' Bird Scene* seines Films *FULL METAL JACKET* (Großbritannien 1987): Sie besteht aus Aufnahmen des Kampfgeschehens (Hubschraubereinsätze, Panzerangriffe, Soldaten im Häuserkampf etc.), die ganz im Stil der Aufnahmen von Kriegsberichterstatern gehalten sind (gelegentlich sieht man sogar ein Kamerateam, das nur mühsam Deckung haltend Aufnahmen der Soldaten macht). Die Szene setzt mit einer Maschinengewehrsalve ein, der sich kurz danach das Lied *Surfin' Bird* der amerikanischen Surfrock-Band *The Trashmen* aus dem Jahre 1963 überlagert – sie wird die ganze, fast zweieinhalbminütige Szene bestimmen. Es handelt sich um einen rasend schnell gespielten Rock'n'Roll-Titel, der mittendrin innehält, und – als wolle der Sänger das Publikum verhöhnen – stößt er *a capella* recht unartikulierte, jedenfalls aber anzügliche und unanständige Laute aus; erst dann setzt wieder der jagende Rhythmus der Band ein. Musik und Gezeigtes brechen auseinander, die provozierende Fröhlichkeit des Liedes und die brutalen Kriegsereignisse, die ausschließlich aus der Sicht der amerikanischen Truppen gezeigt werden, treten in scharfen Kontrast. Szene und Musik enden abrupt mit einem *top shot* auf zwei tote Soldaten.

In einigen Kritiken wurde die Szene in Analogie zu der berühmten Hubschrauberangriffs-Szene aus Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* (USA 1979) gebracht – zu Unrecht. Hier ist es der Wagnersche Walkürenritt, der von den Offizieren der angreifenden US-amerikanischen Truppen als suggestive und zugleich fiktionalisierende musikalische Folie eines Angriffs eingesetzt wird; der affirmative Charakter der Musik steht ganz im Vordergrund, gerade weil der diegetische Ton des Krieges – das Geräusch der Rotoren, die Explosionen der Raketen, Dialogfetzen der Soldaten, die Schreie der Verwundeten usw. – immer der Wagnerschen Musik beigelegt bleibt. Zwar wird der Angriff durch ein Trompetensignal eines Hornisten eingeleitet (den Kavallerie-Einsätzen im Western verpflichtet; auch der Hut, den der befehlige Offizier trägt, verweist auf diese Genre-Tradition); und der Anflug der Hubschrauber wird durch kurze Aufnahmen der Stille unterbrochen, die einen Platz im Ziel-Dorf zeigen, Schulkinder, friedli-

ches Alltagsleben (in einer durchaus konventionellen Spannungsmontage); auch die Soldaten, die im Trommelfeuer ihre Surf-Übungen machen, brechen die Einheitlichkeit der Mordlust, die den ersten Teil der mehr als 17minütigen Sequenz dominiert. Die Ironiesignale in der langen Hubschrauber-Sequenz sind aber nur äußerst rar und zudem spät gesetzt – auch für den Zuschauer steht der heroische Affekthorizont, der durch die Musik in den brutalen Angriff auf ein vietnamesisches Dorf importiert wird, zunächst ganz im Vordergrund. Er kann sich in ein imaginäres Hochgefühl versetzen, das in klarem Kontrast zu seinem Wissen um die Sinnlosigkeit und Unmenschlichkeit dessen steht, was die Akteure tun. Es ist eine perfide Position, in die der Zuschauer gezogen wird, eine perverse Form reflexiver Selbsterfahrung, in der man genießt, was man verachtet, befürchtet oder moralisch ablehnt. Darum ist auch die Behauptung, es seien „irony and sarcasm“ (Nasta 1991, 75), die die intendierten Effekte bildeten, in Zweifel zu ziehen [6].

Das ist in *FULL METAL JACKET* anders – hier ist die Musik offensichtlich von einer eigenen Instanz eingesetzt, der es darum ging, den Authentizitätscharakter der Kriegsbilder zu unterminieren, ihnen eine eigene Stimme entgegenzusetzen. Der Zynismus dieses Verfahrens erinnert stark an die Eröffnungsszene von Robert Altmans Kriegssatire *M.A.S.H.* (USA 1970), in der man hektische Szenen aus einem Kriegshospital im Korea-Krieg sieht – dazu hört man das von Johnny Mandel komponierte Lied *Suicide Is Painless*, das von Text und *mood* her so gar nicht mit den Bildern harmonieren mag. In der Kollision von Bildern und Musik wird aber der Aberwitz dessen, was später geschehen wird, schon klar vorbestimmt, der rüde Zynismus, mit dem Altman das US-Engagement in Vietnam (der historische Krieg in Korea ist nur eine Maske für den 1970 aktuellen Vietnamkrieg) attackiert, findet seinen ersten Ausdruck. Auch hier wird der Zuschauer nicht in eine (zumindest partielle) Identifikation mit den Soldaten einer Kriegshandlung verlockt, sondern bleibt dem Geschehen gegenüber positioniert [7].

Auch diese Szene macht deutlich, wie stark durch den Einsatz von Musiken Wissensrepertoire in die Bedeutungsproduktion von Filmen integriert werden. Sie zeigt aber auch, dass Musik und Szene hier „gegeneinander“ inszeniert werden, in Kontrast oder sogar in Widerspruch zueinander treten. Gerade dadurch wird die Integration der diversen Informatio-

nen erschwert, sie ziehen eigene Aufmerksamkeit auf sich, werden zum eigenen Thema der Interpretation. Meist geht es um die Unvereinbarkeit oder das überraschende Zusammentreten verschiedener Register der Aussage – da steht die Postkartenmotivik der Bilder gegen die Düsternis des *Dies Irae* oder da steht die bedrückende Ernsthaftigkeit der Kriegsberichterstattung gegen die zu fast akrobatischem Tanz einladenden Surf-Rock-Klänge. In Arthur Penns Gangster-Ballade *BONNIE AND CLYDE* (USA 1967) wird auf Musik fast ganz verzichtet; einzig die Flucht-Episoden, wenn das Paar oder die Bande nach einem Überfall entkommen, sind regelmäßig von einer sehr schnell gespielten, äußerst fröhlichen *bluegrass music* (gespielt von Flatt & Scruggs & the Foggy Mountain Boys) begleitet. Zu Beginn der Geschichte, als die Überfälle noch den Eindruck der Streiche von Jugendlichen machen, macht die Kombination von Verbrechen (in der Geschichte) und Fröhlichkeit (in der Musik) noch Sinn, unterstreicht den pubertären und selbstverliebten Modus jener Szenen [8]; je weiter sich die Akteure aber in die kriminelle Karriere verstricken, je mehr Morde sie begangen haben und je mordlustiger die Verfolger auftreten, treten Anlass und Modus der Musik immer weiter auseinander. Der Eindruck der Bursche, der sich am Beginn der Geschichte einstellen mochte, wird immer mehr mit Untertönen der Bitterkeit durchsetzt, die Aktionen verlieren ihren Schwung, und je mehr die Figuren verstehen, dass ihnen eine Umkehr nicht mehr möglich ist, desto deutlicher zeigen sie ihren Charakter als Mitglieder des Kleinbürgertums. Das Überfallen von Banken war ihnen nur ein spielerisch gemeinter Ausbruchversuch aus der Armut und Perspektivlosigkeit der Depressionszeit. Dass der Film, der den historisch-sozialgeschichtlichen Hintergrund mehrfach explizit anspricht, ausgerechnet Tanz- und Unterhaltungsmusiken des Milieus benutzt, aus dem die Helden stammen, um den Charakter der Taten auch affektiv zu unterstreichen, qualifiziert die Musiken nicht nur als subjektiv motiviert (die Figuren tragen diese Stilistik mit), sondern auch als Hinweis auf die moralische Unbedarftheit der Helden. Gerade darum gehört die Musik zu den tragenden textsemantischen Bezügen, die den Film am Ende in einer völlig unkontrolliert erscheinenden Hinrichtung der beiden Titel-Figuren kulminieren lässt. Der Film endet konsequenterweise mit dem Geräusch der Maschinenpistolen und der folgenden Stille; erst mit dem Abspanntitel setzt wieder eine – getragene und melancholische – Musik ein.

Das musikalische Insert – die musikalische Szene

Musik gehört zum normalen sozialen und kulturellen Environment der Handlung von Filmen, sie ist fester und integraler Teil der diegetischen Realität. Sakrale und weltliche Feste sind eng mit musikalischen Formen verbunden. Und dass der gemeinsame Vollzug von Musiken ein mächtiges soziales Bindemittel ist, den Agierenden zudem die Möglichkeit einer spielerischen Interaktion eröffnet, die weit über die normalen sozialen Interaktionen hinausgeht, sollte evident sein. Die musikalische Nummer ist wie eine Insel in den Ablauf der alltäglichen Routinen eingelassen, darin dem Spiel verwandt. Es sind Feste und religiöse Veranstaltungen, zu denen sie gehört. Man singt Kinder in den Schlaf, manchmal wird zur Arbeit gesungen, Straßenmusikanten werben um Spenden. Selbst die dargestellte Konsumsphäre ist mit Musik („Muzak“) durchsetzt, Kaufhäuser und Bahnhöfe sind öffentliche Räume, denen künstliche *soundsca- pes* aufgelegt werden.

So ubiquitär und unverbindlich musikalische Environments heute erscheinen, so sehr können Musiken und musikalische Vollzüge in der dargestellten Realität von Filmen zu einem Ausdrucksfeld tiefer gesellschaftlicher Konflikte werden ebenso wie zu einem Mittel, intimste Innerlichkeit zu Gehör zu bringen. Sie kann zu einem eigenen Medium der Vis-à-vis-Kommunikation, die die Besonderheit der sozialen Beziehungen schon in der Tatsache, dass sie musikalisch kommuniziert wird, markiert. Usw. Wie oben schon angedeutet, ist die Frage, von welcher Art die Musiken sind, die im Film verwendet oder gespielt werden, gegenüber der Frage, in welchen Funktionen sie jeweils stehen, nachgeordnet. In einer ersten Durchmusterung könnte man die Unterscheidung zwischen

– *environmentalen*,

– *kommunikativen* und

– *textuellen* Funktionen von Musiken

machen. Verlässt man den Rahmen der Textanalyse und nimmt auch extratextuelle Funktionskreise von Musik und Klang in den Blick, treten ihnen

– *extratextuelle* Funktionen (ökonomischer, politischer und anderer Art) zur Seite.

Die Annahme, dass sich die Rezeption ausschließlich auf die Konstitution und Ausgestaltung einer „möglichen Welt“ richtet, in der die Figuren der Handlung sich bewegen, in der sie wahrnehmen, in der ihre Motivationen angesiedelt sind, wäre eine

arge Verkürzung der Integrationsleistungen, die der Zuschauer in der Rezeption erbringt. Tatsächlich ist das *Diegetisieren* ein Kernbereich des Verstehens, der Aufbau der dargestellten Raum- und Zeitverhältnisse, die Prüfung der Kausalitätsverhältnisse etc. Zum Diegetisieren gehört auch das Verständnis von Enklaven in die Diegese, oft subjektive motivierte Einsprengsel wie Erinnerungen, Visionen, Träume, Phantasien. Aber der Zuschauer steht nicht nur einer dargestellten Welt gegenüber, sondern einem Text, einem kommunikativen Geschehen, das nicht nur einen Sachaspekt hat. Klassische Filmmusik ist dem Diegetischen meist nicht zuordenbar; kein Zuschauer glaubt, dass die Musik, die ertönt, wenn ein Cowboy durch die Prärie reitet, von einem Orchester im Handlungsraum gespielt würde. Offenbar kann der Rezipient analytisch mit dem Text umgehen, das eine Element dem intentionalen Horizont des „Darstellens“ zuordnen, das andere einem ganz anderen Register des Mitteilens.

Neben die Musik, die in der dargestellten Welt erklingt, tritt also diejenige, die dem *Textuellen* zugehört, die von den Zuschauern, aber nicht von den Figuren der Handlung wahrgenommen werden kann. Sie steht ausschließlich in höheren – textuellen und extratextuellen – Funktionen, reichert das signifikative Feld der Texte an. Sie lagert sich die Figuren an, arbeitet sie z.B. in psychologische Tiefe aus; sie kommentiert die Handlung; sie gibt Vorverweise; sie bindet das Geschehen an die Sphären der symbolischen Ordnungen und Institutionen an; usw. In der Literatur zur Filmmusik gilt die Unterscheidung zwischen *diegetischer* und *extradiegetischer Musik* (der Musik der erzählten Welt und der der Erzählung) [9] als fundamental unterschiedlich – es sei aber schon hier festgehalten, dass die detaillierte Untersuchung zeigt, dass die Differenzen sehr viel kleiner sind, als man zunächst annehmen könnte. Unter einer funktionalen Perspektive überlagern sich Funktionen, lassen sich in den verschiedenen Ebenen und Modalitäten des Diegetischen realisieren. Die Frage, ob eine Musik, die eine spezifische signifikative Leistung erbringen soll, in der erzählten Welt oder als Filmmusik, die dieser Welt parallelisiert oder metaisiert ist, erklingt, ist fast immer eine Entscheidung, die in der Inszenierung getroffen wird. Es gibt einige Beispiele, die die Annahme nahelegen, dass es wenige Fälle gibt, die effektiv nur extradiegetisch auftreten können – man hat es dann immer mit Öffnungen der Erzählung in die Sphäre des Moralischen, des Politischen oder des Religiösen zu tun

[10]. Auch die Frage, ob kommentative, kontrapunktische oder ironische Beziehungen zwischen Handlung/Figur/Bild und Musik intradiegetisch aufgebaut werden können, bleibt zu diskutieren, wenngleich man sich ohne Schwierigkeiten Beispiele vorstellen kann, die zeigen, dass dieses sehr wohl der Fall sein kann [11].

Es gibt ein starkes Argument dafür, dass die Differenz zwischen intra- und extradiegetischer Musik rezeptionsästhetisch von einigem Belang ist – sie ist unter Umständen nämlich wahrnehmungsauffällig. Wechselt eine Musik den diegetischen Ort, antwortet der Zuschauer mit einem Lacher (den man wiederum als Hinweis auf ein momentanes reflexives Aha-Erlebnis verstehen darf; die Beispiele entstammen darum auch fast alle der Komödie). Robert Bentons *KRAMER VERSUS KRAMER (KRAMER GEGEN KRAMER, USA 1979)* – Vivaldische Lautenmusik, sie wirkt wie fröhliche Begleitmusik; als der Held aber die Straße weiter hinuntergeht, erweist sie sich als diegetische Musik, die von zwei Straßenmusikern veranstaltet wird. In Mel Brooks' *SILENT MOVIE (USA 1976)* fährt ein ganzer Bus, vollbesetzt mit einem mexikanischen Orchester, durchs Bild, wiederum die Musik diegetisierend, die man bis dahin als reine Hintergrundmusik wahrgenommen hatte. Eine Kollusion von Überraschungen findet man in Mel Brooks' *BLAZING SADDLES (DER WILDE WILDE WESTEN, USA 1974)* – hier reitet ein schwarzer (!) Cowboy durch die Prärie, dazu spielt Jazz-Musik (!), bis man sieht, dass das gesamte Count-Basie-Ensemble in der Prärie Platz genommen hat (vgl. dazu auch Gorbman 2001, 19). Mehrere Schichten von Gags überlagern einander:

- (1) ein Schwarzer in der Prärie (Inkompatibilität mit der Standard-Diegese des Westerns);
 - (2) Jazz-Musik im Western (Inkompatibilität mit der üblichen Genremusik);
 - (3) Diegetisierung einer als nicht-diegetisch vermuteten Musik.
- Drei Brüche, drei Spannungen, drei Lacher, zu einem verschmolzen.

Emons/de la Motte-Haber gehen noch weiter und sprechen sogar von einer „tendenziellen Austauschbarkeit von aktueller und begleitender Musik“ im Film allgemeinen (1980, 161). Das lässt sich an vielen Beispielen illustrieren, die eine „schleichende Ent-Diegetisierung der Musik“ zu Zwecken der Kontinuierung der Erzählung oder der Folge von Szenen vornehmen. Wenn also ein Cowboy am La-

gerfeuer ein Lied zur Gitarre anstimmt, und wenn das Lied in die nächste Szene fortgeführt, dabei von einem Orchester begleitet wird, ist der Zuschauer auf der einen Seite irritiert; aber er ist auch nicht irritiert, weil der Szenenübergang wie eine strukturelle Pause gesetzt ist – so dass eine Stelle wie die beschriebene kontinuierliche („Überlappung“) und diskontinuierliche Elemente („Szenenwechsel“, „Wechsel der Instrumentierung“) gleichermaßen enthält. Alles gleichzeitig:

- Kontinuität, das Lied wird fortgesetzt,
- Implikation: es ist von allgemeinerer Bedeutung; die Instrumentierung wandelt sich, es wechselt der diegetische Status,
- Markierung der Sequenzgrenze.

Weil derartige Übergänge ein Potential zur Wahrnehmungsauffälligkeit haben, können sie auch aus rein formalen Hintergrundfunktionen „angehoben“ werden; im gegebenen Beispiel wäre das Zusammen von Szenenübergang und diegetischem Status-Wechsel der Musik eine Bedingung dafür, dass das Lied eine allgemeinere Bedeutung entfalten kann.

Auch jene oben erwähnten Beispiele, in denen sich – extradiegetische – Musik an – diegetisches – Geräusch anschmiegt, sind auffällig, werden im Wahrnehmungsprozess bewusst. Wenn also in *DER VERLORENE SOHN* (Deutschland 1934, Luis Trenker) während des Hochhausbaus – der Held ist Bergsteiger und hat Arbeit bei den Schweißarbeiten am Empire State Building gefunden – sich Hammerschläge auf Eisen immer mehr mit der Musik mischen, schließlich sogar in Musik übergehen, die den Rhythmus der Schläge am Ende ganz dominiert, dann wird dem Geschehen eine musikalische Leichtigkeit eingehaucht, die eher das Erleben der Arbeit als ihre Darstellung betrifft; die lange Sequenz der Einvernahme und Verhaftung der Offiziere der Militärdiktatur, die den Mord an einem oppositionellen Politiker in Auftrag gegeben hatten, ist in Costa-Gavras' Film *Z* (Frankreich 1969) fast komplett mit einem rasend schnell getrommelten, marschartigen Musikstück unterlegt, zu dem sich das Geklapper der IBM-Kugelkopf-Schreibmaschine des Protokollanten zunehmend synchronisiert [12]; oder wenn mehrfach vier Perkussionisten im Hintergrund der Handlung auftauchen und als Reisbauern oder als Zimmerleute eine immer dominanter werdende diegetische *musical performance* realisieren (in *ZATŌICHI / ZATOICHI, DER BLINDE SAMURAI*, Japan 2003, Takeshi Kitano), dann wird das Finale – eine Bühnenshow, in der alle Beteiligten auftreten und in der

die bis dahin nur als Statisten auftretenden Perkussionisten die Hauptfiguren werden – vorbereitet – in einer Folge von Szenen, die darum irritieren, weil sie sich nicht einer dominanten Narration unterordnen, sondern offenbar eine zweite Ebene textueller Ordnung bedienen, die erst am Ende die Narration endgültig zurückgedrängt haben wird.

Die Differenz des Diegetischen und des Extradiegetischen bedarf weiterer Diskussion, so viel sei hier festgehalten. Für die folgenden Untersuchungen gehe ich aber davon aus, dass sie nur von sekundärem Belang ist (ich werde aber den jeweiligen Status benennen). Ansonsten gehe ich davon aus, dass es zum Reichtum, aber auch zur Schwierigkeit funktionaler Analyse gehört, dass Funktionen selten in Reinform auftreten, sondern meist mit anderen Funktionen durchmischt sind, dass sie einander überlagern, einander befördern, manchmal aber auch behindern. Mit der Polyfunktionalität der Beispiele ist zu rechnen.

Wissensbasiertheit, Ironisierung, Anspielung

So sehr die bis hier gegebenen Beispiele illustrieren, wie musikalische Einlagen in die semantischen Strukturen der Texte eingebunden sind, in denen sie lokalisiert sind, so deutlich ist auch, dass sie auf das (musikalische und filmische) Wissen von Zuschauern zurückgreifen.

Insbesondere dann, wenn allgemein bekannte Songs verwendet werden, spekuliert der Film darauf, dass der Zuschauer den Song und die kulturellen Kontexte, die ihm zugehören, kennt. Daraus kann wiederum semantisches Potential geschlagen werden, weil die Bekanntheit des Songs wie eine Einladung zu einem semiotischen Spiel verwendet werden kann. Wenn also die junge Frau (Barbara Streisand) den ein wenig weltfremden Musikwissenschaftler (Ryan O'Neal) dazu anhält, in einer Wohnung auf dem Dach des Hotels *A Kiss Is Just a Kiss, a Sigh Is Just a Sigh* auf einem zufällig dort herumstehenden Klavier zu spielen, sie selbst singt ein paar Zeilen des Songs – in Peter Bogdanovichs *WHAT'S UP, DOC? (IS WAS, DOC?)*, USA 1972, ca. 0:49:50-0:51:35) –, dann zitiert das Lied das berühmte *As Time Goes By* aus *CASABLANCA* (USA 1942, Michael Curtiz) [13], steht hier allerdings nicht als melancholische Markierung einer Erinnerung, sondern als erste romantische Einfärbung der Beziehung zwischen den beiden Figuren, nutzt

dabei aber genau jene andere affektive Besetzung des Liedes. Sie nutzen die schon vorliegende Musik als Spiegel und als Modell der Beziehung, die sie eingehen werden.

Wicke spricht einmal von „typisierten emotionalen Situation“, die durch Lieder bezeichnet würden (Wicke 2001, 78), die zur Verwaltung des Gefühlshaushaltes dienen. Es hängt genau mit der Tatsache zusammen, dass musikalische Titel wie insbesondere Lieder als *Affekt-Erinnerungen* dienen, dass sie in Alltag, Drama und Film manchmal dramatische oder sentimentalische Konstellationen aufrufen können, die wiederum zur neuen Hervorbringung einer vergleichbaren Konstellation dienen. Das neue Paar spiegelt sich in einer Musik, die in einer anderen Geschichte über anderes Paar einmal dazu gedient hatte, die Emotionalität dieser älteren Beziehung auszudrücken. Natürlich ist das neue Paar keine Wiederholung des älteren Paares; aber es schlüpft in die Maske der Musik, um die neue Beziehung zu intensivieren, die ältere Affektaufladung zur Ausgestaltung der eigenen Beziehung zu nutzen. Man kann symbiotische Beziehungen zum kulturellen und individuellen Gedächtnis von Musiken eingehen, soll das heißen. Die Differenz bleibt erhalten; darum ist dieses Spiel mit Masken und Verkleidungen oft ironisch (aber nicht immer).

Es macht einen Unterschied, ob die Figuren selbst die Musik bestimmen oder ob die Instanz des Erzählers die Musik zuordnet. Wählen sie selbst die Musiken aus, lässt sich die Wahl mit der Charakteristik der Figur verbinden. Die Musik bietet dann eine ihrer Ausdrucksflächen, macht sie kenntlich als Mitglied einer Geschmackskultur, deutet auf ihre sentimentalischen Fähigkeiten hin usw. Wird die Musik dagegen unabhängig von der Figur eingesetzt, steht sie eindeutig in textuellen Funktionen, sei es, dass sie einer Szene ein Gefühlsprofil (ein *mood*) unterlegen, sei es, dass sie die Szene – ironisch, zynisch, augenzwinkernd – aufrauen soll.

Während ich hier von einer Doppelverankerung der Affekt-Erinnerung im allgemeinen kulturellen und im individuellen Gedächtnis ausgehe, nimmt die These der *semantischen Beschriftung* [14] die Koppelung von musikalischer Phrase oder musikalischem Stück mit letztlich szenisch motivierter Bedeutung als Teil des kulturellen Wissenssystems. Die These ist vor allem an den Beschreibungen des *Zitats* in der Filmmusik entwickelt worden. Dazu heißt

es bei Hans-Christian Schmidt: „[Musikalische] Zitate haben die Eigenschaft, den gesamten inhaltlichen Kontext, aus dem sie entstammen, augenblicklich mitzutransportieren“ (1988, 416). Sicherlich können aber auch rein strukturelle Ähnlichkeiten von Filmmusiken mit älteren Musiken eine „Beschriftung“ vornehmen; wenn etwa der DDR-Western SEVERINO (DDR 1978, Claus Dobberke) eindeutig in die Reihe der großen Italo-Western eingereiht wird, so hängt diese Genre-Selektion nicht nur stilistisch mit der Zeitdramaturgie, der Präsenz von Detailaufnahmen und ähnlichem zusammen, sondern vor allem mit der eindeutigen Anspielung auf Instrumentierung und Melodieführung der Italo-Musiken von Ennio Morricone (die Musik zu dem Film wurde von Günther Fischer komponiert).

Insofern spielt das Zitat eine Sonderrolle, weil es als Fremdkörper meist klar identifizierbar ist. Weil nun Zitate – sofern sie erkannt werden – eine Art von Einschluss in den musikalischen und akustischen Rahmen des Films bilden (so, wie manchmal Insekten als Einschlüsse in Bernstein-Stücken deren besonderen ästhetischen Reiz ausmachen), unterbrechen sie für einen Moment den Fluss der „dichten Imagination“, ziehen eigene Aufmerksamkeit auf sich und sind Anlass für eine doppelte rezeptive Arbeit: Der Lust des Wiedererkennens korrespondiert ein Aufwand, das Wiedererkannte und das diegetischen Universum des gerade gesehenen Films Nicht-Zugehörige mit der Erzählung zu verbinden, eine Verschmelzung herzustellen.

Ich habe im Zusammenhang mit Problemen der Figurenanalyse an anderer Stelle mit der Metapher des *Amalgamierens* gearbeitet. Grundlegend war dort die Annahme, dass das Wissen des Zuschauers eine Agentur darstelle, in der das schon vorhandene Wissen mit der neu hinzutretenden Information vermittelt werde. Eine Figur etwa, die auf die Charakterisierung anderer Figuren verweist und deren Charakteristika wiederverwendet, nutzt jene anderen Figuren, um eigene Bedeutungen zu kreieren. Das gleiche gilt auch für den rezeptiven Umgang mit zitierter Musik – auch hier geht es darum, aus dem Vorgefundenen eine eigene synthetische Einheit zu erzeugen, die den aktuellen Kontext mit dem eher diffusen semantischen Horizontwissen, das dem Zitierten zugehört, vermittelt und vereinigt. Wenn also in einem James-Bond-Film (THE SPY WHO LOVED ME / DER SPION, DER MICH LIEBTE, Großbritannien 1977, Lewis Gilbert) in einer Wüstenszene das Kern- und

Kenntnis von *LAWRENCE OF ARABIA* (*LAWRENCE VON ARABIEN*, Großbritannien 1962, David Lean) als kurzes Einsprengsel in der normalen Filmmusik, die der Szene unterlegt ist, auftaucht, entsteht für den wissenden und also erkennenden Zuschauer eine momentane Lücke in der Szenenimagination, ein Innehalten, das die Szene selbst am Ende ironisiert, das aber eine eigene Rezeptionslust bereiten kann, weil es den Zuschauer einer gewissen intimen Kenntnis derartiger Szenen versichert.

Für eine Beschreibung der semantischen Prozesse, in die Filmmusik notwendigerweise eingebunden ist, ist die Tatsache, dass gewisse prägnante musikalische Formeln und Stücke in einem jeweiligen Kontext mit „szenischer Bedeutung“ aufgeladen werden, ausgesprochen wichtig. Hans-Christian Schmidt macht auf eine Implikation aufmerksam, die für die musikalische Analyse ausgesprochen zentral ist: „Die Sondermeldungen über den Russlandfeldzug im sogenannten ‚Dritten Reich‘ verwendeten die heroischen Schlusstakte aus *Les Préludes* von Franz Liszt. Sofern eben diese Takte in einem Film von heute zitiert werden, entsteht eine doppelte Assoziation: Assoziiert wird zum einen der Liszt’sche Heldenmythos, assoziiert wird zum anderen eine kriegerische Nazi-Attitüde“ (1988, 416) – und es ist durchaus zweifelhaft, ob die Schlusstakte diese historische Kontextualisierung jemals wieder loswerden. Derartige Bedeutungen sind assoziativ; sie basieren nicht auf einem symbolischen Zeichenverhältnis wie die Zeichen einer Sprache, sondern sind indikativisch miteinander korreliert. Sie sind insofern wissensbasiert, funktionieren als musikalische Formeln oder Stücke auch dann, wenn der assoziierte Horizont nicht aktiviert werden kann.

Figuren ebenso wie Musiken, die sich dieser signifikativen Technik bedienen, sind nicht allein aus dem Text zu konturieren, in dem sie auftreten. Kann der Zuschauer

die Rückverweisungen nicht auflösen, kann er das Geflecht der Bedeutungen nicht hervorbringen, das die Figur anbietet, usw. Das ‚Wissen‘ ist [so] zuerst eine funktionale Größe, das die indexikalischen Züge der Figur lesbar und auflösbar macht. M.a.W.: *Indexikalität* als vorrangiger Bedeutungsmodus populärer Kultur steht in einem nicht endenden Zirkel wechselseitiger Erklärung. Man kann die semiotischen Leistungen [einer solchen Figur] nicht verstehen, wenn man sie nicht in einem Prozess [...] untersucht (Wulff 1997/2010).

Man könnte meinen, es handle sich nur um *Zusatz-Bedeutungen*, die im Verstehen von Figuren und musikalischen Phrasen hinzutreten können (aber nicht müssen). So, wie *Chiffren* Zeichen einer Geheimschrift sind, sind sie nur Eingeweihten zugänglich. Darum auch ist die Rede von „semantischer Beschriftung“ plausibel. Der Zeichencharakter weist auf die Verwendungsgeschichte des jeweiligen musikalischen Stücks zurück, macht sie so zu einem Zeichen der Populärkultur, die aus dem permanenten Wiedergebrauch derartiger Zeichenkörper eine immer diffuse, auf Kontext- und Szenenerinnerung basierende Bedeutung gewinnt. Es ist ein Horizont der Verwendungskontexte von Musiken, der aktiviert werden kann, ein Wissen über die pragmasemiotischen Konditionen und Fälle, in denen die Phrase gemeinhin aufgetreten ist.

Wenn man allerdings die Rede von *Chiffren* ernst nimmt, eröffnet sich ein anderes Problem – es sind nicht nur Zusatzbedeutungen, die sich ausschließlich dem Connaisseur erschließen, sondern sie bilden einen Kern der Bedeutungs-Konstitution überhaupt. Gemeinhin werden Wörter und Phrasen als *Chiffren* bezeichnet, die als verrätselnde Symbole in einem Text verwendet werden, ihn so in einen Zusammenhang mit meist komplexen Bedeutungen bringend. Dann ist der *allusive Charakter* der Zeichenverwendung nicht nur ein Spiel mit fakultativen Bedeutungshorizonten, sondern zielt auf den semantischen Kern des Was und Wie des Ausgesagten [15].

Wenn man also in *DAS WIRTSHAUS IM SPESSART* (BRD 1958, Kurt Hoffmann) zwei Banditen sieht, die in einer slapstickartig übertreibenden Aktion in einen Schuppen hineinstürmen, und dazu das „Auf in den Kampf“-Motiv aus der Bizet-Oper *Carmen* hört, dann gilt es, auch in der Handlungs-Musik-Koordination die groteske Differenz zwischen Anlass und musikalisch ausgedrücktem (emotionalem) Aufwand zu identifizieren. Man darf davon ausgehen, dass dem zeitgenössischen Publikum das Opern-Stück ausreichend bekannt gewesen sein dürfte (auch wenn man die Oper selbst nicht kannte), dass man – den stürmischen Charakter der Musik einberechnend – die inneren Widersprüche der Szene also entschlüsseln konnte. Der Charakter der Slapstickiade, die man der kleinen Szene zuschreiben möchte, resultiert so nicht nur aus dem *mode of acting* der Handelnden, sondern auch aus dem übertreibenden Gestus der Musik – so könnte man zumindest auf einer ersten Ebene sagen; tritt allerdings das Wissen

um den (zumindest latent) heroischen Modus der Quelle (*Carmen*) dazu, vertieft sich der Eindruck des Ironischen – es entfaltet sich die sonst kaum zugängliche Ebene einer Kritik der Darstellungsmodi: Dies ist Komödie und auf jeden Fall abzusetzen gegen die Ernsthaftigkeit der Oper!

Ein ganz anderes Beispiel für eine hoch-ironische Verwendung entstammt der Alten-Screwball-Comedy *THE BUCKET LIST* (*DAS BESTE KOMMT ZUM SCHLUSS*; USA 2007, Rob Reiner): Zwei betagte Männer, beide krebskrank, im Krankenhaus. Der eine ist reich, der andere arm. An eine Heilung ist nicht zu denken. Sie stellen eine Liste der Dinge zusammen, die sie vor ihrem Tode noch tun wollen, die sie nie realisiert haben oder nie realisieren konnten. Dazu rechnet auch die Großwildjagd. Die beiden beginnen, die Liste abzuarbeiten, gelangen dabei auch in die Serengeti. Der eine will einen Löwen schießen, der andere hindert ihn daran. Sie fahren in der Steppe herum und brüllen laut *The Lion Sleeps Tonight* in die Landschaft hinaus. Das Lied wird als Song-Score fortgeführt und unterliegt dann einer kleinen Folge von Postkartenbildern, die die afrikanische Landschaft zeigen. Zwar ist der Song, der 1939 zuerst als *Mbube* (der Zulu-Ausdruck für "Löwe") von seinem Komponisten und Texter Solomon Linda mit seiner Gruppe *The Evening Birds* eingespielt wurde und seitdem eine nicht enden wollende Kette von Neueinspielungen gehabt hat [16], ursprünglich mit den Wissenshorizonten von „Afrika“ verbunden. Aber er ist heute keine Musik, die als afrika-typische Musik den Handlungsort anzeigen könnte. Vielmehr handelt es sich um ein Evergreen, das zum Allgemeinbestand von Tanz-Musiken gerechnet werden muss. Der Afrika-Bezug kann höchstens künstlich hergestellt werden, in einer parodistischen Manier. Genau hieraus bezieht die kleine Sequenz in *THE BUCKET LIST* ihre semantische Energie. Die beiden Männer sind nie in Afrika angekommen, sondern bewegen sich durch ein touristisch-imaginäres Terrain, ein Wissens-Afrika statt durch ein Real-Afrika. Sie bleiben Fremde, was durchaus der Geschichte des Films entspricht – denn auch hier geht es um eine „Reise nach innen“, um eine Rückbesinnung auf Werte, die in der letzten Phase des Lebens zentral werden können. Der Afrika-Ausflug erweist sich so als Männer-Urlaub, der die Gemeinschaft der Männer feiert und an den Orten, die sie besuchen, eigentlich uninteressiert ist.

Für den Zuschauer ist die Strategie durchsichtig, mit der Reiner hier das Verhältnis der beiden Männer zu ihrem Projekt darstellt – weil er vom Charakter des Songs als Party-Mitsing-Musik weiß und weil er verstehen kann, dass die beiden Helden emotional und epistemologisch bei sich, aber nicht in Afrika sind.

Schon einige der oben beschriebenen Beispiele deuten darauf hin, dass die Musikszenen auffallend oft *reflexiv* gesetzt sind. Nur bei oberflächlicher Betrachtung ergeben sie sich organisch aus der Handlung. Genauere Betrachtung zeigt, dass sie dramaturgisch angesteuert werden, Bereiche und Register des Wissens in die Geschichten integrierend, die sie für eine kurze Phase „fragilisieren“, durchlässig machen, mit einem umfassenderen Horizont von Verstehen, Genießen und Wertschätzen kurzschließen. Ein Beispiel, das sich sofort aufdrängt, stammt aus dem Film *PRETTY WOMAN* (USA 1990, Garry Marshall): Der Held entführt die Frau, die er auf der Straße als Prostituierte als Tagesbegleitung engagiert hatte, in eine Aufführung der Verdischen *Traviata* – und als sie zu weinen beginnt, zeigt sie ihre wahre Klassenhaltung, eine Empfindsamkeit, die unter der Schnoddrigkeit und abweisenden Unverbindlichkeit der Huren-Verhaltensweisen nur geschlummert hatte. Wir sehen in einer *summary sequence* die Aufführung von Beginn an, dazu erklingt ein (mehr oder weniger flüssiger) Medley einiger Kernszenen der Oper; wir sehen vor allem, wie sich die Heldin immer mehr auf das Stück und die Musik einlässt, und ihre Tränen am Ende beweisen, dass sie den „Herzestest“ bestanden hat (vgl. Mikos 1993, 77, 79). Der Film instantiiert auch das Motiv der „selbstlosen Kurtisane“, wie es in Alexandre Dumas' *Kameliendame* (1848), die wiederum die Grundlage für *La Traviata* (1853) bildete, nahezu prototypisch ausgeführt war; die Oper dramatisiert zudem eine Figurenkonstellation, die der in *PRETTY WOMAN* entspricht, sie allerdings zu einem tragisch-rührseligen Ende führt. Für den Zuschauer treten hier mehrere Ebenen nebeneinander:

- die narrative Funktion der „Empfindsamkeitsprobe“, der die Heldin unterworfen wird;
- die Parallelität der Figurenbeziehungen in der Opern- und der Filmhandlung;
- der scharfe Kontrast zwischen beiden.

Nun ist die Handlung der Oper im Film nicht ausgeführt, lässt sich nur aus der Abfolge der Musikfragmente des Medleys ableiten. Der Charakter der Probe ist aus dem Gang der Handlung ableitbar. Die

Szenenauflösung unterstützt ihn dabei: Immer mehr rückt die Heldin in den Mittelpunkt des Bildes, ist am Ende in einer Großaufnahme zu sehen; ein Umschnitt zeigt den Mann neben ihr, der aber nicht mehr das Bühnengeschehen, sondern die Tränen der Frau neben sich beobachtet. Worum es hier geht, ist darum auf der szenischen Ebene immer klar. Der Zuschauer allerdings, der die intertextuellen Beziehungen zwischen *La Traviata* und *PRETTY WOMAN* qua Wissen weiter entfalten kann, erobert sich ein Feld von Zusatzgratifikationen und erweitert sich das Bedeutungsfeld des Films weit über die reine Geschichte hinaus.

In der romantischen Komödie *SALZBURGER GESCHICHTEN* (BRD 1957, Kurt Hoffmann) nach dem Roman *Der kleine Grenzverkehr oder Georg und die Zwischenfälle* von Erich Kästner [17] gehen die beiden Partner, die einander nur unter falschem Namen und falscher Identität kennen, unabhängig voneinander in Musikveranstaltungen der Festspiele. Georg, der männliche Part des finalen Paares, ist von seinem Freund, einem Maler, begleitet, als sie *Don Giovanni* betrachten (0:48:00); Konstanze, sein weibliches Pendant, hatte von ihrem Vater zwei Karten zu einer Aufführung des New York City Ballets „George Balanchine“ geschenkt bekommen, die zur Entstehungszeit des Films tatsächlich ein Mozart-Divertimento choreographiert hatten; sie wird von ihrem Bruder begleitet (0:51:00). Sowohl bei der Aufführung des Konzerts wie bei dem des Balletts handelt es sich um Fremdaufnahmen [18], Importe in den Film. Zwar gelingt die Illusion, dass die beiden Männer resp. die Geschwister tatsächlich Zuschauer gewesen sind, doch basiert dieses auf der radikalen Positionierung der Zuschauerrolle im Gegenüber des Bühnengeschehens; der Ort der Kamera adaptiert den Ort des Life-Zuschauers – also kann man auch in einer täuschenden Montage einen Umschnitt auf Figuren der Handlung machen, die genau jene Position einnehmen, die sonst der Betrachter des Mitschnitts resp. der Bühnenverfilmung eingenommen hätte.

Beide Aufführungen bilden so also nicht nur „Inseln“ im Fortgang der Geschichte, als sie explizit mit den Salzburger Festspielen zu tun haben und an öffentlichen Orten der Hochkultur handeln, sondern weil sie auch musikalisch, stilistisch und narrativ aus dem Kontext herausfallen. Sowohl Georg wie Konstanze nehmen nicht in der Maske als armer Wanderer oder als Stubenmädchen, in denen sie einander

begegnen sind, am Festival-Geschehen teil, sondern der eine als dreifacher Doktor und die andere als junge Adelige. Die fremden Filmeinlagen wirken in dem Spiel der Wirrungen und Verwechslungen wie Orte, an denen die Maskeraden aufgehoben erscheinen. Auch wenn die Umschnitte auf die Zuschauer in diesem Zusammenhang die mit den Festspielen so eng verbundene Kunstbeflissenheit ausstellen, machen sie darüber hinaus deutlich, dass sowohl Georg wie Konstanze hier „zu Hause“ sind, sich authentisch benehmen können, ihre Rolle im bürgerlichen Ritual der Konzertveranstaltung beherrschen. Dabei ist die Hermetik der Aufführungen filmisch durchbrochen: Denn man sieht im einen wie im anderen Falle, dass die Zuhörenden in eine Art von Tagtraum hineingeraten, in denen sie – in an den Rändern unscharfen, überbelichteten Großaufnahmen – den jeweils anderen imaginieren; die Musiken werden über diese Bildstrecken abgeblendet und für die Dauer der Vision durch eine seichte und süßliche Spieluhrmelodie abgelöst. Nach dem Erwachen aus dem Halbtraum ist ein extremer Zeitsprung markiert. So leistet die Doppelszene ein Mehrfaches: sie zeigt den eigentlichen sozialen Ort und Habitus der Beteiligten; und sie zeigt gleichzeitig, wie sehr das Verliebtsein Löcher in die dichte soziale Atmosphäre des Festivals gezogen hat, so dass die Figuren deren formaler Kontrolliertheit eine subjektiv getragene Phantasie entgegensetzen. Spätest an dieser Stelle ist klar, dass sich das Paar am Ende finden wird.

Charakterisierung der Environments

Doch sei zu den elementaren Funktionskreisen von Filmmusik zurückgekehrt. Das Environmentale bleibt fast immer hintergründig. Allerdings gibt manche Musik Aufschluss über die Lokalität der Handlung (in einer arabischen Welt erklingen auch andere Klänge und Harmonien als in einer Geschichte, die in Russland oder auf Tahiti spielt), manchmal auch über die historische Zeit der Handlung (das Frankreich der Revolutionszeit hört sich anders an als das der Zwanziger Jahre). Natürlich wird auch das Subkulturelle oder die soziale Klasse musikalisch manifestiert (die Welt der Hippies ist auch musikalisch anders als die des Großbürgertums). Es handelt sich immer um die *Indikation* der sozialen, regionalen und historischen Welten, in denen eine Geschichte spielt. Natürlich ist der Umgang mit dieser Funktion wissensbasiert und greift zurück auf den erworbenen Wissenszusammenhang, variiert

darum auch in Abhängigkeit von der jeweils individuellen Lerngeschichte. Die verschiedenen Dimensionen sind miteinander kombiniert, so dass höchst differenzierte Mischungen entstehen können. In Anlehnung an die Arbeiten Murray Schaefers kann man von *soundscape*s sprechen – von „akustischen Landschaften“, die ihre jeweils besondere innere Kontur haben und die in der Rezeption mehr oder weniger perfekt entschlüsselt-erschlossen werden müssen. Die Gestaltung der environmentalen Qualitäten von Musik und Geräusch ist Aufgabe des Sound-Designs und dient zur akustischen Grundierung von Geschichten.

Natürlich ist all dieses nicht zu lösen von der „inneren Soziologie“ der Filme. Und natürlich kommen Musiken im Film auch nicht umhin, Funktionen der *Repräsentation* wie in der äußeren Welt der Zuschauer zu übernehmen: Keine große soziale Institution in der Realität verzichtet darauf, auch musikalisch in Erscheinung zu treten und sich in musikalisch unterstützten Ritualen und Liturgien öffentlich darzustellen. Die Staatsmacht feiert sich in Paraden und Aufmärschen, in Staatsempfängen und Feierveranstaltungen, findet sich noch in den verschiedensten Anlässen, zu denen die Nationalhymne gesungen wird. Die Gewerkschaften haben ebenso ihre eigenen Lieder und Musiken wie die Kirchen ihre Veranstaltungsformen (wie Messen und Gottesdienste) und musikalische Gattungen (wie Kirchenlieder und Choräle), die eindeutig auf den gesellschaftlichen Anspruch der Institution verweisen, dabei dem moralischen und ideologischen Zusammenhalt des Kollektivs Ausdruck verleihend. Das Repräsentative und Stellvertretende kann ganze Veranstaltungen definieren (wie die Zelebrierung einer Messe für die Opfer eines Amoklaufs), es kann aber auch nur deren Teil sein (wie das Singen der Nationalhymne bei Fußballspielen). Filme adaptieren diese Ausdrucksformen des Institutionellen, nutzen sie, um die innere Verfasstheit ihrer diegetischen Gesellschaftsformen zu zeigen. Und oft sind gerade diese Ausdrucksformen ein Mittel, Bezüge zur historischen und politischen Realität herzustellen, weil sie reale Ausdrucksformen dazu nutzen, um fiktionale Welten zu inszenieren [19].

Das Musikalische ist aber auch ein Kommunikationsmittel, das die Figuren von Filmen, die ja ihrerseits „soziale Wesen“ der filmischen Welt sind, auf einem mikrosoziologischen Niveau einsetzen können. Im Film sind es manchmal „Beziehungsspiele“,

in denen Singen und Musizieren die Folie für Interaktionen abgeben. Und weil die Rollen- und Machtverhältnisse der Alltagswelt im Spiel aufgehoben werden können (nicht müssen!), können auch „musikalische Nummern“ als Gegenentwürfe gegen formalisierte soziale Beziehungen erscheinen. Wenn also in *HOUSE CALLS* (HAUSBESUCHE, USA 1978, Howard Zieff) während eines Restaurantbesuchs des Helden (gespielt von Walter Matthau) eine italienische Combo zu spielen und ein italienischer Restaurant-Besitzer zu singen beginnt, und wenn die Kamera ihm folgt, bis er an Matthaus Tisch kommt, der seinerseits einstimmt und zusammen mit dem Italiener die Arie beendet (ca. 1:05), dann leistet die kleine, nur wenige Sekunden einnehmende Szene gleich mehreres:

- Sie zeigt ein Restaurant an, in dem der Besitzer *italianità* als Musikkultur inszeniert und zelebriert;
- sie deutet auf einen Helden hin, der sich in der Welt der italienischen Volkslieder und populären Opernarien bestens auskennt, dass er darüber hinaus ein Gourmet und ein genussorientierter Mann ist;
- sie deutet auch darauf hin, dass der Held Stammkunde ist und sich auf eine kumpelhafte Art bestens mit dem Italiener versteht.

Es sind eher beiläufige Informationen, die man aus der kleinen Szene ableiten kann – betreffend das Milieu, den Aktionsmodus, in dem die Figuren (resp. die Hauptfigur) handeln, und damit ein Hinweis auf die atmosphärische Tönung des Alltagslebens, eine minimale alltagsweltliche Vorgeschichte des Restaurantbesuchs selbst.

Relative Eigenständigkeiten

Manchmal ermöglicht die Musik eine Konzentrierung des narrativ wichtigen Inhalts. Manchmal aber fokussiert sie aber den allgemeineren Hintergrund der Geschichte. Das *Atmosphärische* wird dann dominant, ein affektiver Modus tritt in den Vordergrund, der sich aus dem Zusammen einer minimalistischen Inszenierung, der Reduktion des Narrativen und der affektlenkenden oder zumindest die Affektrichtung anzeigenden Musik errechnet werden kann. Ein einfaches, sehr dichtes Beispiel entstammt Alan J. Pakulas Paranoia-Thriller *A PARALLAX VIEW* (USA 1974): Nachdem er ersten Hinweisen auf den inneren Zusammenhang der Tode einer ganzen Reihe von Zeugen eines Attentats, mit dem der Film begann, äußerst misstrauisch begegnet war, geht der Journalist Fraly etwa nach der Hälfte des Films auf

die Suche nach Überlebenden. Es kommt zu einem Zusammentreffen mit Tucker, einem der Zeugen, auf den schon mehrfach Mordanschläge verübt wurden und der abgetaucht war. Zum Gespräch fahren Tucker und Fraly auf einem Segelboot aufs Meer hinaus, begleitet vom Leibwächter Tuckers. Mit der Ausfahrt des Bootes (0:42:00) setzt eine ruhige Musik ein, wie sie Szenen unterlegt ist, in denen nichts geschieht, in denen man wartet (oder in denen man gewiss ist, dass es eine latente Bedrohung gibt, die in die Szene einbrechen wird). Man sieht das Boot bei der Ausfahrt aus dem Hafen, es ist strahlend-schönes Wetter. Der Leibwächter steht an der Pinne, Tucker gießt sich Whisky ein und trinkt. Er macht Fraly auf das Photo eines Beteiligten an dem damaligen Attentat aufmerksam. Offenbar vergeht der ganze Nachmittag, als das Boot am Ende wieder Kurs auf die Hafeneinfahrt nimmt – und explodiert (0:44:30). Fraly kann nur überleben, weil er sich – zufällig – am Bug des Schiffes befand. Mit der Explosion verstummt die Musik.

So sehr die Szene den Eindruck großer atmosphärischer Dichte macht, sind ihre narrativen Funktionen minimal – sie rekapituliert den Stand (Tucker murmelt noch einmal die Namen der bislang Ermordeten vor sich hin), und sie öffnet die Suche Fralys durch das Bild, das Tucker ihm zeigte. Dominant wird das Atmosphärische und mit ihm die Musik. Ihr minimalistischer Gestus, wenige Grundakkorde, auf die eine kaum erkennbare Melodiestimme aufgesetzt ist, deren Töne so unregelmäßig sind wie der Aufschlag von Regentropfen auf eine Wasserfläche, sowie ihr konventioneller Einsatz als Verzögerungs- oder Wartemusik vor einem anstehenden Ereignis geben dem minimalistischen Geschehen dennoch eine klare Affektorientierung, die die endliche Explosion ebenso erwartbar wie plausibel macht. Die formale Eigenständigkeit der Szene (als Fahrt aus dem und in den Hafen zudem noch zeitlich und direktional gerahmt) ist auffällig. Aber sie bleibt dem Narrativen verhaftet, bedient eine narrativ wichtige Information – und sie ist bei aller Geschlossenheit kein Insert, das eine Ruhephase der Erzählung darstellte [20].

So, wie sich in der beschriebenen Szene der paranoide Modus der Erzählung manifestiert und die Unausweichlichkeit des Geschehens ebenso unterstrichen wird wie die Handlungsohnmacht der Figuren, können auch in anderen Fällen die Musiken die Modalität des Erlebens, denen die Figuren unterworfen sind, kondensieren. Ist es in *THE PARALLAX VIEW* der

Modus der Erzählung selbst, ist es in der schon erwähnten Hubschrauberszene in Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* (1979) ein Hinweis auf eine tiefe Subjektivisierung, die die Erfahrung des Vietnamkriegs irrealisiert hat. Wenn die Hubschrauber im ohrenbetäubenden Lautsprecherlärm des Wagnerischen Walkürenritts ihren Angriff auf ein friedliches vietnamesisches Dorf fliegen, wird etwas spürbar von dem aberwitzigen Aktionismus der amerikanischen Soldaten, von einer rauschartigen Durchsetzung der kriegerischen Aktion und einer zwischen Hass, Zynismus und Verzweiflung schwankenden Selbstmodulation der Stimmung. Aber die Verbindung von Wagner-Musik mit dem Hubschrauberangriff korrespondiert einer tiefer liegenden Behauptung über den Zusammenhang des Einsatzes mit einem selbstinszenierten rauschhaften Erleben desselben; andere strukturell-semantische Effekte treten dazu – vor allem folgt die Musik einer umgreifenden Subjektivisierung der Geschehensdarstellung: Der Vietnam-Krieg erscheint als ein militärisch-musikalisch-rauschhaftes Syndrom – davon handelte schon der Titel, die lange Sequenz zu Beginn, der der Doors-Song *The End* unterliegt, davon handeln viele weitere Szenen des Films. Der Hubschrauber-Angriff ist ohne Zweifel eine „musikalische Szene“ – ein eigenständiges „Insert“ ist er aber nicht.

Von großer atmosphärischer Bedeutung ist auch das Lied *I's Rather Have the Blues*, der gleich zweimal in Robert Aldrichs Film *KISS ME DEADLY* (*RATTENNEST*, USA 1955) ertönt – zu Beginn des Films, während die Titel erscheinen, ist es eine Interpretation von Nat King Cole, die im Radio erklingt; die zweite Fassung ertönt erst kurz vor Ende des Films (1:07:00), quasi als Übergang in die Phase des Show-Downs, und wird nun von einer schwarzen Sängerin im Nachtclub dargeboten (gespielt von Mady Comfort; die Stimme gab die Sängerin Kitty White dazu [21]). Nicht nur der Text des Liedes [22], der von Frank DeVol geschrieben wurde, sondern auch der schleppende, zwischen Laszivität und Klage schwebende Vortrag schwingt sich in die apokalyptisch wirkende Adaption von Mickey Spillanes düsterem Klassiker ein, ihn zu einer fast nihilistischen Vision der frühen 1950er machend. Das Lied und seine Interpretation ist hier am Ende als prägnanter Ausdruck der Stimmung der Erzählung und der unterschweligen Resignation der Figuren ganz zentral. Es schafft Raum, die Verzweiflung der Hauptfigur Mike Hammer nach dem Tod des besten Freundes spürbar zu machen, scheint ein emotionale

Grundierung leistendes Einsprengsel in die Geschichte zu sein – aber sie wird am Ende, wenn der Barkeeper den Helden verständigt, dass man die Sekretärin und Freundin Hammers entführt habe, wieder vollständig in den Fortgang der Geschichte einbezogen: eine Atempause und eine dramaturgisch wichtige Retardation der Handlung, zudem ein markanter Hinweis auf die Affektlage der Erzählung, werden wieder mit der Narration verbunden.

Dass einzelne Szenen aus dem Fluss der Erzählung auch musikalisch herausgehoben werden, weil sie einen eigenen modalen Status haben, ist vermutlich eine der grundlegendsten Funktionen, in denen vor allem in sich geschlossene Songs – die dem Publikum zudem ganz unabhängig von dem jeweiligen Film bekannt sind – eingesetzt werden. Ein beliebiges Beispiel ist eine Szene aus Tom Tykwers *LOLA RENNT* (BRD 1998): Lola und Manni, die beiden Helden, flüchten am Ende der ersten Variation der Geschichte, nachdem sie einen Supermarkt überfallen haben, mit der Beute und immer noch bewaffnet auf die Straße. Dort wartet jedoch bereits die Polizei auf sie – Lola wird erschossen. Die Szene fällt aus dem Kontext des Films vollständig heraus, der fast immer von Techno oder elektronischer Musik begleitet wird, die das Tempo des Films unterstreicht. Die Fluchtszene ist in Zeitlupe gefilmt, was sie bereits irrealisiert und emphatisiert; dazu ertönt Dinah Washingtons Soul-Hit *What a Difference a Day Makes* (eingespielt 1972, als Album aber erst 2006 veröffentlicht; das Lied selbst basiert auf dem populären mexikanischen Bolero *Cuando Vuelva a Tu Lado* aus dem Jahre 1934). In dieser Kombination „Zeitlupe plus Soul-Musik“ wird die Szene in eine Art traumhafter Schwerelosigkeit moduliert, die um so brutaler mit dem Geräusch des tödlichen Schusses beendet wird. Ein anderes, ebenso beliebig gewähltes Beispiel ist *IQ* (USA 1994, Fred Schepisi, 0:17 bis 0:19), in dem eine Szene, in der der jugendliche Held mit dem alten Albert Einstein eine Motorradfahrt macht, zunächst mit einem Rock'n'Roll-Titel unterlegt ist, dann aber, als das Motorrad von der Straße abhebt, in einen romantischen Modus übergeht; auch hier wird die Szene aus dem Kontext herausgehoben und als modal eigenständig markiert.

Die genannte modale Absetzung einer Szene vom Kontext hat im übrigen lange Traditionen. Ein Beispiel ist eine kleine Szene aus dem französischen Gangster- und Drogenfilm *RAZZIA SUR LA CHNOUF* (*RAZZIA IN PARIS*, Frankreich 1955, Henri Decoin,

1:18:00 bis 1:20:00): Der *undercover* ermittelnde Kommissar ist mit einer drogenabhängigen Frau in einer Bar angekommen, in der „Haschisch geraucht“ wird; in dem Club sind fast nur Schwarze; zwar spielt ein unsichtbarer Gitarrenspieler, doch wird weder getanzt noch miteinander gesprochen; die Frau verlässt den Kommissar, drängt sich an einen schwarzen Tänzer heran, der mit nacktem Oberkörper in der Mitte der anderen tanzt. Die Szene ist scharf gegen den Kontext abgesetzt:

– durch die Akteure – der ethnische Kontrast könnte kaum deutlicher sein;

– durch die Kommunikationslosigkeit der Anwesenden – nur in dieser Szene tritt der Film in die Realität der Drogenabhängigen ein;

– durch den Modus der Sexualität – nur hier ist das Körperliche ganz zentriert (die Kamera unterstützt die Verlagerung des situativen Themas durch Aufnahmen auf die Hüften des schwarzen Tänzers, so dass man die latente Sexualisierung der Szene in seinen anzüglichen Hüftbewegungen auch visuell klar zentriert hat);

– und durch den Modus der Musik.

Zwar ist in zahlreichen Szenen des Films ein moderater Bar-Jazz zu vernehmen (als oft sogar visuell ausgewiesene diegetische Musik); doch hier wird das Melodiöse zugunsten einer endlos-ostinaten Gitarrenlinie aufgegeben, zu der sich am Ende der Szene noch eine unsichtbare Perkussionsgruppe mischt, die die Gitarre durch ein dunkles rhythmisches Soundscape überlagert und den Eindruck der endlos geschlagenen afrikanischen Trancemusik-Trommeln macht. Auch im Musikalischen schlägt der Film in dieser Szene klar rassistische Züge an (komponiert von Marc Lanjean).

Kommunikationen und ihre Modalitäten

Dass Musik unabhängig vom Film eine kommunikative Qualität hat, dass sie Teil der sozialen Welt ist, ist evident. Allerdings sind die kommunikativen Rahmen vielfältig, in denen sie auftritt. Es wechseln die sozialen Konstellationen, die musikalischen Ausdrucksmittel, die Bedeutungen, auf die ausgegriffen wird. Musikvermittelte Interaktion dient fast immer dazu, über Bedeutungen zu kommunizieren, die sich gegen den sprachlichen Ausdruck sperren. Der Beziehungsaspekt der Kommunikation tritt dann ganz in den Vordergrund. Es entspricht der Vielfalt der Beziehungen, von denen in filmischen Erzählungen die Rede ist, dass es kaum eine Regel gibt, die Musikali-

sierung der Interaktion zu vereindeutigen oder auf nur wenige Muster zu reduzieren.

Ein besonderer Film, eine besondere Konstellation, eine besondere Interaktion also: Eine junge Frau, im Badezimmer, vor dem Spiegel, sie kämmt sich die nassen Haare; im Zimmer nebenan spielt der Mann wie probierend die Anfangstakte eines Liedes. Die Frau merkt auf, beginnt zuzuhören – und als sie ins Wohnzimmer wechselt, bemerkt auch der Mann die ZuhörerIn, der Modus der Musik wechselt: Aus der so selbstverloren vor sich hin gespielten Musik wird ein adressierter Akt. Eine fast eine Minute langen Nah-Einstellung auf die junge Frau zeigt, dass sie versteht, dass sie die Übertreibungen hört, dass sie weiß: Sie ist die Adressatin des Liedes. Die fast fünfminütige Szene entstammt Rudolf Thomes Liebesfilm *BERLIN CHAMISSOPLATZ* (BRD 1980), die beiden Rollen spielen Hanns Zischler und Sabine Bach. Sie zeigt einen intimen Dialog, eine persönliche Ansprache ohne Du (der Text des Liedes ist englisch und spricht einen unspezifischen Anderen an). Adressierung und affektive Bedeutung dessen, was der Mann spielt, sind in eine Ausdrucksgeste transformiert, auf ein musikalisch-symbolisches Niveau verschoben. Der Film scheint die Intimität des Geschehens zu respektieren, wenn sie sich am Ende schwankend (es wirkt wie improvisiert) zurückzieht, die beiden Protagonisten zurücklassend. Ein privater Moment geht zu Ende, der so ganz den beiden Figuren zu gehören schien und in den sich der Zuschauer fast heimlich eingeschlichen hat.

Das Zurücktreten der Sprache als Mittel der Beziehungskommunikation geht manchmal noch weiter. Gerade in den Musikfilmgenres finden sich immer wieder Hinweise auf eine fundamentale Sprach- und Diskurs-Skepsis. Der musikalische Ausdruck erscheint dann resistent gegen Befangenheiten und Unfähigkeiten, sich sprachlich zu artikulieren. Das Musikalische dagegen öffnet ein Medium des unmittelbaren Gefühlsausdrucks über alle Klassen- und Sprachengrenzen hinweg. Wenn die Liebesszenen im Musical also nicht als Dialog, sondern als Tanzszenen ausgeführt sind, so signalisiert dieses auch, dass die emotionale Bewegung der Liebe sich gegen Sprache wehrt, in musikalischer Äußerung aber authentisch ausgedrückt werden kann.

Ein namenloser Straßenmusikant trifft auf eine ebenso namenlose Zeitschriftenverkäuferin und verliebt sich in sie. Die junge Frau – selbst Pianistin – ist auf

den Sänger aufmerksam geworden, als er nachts in den kaum belebten Straßen Dublins eigene Lieder spielt, die von einer verlorenen Liebe handeln, die der Sänger höchst ausdrucksvoll beklagt. Die beiden werden sich näher kennenlernen, sie werden gemeinsam musizieren, sogar ein gemeinsames Album aufnehmen. Noch in der Phase des Kennenlernens fragt die Frau den Mann während einer nächtlichen Busfahrt nach seiner früheren Beziehung, für die er die Liebeslieder schreibt und nachts auf der Straße singt. Der Mann zaudert, mag nicht erzählen – bis er zur Gitarre greift und in einem kurzen improvisierten Lied die Vorgeschichte preisgibt. Es ist eine Geschichte, die er erzählt, aber es ist auch eine tiefe emotionale Berührung, von der der musikalische Vortrag handelt. Das Lied handelt eigentlich von den Bedeutungen, die diese Geschichte für den Sänger hatte, und es handelt auch vom Versuch, diese Bedeutungen zu maskieren, sie zu ironisieren und damit auf Distanz zu bringen; gleichwohl bleibt es aber eine Geschichte. Es ist für den Zuschauer unverzichtbar, auf den Text des Liedes zu achten, damit ihm nichts von der Vergangenheit des Protagonisten und seiner Motivation, Musik zu machen, entgeht (darum auch ist der Song in der synchronisierten Fassung mit Untertiteln versehen).

Der vorerwähnte Song *Broken Hearted Hoover Fixer Sucker Guy* wurde von Glen Hansard, dem Sänger der irischen Rock-Band The Frames, der die männliche Hauptrolle in *ONCE* (Irland 2006, John Carney) spielt, geschrieben und vorgetragen. Er fasst die Liebesgeschichte zu seiner Ex-Freundin in 53 Sekunden und zwei Strophen zusammen:

Ten years ago I fell in love with an Irish girl / She took my heart / But she went and screw with some guy that she knew / and now I'm in Dublin with a broken heart // [Refrain:] Oh, broken hearted hoover fixer sucker guy / Oh, broken hearted hoover fixer sucker / Sucker guy // One day I'll go there and win her once again / But until then I'm just a sucker of a guy.

Nachdem der Sänger seine Performance mit dem Zusatz „fuck her, she's gone / she's gone forever“ beendet hat, ist auch die kleine Szene beendet. Das Lied ist nicht nur als *backstory* wichtig, sondern es weist auch auf Tiefenmotivationen des Helden hin – und es bleibt wirksam bis zum Schluss des Films, das nur oberflächlich offen bleibt; denn der Zuschauer darf vermuten und hoffen, dass der Protagonist versuchen wird, seine verlorene Liebe zurückzu-

gewinnen, wie er es in der letzten Strophe angekündigt hatte.

Der Bus ist fast menschenleer. Doch ein Rückschnitt auf eine alte Frau und den Busfahrer zeigen, dass auch sie zugehört haben. Lieder sind adressiert, sind kommunikative Tatsachen, kein unmittelbarer Ausdruck des Inneren des Sängers. Darum auch ist die Ironisierung so wichtig – der Mann kann der Frau mitteilen, dass er einer vergangenen Liebe nachhängt, und er kann sich gleichzeitig auf lachende Distanz bringen. Er immunisiert und öffnet sich gleichzeitig. (Das ist ganz anders in einem späteren Lied, das die Frau am Klavier spielt und das ebenfalls von einer vergangenen Liebe handelt; hier schottet sie sich gegen jeden Kontakt mit dem Mann ab, ihr geht es nur um den Ausdruck eines immer noch dauernden Schmerzes – aber sie kann ihn immerhin musikalisch zum Ausdruck bringen.) Die Szene im Bus endet im Lachen. Doch das Lachen antwortet auf das Verbergen einer biographischen Verletzung, nicht auf ihre wirkliche Bewältigung, und es öffnet darum die Geschichte des Films und der Liebe zwischen den Protagonisten, die nur ein Durchgang ist zum Wiedererlangen älterer Lieben.

Geht es schon in diesem Beispiel um „eigentliche Bedeutung“, so finden sich schnell weitere Beispiele, in denen die Musik sozusagen „gegen die Narration“ arbeitet. Wenn in *THE BODYGUARD* (USA 1992, Mick Jackson) die Arbeit für den Leibwächter zu Ende gegangen ist und er die Frau, für deren Leben er verantwortlich war, verlassen muss, um einen neuen Auftrag zu erfüllen, so endet damit auch die Liebe zwischen den beiden. Sie treffen sich in einem Lokal, vom Ende ihrer Beziehung wissend, es ironisch besprechend – und als das Lied *I Will Always Love You* (ursprünglich von Dolly Parton, hier gesungen von John Doe [23]) zu spielen beginnt, erheben sie sich, sie werden tanzen. Auf der Tanzfläche kommt die Frau (gespielt von der Sängerin Whitney Houston) auf das Lied zu sprechen, fragt, ob es „so eine Art von Cowboysong“ sei, findet es „deprimierend“ und fordert den Mann (Kevin Costner) auf, er solle sich doch einmal den Text anhören. Natürlich geht es darum, dass der Song die eigentlichen Wunschenergien der Liebenden thematisiert. Lieder haben Texte und können parallel zum Dialog gehört und verstanden werden, schreibt Gorbman (2007, 67), lassen sich darum auch als Hinweise auf verborgene Motive der Figuren entziffern. Doch zeigt das

Beispiel, dass die Bedeutungsleistung des Liedes hier viel weiter geht:

- Die Frau thematisiert das Lied, spricht über die Wirkung, die es auf sie hat; offensichtlich ist dies ein Versuch, gleichzeitig über die Bindung an den Mann zu sprechen, die anstehende Trennung zu akzeptieren und in der Ironie des Sprechens Haltung zu bewahren;
- für den Zuschauer ist das Ende einer Liebesgeschichte, in der die Liebenden nicht zueinander finden und sich am Ende trennen müssen, einer der wirksichersten Rührungsanlässe (ein *sad ending*, wenn man so will); darum auch ist ein solches Lied nicht nur eine Vertiefung der subjektiven Bedeutung einer solchen Szene für die Figuren, sondern vor allem ein genrespezifischer Hinweis, dass sich die Anrührung ausbreiten kann, dass also ein emotionaler Höhepunkt des Films erreicht ist;
- und die Frau gibt dem Zuschauer sogar noch einen klaren Hinweis auf das Lied (das nach dem Dialog ganz beherrschend wird), fast lesbar als Devise: „Hör auf den Text, wenn du mehr verstehen willst, wie es um mich gestellt ist!“

Singen

Wie oben schon bemerkt: Dass in der Handlungswelt vieler Filme gesungen wird, darf nicht verwundern. Und wenn die Handlung in Milieus spielt, zu denen das Musizieren gehört, oder wenn die Protagonisten (oder auch Figuren der zweiten Linie) von Beruf Musiker sind – dann ist die Tatsache, dass musikalische Einlagen auftreten, eigentlich nicht weiter verwunderlich.

In einer beliebigen Auswahl aus einer unüberblickbaren Vielfalt von Beispielen:

- Wenn die entflohenen Sträflinge in *O BROTHER, WHERE ART THOU?* (USA 2000, Joel Coen, Ethan Coen) als Schlagersänger entdeckt werden und unter dem Namen „Soggy Bottom Boys“ schnell bekannt werden, überrascht es nicht, wenn wir sie während der ganzen Aufnahme des Liedes *I'm a Man of Constant Sorrow* sehen, ihrerseits überrascht davon, dass es einen Verrückten gibt, der einem 10 Dollar bezahlt, wenn man in eine Dose singt. Das Beispiel mag auch dafür stehen, dass die Bedeutung mancher diegetisch, narrativ und atmosphärisch durchaus motivierten Szenen über ihre indikativischen Funktionen deutlich hinausgeht. Dann bekommt die Szene thematisches Eigengewicht, tritt mit anderen Ele-

menten der textsemantischen Struktur oder gar mit textumgreifenden Bedeutungen in Konjunktion. Der erwähnte Song lässt sich als eine durchaus treffende Beschreibung des Zustands der Protagonisten bis zum märchenartig anmutenden Ende ansehen.

– Daneben stehen Beispiele ohne jede Tiefe. In einem Märchenfilm wie *KÖNIG DROSSELBART* (DDR 1965, Walter Beck) etwa muss der als Spielmann verkleidete König ein Lied singen, um Geld für einen Apfel zu verdienen und nicht in seiner Verkleidung entdeckt zu werden.

– Wieder andere setzen die Interaktion der Hauptfiguren mit anderen Mitteln fort: In *THE BIG SLEEP* (USA 1946, Howard Hawks, hier: ca. 1:03) hat die ältere Schwester im Club des Verbrechers einen Auftritt als Sängerin und nimmt dabei Blickkontakt mit Marlowe auf, sie ironisiert die eigene Rolle, kokettiert offen mit dem Detektiv (nutzt also die parasoziale Beziehung zwischen Sänger und Publikum wie eine Maske, um das Spielerische einer eigentlich ganz privaten Beziehung auszudrücken).

Schon diese Beispiele deuten darauf hin, dass musikalische Auftritte im Film ungewöhnlich oft Spiel mit doppeltem Boden sind, dass sie sich in die Geschichte eingliedern und Möglichkeiten der Interaktion eröffnen, die ohne sie unerreichbar wären. Dass sie mit Rollenambivalenzen, falschen Identitäten und dergleichen mehr verbunden sind. Dass sie manchmal Schmuggelware darstellen und Beziehungskommunikationen ermöglichen, die ansonsten – aus Gründen der Scham, des Anstandes, der Ungehörigkeit – nicht vollzogen werden könnten.

Manchmal haben die Lieder, die dann zu Gehör und Gesicht gebracht werden, aber eine noch darüber hinausgehende Überschussbedeutung – über die reine Anzeige des Milieus und die lockere Anbindung an die Narration hinaus. Allerdings sind diese Musikeinlagen meist sehr kurz, die Handlung überlagert die musikalische *performance* wieder, der Dialog wird wieder aufgenommen, der Fokus der Szene verlässt die Musik, bindet sie nicht ein. Sie bleibt Dreingabe. Der amerikanische Hypnose-Thriller *NIGHTMARE (IM DUNKEL DER NACHT, 1956, Maxwell Shane)* etwa spielt in New Orleans, in einem weißen bürgerlichen Nachtclub-Milieu. Der Protagonist spielt in einer Jazz-Combo, er ist mit der Sängerin Gina befreundet [24]. Sie hat drei Auftritte, zwei davon mit dem Lied *The Last I Ever Saw of My Man* (ca. 0:07:30, Schluss). Abgesehen davon, dass man den Helden bei der Arbeit sieht, wirft das Lied auch

einen ironischen Schatten auf die Geschichte – immerhin war es der Ehemann, der den Helden hypnotisierte, um die ehebrecherische Frau und deren Geliebten zu töten. Der Perspektivwechsel, der nötig ist, um das Lied aus dem Blickwinkel des Opfers auf die Geschichte selbst zu wenden, ist ungewöhnlich – aber dass das Lied gleich zweimal gesungen wird, noch dazu zu Beginn und am Ende der fatalen Geschichte, mag als Hinweis darauf gewertet werden, dass ihm die Rolle einer Klammerung der Erzählung zugeordnet war.

Die Körperlichkeit des Vollzugs

Es finden sich aber auch Szenen, die völlig von der diegetischen und narrativen Umgebung isoliert sind. Der Tänzer und Schauspieler Russ Tamblyn spielt in *THE FASTEST GUN ALIVE (DIE ERSTE KUGEL TRIFFT, USA 1956, Russell Rouse)* eine Nebenfigur, die als freundlicher Jugendlicher und als guter Tänzer bekannt ist. In der Eingangsphase des Films (ca. 0:15:00) feiert man in dem Westernstädtchen ein Fest, in einem großen Stallgebäude; einer der Älteren fordert Tamblyn auf, für die anderen zu tanzen; nach kurzem Zögern willigt er ein – und es hebt ein Burlesk-Tanz an, der Comedy mit Akrobatik verbindet. Da werden Schaufeln als Schuhe verwendet, mit einer Wippe wirft Tamblyn seine Partnerin in die Luft und sich in die Arme, er schwingt sich auf die Empore, greift ein Lasso wie Tarzan, schwingt sich mit mehreren Fechterflanken über die Brüstungen der Ställe und ähnliches mehr. Für den Film wird die Darstellung der Burlesk-Nummer ganz zentral, alles andere versinkt in Nebensächlichkeit, die Narration wird ausgesetzt. Die Körperlichkeit der Aktion greift schon vor auf die Tänze der Rock'n'Roll-Filme (Tamblyn hat die Choreographien für *JAILHOUSE ROCK / JAILHOUSE ROCK – RHYTHMUS HINTER GITTERN, USA 1957, Richard Thorpe, gemacht*), auf die Lockerung der narrativen Bindung aller Szenen, die sich in den frühen Rock- und Schlagerfilmen breit machte, und auf die Variierung der Schauwerte und Gratifikationen, die ein Film für den Zuschauer bereithält. Das Besondere an *THE FASTEST GUN ALIVE* ist die Tatsache, dass der Film nur diese eine Einlage kennt, ansonsten ein gerade heraus erzählter Western ist.

So banal das Beispiel erscheinen mag, so sehr mag es doch ein verdecktes Thema derartiger Szenen inkorporieren: Der Modus der Körperlichkeit in den verschiedenen Tänzen ist ein wichtiges Mittel, das

Selbstbild der Figuren und seine gesellschaftlichen Bindungen in der Bewegung selbst auszudrücken. Ist der Wiener Walzer als die vielleicht ausgeprägteste Bewegungskonvention einer bourgeoisen Lebenswelt anzusehen, stehen andere, freiere und individualisierte Ausdrucksformen dem scharf entgegen. Der Wiener Walzer versinnbildlicht z.B. wie kein anderer Tanz „das gesellschaftlich normierte Körperbild des Bürgertums [...]. Zwischen Sinneslust und einer Aristokratisches mimenden Körperhaltung, zwischen Taumel und Zucht, Beherrschung und Entgrenzung verwandelte er sich in eine kulturelle Form, in der das System körperbezogener Selbstzwänge des Bürgertums seinen reinsten Ausdruck fand“ (Wicke 2001, 67). Was nimmt es wunder, dass Walzerszenen in manchen Filmen fast rauschhaft das Eintauchen in bürgerliche Festwelten signalisieren. Ein Beispiel ist Max Ophüls' *MADAME DE...* (Frankreich 1953) eine mit Walzermusik unterlegte Ballszene, die die ganze Ballsaison resümiert und die Protagonistin und ihren Partner in verschiedenen Kostümen auf verschiedenen Bällen zeigt, in einer gleichbleibenden, mittels Überblendungen miteinander verbundenen Tanzbewegung. Noch mehr als die zusammenhängend anmutenden Dialogfetzen sind es der durchgängige Walzerrhythmus und die so ununterbrochen wirkende Bewegung der beiden Tänzer, die den Eindruck einer fast unirdisch anmutenden Intimität und Eigenrealität des Tanzes auslösen. Die Szene endet mit einem langen Abschwenk auf einen Diener, der die Kerzen löscht, das Paar ist inzwischen allein, nur noch ein Pianist spielt dazu.

Manchmal wird der Kontrast der Körpermodi zum Thema von Szenen. Im letzten Drittel des englischen Kurzfilms *MOMMA DON'T ALLOW* (1955, Karel Reisz, Tony Richardson) besuchen zwei Paare, die offensichtlich der Mittelschicht zugehören und deutlich älter sind als die anderen Besucher, den Londoner Jazz-Club, in dem die Chris-Barber-Band eine Mischung von Swing-, Blues- und Dixie-Titeln spielt. Der Tanzstil, den die jungen Leute pflegen, ist eine Mischung von Rock'n'Roll-Bewegungen, zahllosen, oft rasend schnell ausgeführten Drehungen der Tänzer, bei aller Lässigkeit und Coolness eine erkennbar hohe Konzentration auf die Performance. Viele schauen zu, bewundernd, halb-interessiert. Es ist ein Moment von Sich-Darstellen ebenso wie Die-Performer-Beobachten im Spiel. Als sich die *middle-class*-Besucher unter die Tanzenden mischen, ist auch ihnen selbst deutlich spürbar, dass sie den Bewegungsmodus der Tänzer nicht aufnehmen können – sie ah-

men ihn nach, signalisieren gleichzeitig, dass es nicht „ihr“ Stil ist. Ihre eigenen Tanzbewegungen sind voller Signale der Rollendistanz, zeigend, dass sie tanzen, sich und anderen aber auch zeigend, dass sie den Tanz nicht beherrschen, dass sie sich amüsieren, dass sie aber eine klar abgegrenzte *in-group* unter den anderen Besuchern des Clubs bilden. Wahl und Beherrschung von Tanzstilen signalisiert die Zugehörigkeit zu Gruppen, soll das besagen; es sagt aber auch etwas aus über den Modus der eigenen Körperwahrnehmung, in diesem besonderen Fall über die Bereitschaft zu Ekstase, die Fähigkeit, sich auf eine so fremde Musik wie den Blues einzulassen. Während die Jugendlichen authentische Performer der Musik sind, bleiben die bürgerlichen Besucher dem Milieu und der Musik fremd [25].

Die Attraktionalität des Geschehens

Es würde zu weit führen, das gesamte Spektrum der textuellen Funktionen und Motivationen von Filmmusik oder Musik im Film hier vorzustellen. Hier sei auf den besonderen Aspekt des Spektakulären hingewiesen, der sozusagen quer zu einem textsemantischen Zugang liegen.

In der Geschichte des Films haben sich eine ganze Reihe von Formen herausgebildet, die das narrative Moment um ein attraktionelles Moment anreichern, es möglicherweise sogar aussetzen. Stand das Attraktionelle nach heutiger Forschungslage im Anfang der Filmgeschichte noch ganz im Zentrum der Schauwerte des Kinos und bildete den Kern der Gratifikationen, die Zuschauer bei der Besichtigung von Kinovorführungen erlangen konnten, hat sich das Narrative immer mehr zum eigentlichen Ausgangspunkt und Zentrum der filmischen Darbietung entwickelt. Das Attraktionelle ist aber nie ganz verschwunden – Action- und Stunt-Szenen, Katastrophen und Landschaften, Tanz- und Musikeinlagen haben immer eigene Aufmerksamkeit gebunden und eigene Zuschau-Lust verursacht, obwohl sie mit der Narration oft nur locker verbunden waren. Zum Teil sind die Attraktionsmomente konventionalisiert (gewesen), Elemente der Genreformen, Fortführungen älterer Konventionen der *performing arts* einschließlich des Musiktheaters resp. der musikalischen Aufführung. Die Attraktionalität kann sich in ganz verschiedenen Momenten der filmischen Darstellung manifestieren – in der Ausstattung oder im Schau-

spiel, in der Montage oder der Bildgestaltung. Fast immer spielt die Musik dabei eine Rolle.

Attraktivität heißt nun nicht: Freistellung von der Einbindung in den Rahmen der Erzählung. Das textuelle Bindungsmoments bleibt beherrschend, es reguliert die Beziehung des Zuschauers zum Text – in der Erzählung ist es die Narration, die Frage des „Wie geht’s weiter?“, in den Attraktionsszenen dagegen die Aufführung selbst. Die Erzählung steht in derartigen Szenen meist still oder wird in einer nur formalen Art fortgeführt (wie etwa in den Traditionen des harmonischen Schlusses [*lieto fine*]) [26]. Gleichwohl sind attraktive Szenen nicht unabhängig von der Narration und der Diegese des umgebenden Films, sondern ihm semantisch angegliedert.

Man könnte geneigt sein, das Hervortreten des Attraktiven zu den Strategien der *phatischen Funktion* der Filmmusik zu rechnen. Das *Phatische* gehört zu den elementaren Kommunikationsfunktionen und betrifft natürlich auch die Filmmusik. Es ist in drei Subfunktionen zu entfalten:

- (1) Kommunikation allgemein ist ausgerichtet auf die Etablierung einer *phatic communion* der Kommunizierenden;
- (2) Kommunikation enthält Funktionselemente, die einerseits auf die Gemeinschaft der Kommunizierenden (soziative Funktion), andererseits auf das physische Kontaktmedium bezogen sind (mediale oder kontaktive Funktion);
- (3) phatische Elemente der Kommunikation dienen auch dazu, den kommunikativen Prozess der Beteiligten zu synchronisieren und zu regulieren (vgl. Wulff 1995).

Der Begriff ist bislang nur von Jean-Rémy Julien auch auf Filmmusik angewendet worden; wenn er allerdings behauptet, dass „phatische Musik“ (*phatic music*) – die für Julien einen eigenen Typus von Musik darstellt, die aber keine umgreifende Kommunikationsfunktion, die auch musikalisch dominant werden kann, realisieren könnte – „urges the viewer to listen without foregrounding and isolating the music“ (Nasta 1991, 57; vgl. Julien 1989, 28-33), und wenn es weiter heisst, „phatische Musik“ sei ein Substitut für Geschehnisse auf der Leinwand, so dass die Musik in den Wahrnehmungsvordergrund trete und das visuell oder schriftlich Dargebotene in den Wahrnehmungshintergrund verschiebe, dann ist das schlicht irreführend.

Wenn also in John Frankenheimers *GRAND PRIX* (USA 1966) – einem fast dreistündigen Rennfahrerfilm – sich einer der Fahrer verliebt und eine Sequenz folgt (1:01:50 bis 1:04:00), bei der Großaufnahmen einzelner Zuschauer, Bilder, auf denen man die Frau eines Fahrers zwischen anderen auf der Tribüne sieht, weite Aufnahmen der Wagen auf der Strecke und Fahraufnahmen aus den Wagen heraus zu sehen sind, so ist die Auswahl der Bilder zunächst noch wenig auffallend: Das sind Bilder, wie sie zu einer normalen Auflösung eines solchen Ereignisses konventionellerweise verwendet werden. Sie werden aber zu einer visuell höchst auffallenden Form verschmolzen: mit Mehrfachbelichtungen, Split Screens und der aufschwellenden Filmmusik (hier als Walzer; Komponist: Maurice Jarre); im ersten Teil liegt unter den Bildern eine Großaufnahme der lachenden Frau, so dass die Sequenz durchaus als (aus der Wahrnehmung des Mannes heraus) subjektivisierte Wahrnehmung des Rennens und als Ausdruck seiner euphorischen Stimmung gelesen werden kann. Der Film hat nur eine Musik mit drei Themen, eines für das Rennen selbst, eines für den Franzosen, der am Ende beim Rennen umkommt (es wird hier verwendet), eines für den Engländer, der weiter als Fahrer arbeitet, obwohl er nur knapp dem Tode entronnen und immer noch behindert ist. Jarre moduliert die Musik immer wieder neu; an diversen Stellen unterliegt sie wie ein Musikbett den Spiel-Szenen, kaum auffällig, den affektiven *mood* der Musik konsequent weitertreibend, manisch, wie die Fahrer am Rennsport hängen. Manchmal wird die Musik als martialisch-aggressive akustische Illumination des Rennens selbst ausgelegt (etwa in der Zandvoort-Sequenz, 1:46:00 bis 1:49:00); einmal ist sie sogar für ein Blasorchester instrumentiert und wird von einer englischen Militärkapelle zum Start und zum Schluss eines Rennens in England gespielt (als diegetische Musik, 1:53ff) [27]; und natürlich ist sie Grundlage der kunstvoll instrumentierten und variierten Ouvertüren- und Zwischenspiel-Sequenzen (0:00:00 bis 0:04:10, [*Intermission* bzw. *Entr’acte*] 1:40:00 bis 1:42:10). Das Sound-Design des Films fußt auf der scharfen Entgegensetzung des naturalistisch anmutenden Geheuls der Motoren, das oft minutenlang als einziger Ton den Renn-Aufnahmen unterliegt; um so schärfer kontrastieren diesen Szenen die musikunterlegten Sequenzen. Motorengeräusch und Musik halten den überlangen, aus mehreren Erzählsträngen mit vier Protagonisten bestehenden Film atmosphärisch zusammen. Und es sind gerade die Sequenzen, in denen beides (vor allem in Verbin-

dung mit kunstvoll gesetzten Split Screens, die das Geschehen in ein „bewegtes Dekor“ verwandeln) zu einer visuell höchst eindrücklichen Attraktionsform verschmilzt.

Summa

Manche Erscheinungsformen des Musikalischen im Film lassen sich nicht aus der inneren Bewegung der Diegese ableiten, stehen auch nicht in primärer Abhängigkeit von den Strukturen der Geschichte, die der Film erzählt und die die Musik oft kaum bemerkbar begleitet [28]. In den Darlegungen dieser Untersuchung ging es um Musiken, die eigenwertig (und oft sogar eigenständig) und für die semantische Erschließung der Geschichte von Belang sind. Natürlich ist die relative Autonomie von Szenen nicht nur durch die Handlung oder den Inhalt allein gesichert, sondern oft genug eben auch durch die Eigenständigkeit und Abgeschlossenheit musikalischer Strukturen. Eine stillschweigende und zum Verständnis der Leistung mancher Formen der Filmmusik modellbildende Rolle könnte man dem *Lied* als musikalischer Entität zuschreiben, das sowohl musikalische wie lyrische Struktur trägt und das seinerseits mit filmischen Größen koordiniert werden kann [29]. Manchmal wirkt es als strukturelle Klammer eher im Hintergrund, manchmal gibt es in Text, Modus des Vortrags und musikalischer Thematik Hinweise auf die Bedeutung von Szene oder ganzem Text. So komplex ganze Film-Scores gebaut sein mögen, so sind es im Wirkungsbereich der Szene aber eher musikalische Kleinformen, die die Situations- und Kontextentbindbarkeit von Szenen garantieren – und es mag mit dieser Leistung zusammenhängen, dass „musikalische Szenen“ von so großer Eigenständigkeit sind, dass man sie oft fast als Kurzfilme betrachten und aus dem Kontext der umgreifenden Filme ausgliedern kann (darum auch finden sich zahlreiche Beispiele auf Video-Plattformen wie www.youtube.com, als abgeklammerte Kunststücke, Lieblingsszenen, Performances bestimmter Künstler etc.).

„Musikalische Szenen“ gehen oft über die klare Einbindung in den narrativen Kontext hinaus, setzen Überschussbedeutungen frei oder machen Tiefenbedeutungen erschließbar; oft können sie eine schnell erkennbare ästhetische Eigenständigkeit beanspruchen. Es gibt eine ganze Reihe von mächtigen Klammern, die die *relative Autonomie* von Szenen oder

Sequenzen begründen, das sollten die vorgängigen Überlegungen unterstreichen:

- Kriterien der *Situation* oder *Szene* selbst einschließlich der Körperlichkeit des Handelns,
- des *Thematischen*,
- des *Stilistischen*,
- des *Modalen*, schließlich natürlich
- des *Narrativen*.

In allen diesen Beispielen kann Musik als Mittel eingesetzt werden, die Sequenz von der Umgebung abzugrenzen. Für die Textsemantik des Films können Musiken von ausgesprochen zentralem Belang sein. Sie sind kein schmückendes Beiwerk, sondern in oft komplizierter Weise Teil der filmischen Darstellung, Element der Repräsentationsmodalitäten und Teil des sinnlichen Angebots des Films, das eine unter Umständen ganz eigene Bindung zwischen Leinwand und Zuschauer stiftet.

Anmerkungen

[1] Zu den pragmasemiotischen Implikationen vgl. Wulff 1999, cap. 1. Ich hatte dort für eine konsequent pragmatische Grundlegung der Filmanalyse plädiert. Es heißt in der *summa*: „Weil sich die Aktivitäten des Verstehens auf die informationellen Prozesse richten, diese begleiten, erweitern, in Erwartungen und Wahrscheinlichkeitsannahmen transformieren, ist das Mitteilen am Ende auf das Darstellen angewiesen. Ohne dass ein Etwas, von dem die Rede ist, im Spiel wäre, könnte keine Mitteilung vorkommen. Darstellen hatte ich gebunden an einen Stoff resp. das Dargestellte ist stofflich vermittelt. Und das Stoffliche hatte ich als *substantia cogitans* bestimmt, als kulturell erschlossene, symbolisch durchdrungene und gewusste Materie. Hier schließt sich der Kreis (und ich nehme hier bewusst eine nominalistische Position ein): Weil der ‚Stoff‘ das Mittelelement des Darstellens und des Mitteilens ist, bildet er zugleich die Bedingung der Möglichkeit für die textuellen Prozesse“ (290). An anderer Stelle habe ich versucht, gewisse Grundlagen weiter zu explizieren – den „kommunikativen Kontrakt“ etwa, der Text und Zuschauer in einer Beziehung bindet (Wulff 2001), oder die Tätigkeit des „Diegetisierens“ als der Konstruktion des inneren Zusammenhangs von erzählten Welten, deren Produkt die Diegese selbst ist, die aber nicht festgestellt werden kann, sondern sich *in actu* entfalten muss (Wulff 2007).

[2] Ich schlage hier also vor, den Film in der ganzen Heterogenität und modalen Unbestimmtheit oder sogar Widersprüchlichkeit als Funktions Ganzes kommunikativem Austausches anzusehen. Dagegen vertritt Claudia Gorbman die These, dass Film sich als „unified discourse“ ansehen lasse und daraus seine Ganzheitlichkeitsbedingungen beziehe; „The aesthetic of orchestral underscoring or background scoring assumes film narration to be a unified discourse. The music has its purpose to clarify and reinforce the viewer’s understanding of characters, emotions,

and events. Its form is generally subordinated to story action“ (2007, 66), heisst es, darauf abhebend, dass am Ende das Narrative als umgreifende Klammer ansichtlich wird. Dem sei hier widersprochen; die folgenden Ausführungen werden zeigen, wie vielgestaltig die Funktionsrahmen sind, in die sich (diegetische und nicht-diegetische) Filmmusik einfügt.

[3] Zum Bild-Ton-Verhältnis und den verschiedenen Modellen, die im Lauf der Theorie der Filmmusik vorgestellt worden sind, vgl. Merten 2001, v.a. cap. 2. Neuerdings wird das Postulat der *Unhörbarkeit* der Filmmusik (*inaudibility*) vermehrt diskutiert, spätestens seitdem Claudia Gorbman es in ihrem Buch *Unheard Melodies* (1987) zu einem der Bestimmungselemente der Filmmusik erhoben hat. Dort heißt es: „music is not meant to be heard consciously. As such it should subordinate itself to dialogue, to visuals, that is, to the primary vehicles of the narrative“ (1987, 33). Zur Diskussion dieser These vgl. Reay 2004, 33ff.

In dieser Hinsicht scheint normale Filmmusik gewisse Ähnlichkeiten zur sogenannten *Muzak* aufzuweisen. Man versteht darunter Hintergrundmusiken, die in Restaurants, Fahrstühlen, Kaufhäusern, Hotels und manchen Arbeitsumgebungen, aber auch als Pausenzeichen in Telefonsystemen und dergleichen mehr eingesetzt werden. Es handelt sich um funktionelle Musiken, die vom Hörer unbewusst wahrgenommen werden sollen, um ihn heiter zu stimmen und um eine entspannte Atmosphäre beim Einkauf oder bei der Arbeit zu schaffen. Eine oft geäußerte Anforderung an *Muzak* lautet: *heard but not listened*, was darauf hindeutet, dass die Musiken keine eigentliche Zuwendung erfahren sollen. Vgl. dazu Lanza 2005. Vgl. Gorbman (1987, 56-59) zu einigen funktionalen Analogien zwischen traditioneller Filmmusik und *Muzak*: Sie mildere Ängste und Fremdheitsempfindungen, erleichtere im Film das Einlassen auf die Fiktion (die *suspension of disbelief*) und werde dabei bewusst kaum wahrgenommen.

[4] Es handelt sich um eine düstere Neukomposition des Dies-Irae-Motivs aus der *Symphonie Fantastique* von Hector Berlioz, die Wendy Carlos (Synthesizer) und Rachel Elkind (vokale Effekte) ausgearbeitet haben. Vgl. dazu die allerdings oberflächliche Beschreibung bei Barham (2007, 11) sowie die aufschlussreichen Produktionsnotizen bei Bodde (2002, insbes. 280f). Zur Verwendung des Dies-Irae-Motivs im Film im allgemeinen vgl. Schubert 1998.

[5] Der Einsatz der Musiken in *WALTZ WITH BASHIR* erfolgt strikt segmental, dient dazu, die einzelnen Szenen (resp. Gedächtnis- oder Erzählungsepisoden) gegeneinander abzugrenzen, sie aber auch modal-affektiv zu kennzeichnen. Dabei werden die pragmatischen Kontexte, denen die Musiken zugehören, allusiv eingemischt. Die oben erwähnte Szene ist unterlegt mit einer fröhlichen Musik, die den Beginn des Feldzugs begleitet (0:26), das Lied, das die Verwüstung des Libanons fast wie ein kindliches Spiel vorwegnimmt (und das z.B. an das Anti-Vietnam-Lied *I-Feel-Like-I'm-Fixin'-To-Die Rag* von Country Joe and the Fish, 1965, erinnert).

[6] Vgl. zu der Sequenz auch Cooke 2008, 427f.

[7] *Suicide Is Painless* wurde nach dem Film übrigens kein Hit, weil sich die US-Radiostationen weigerten, Lieder über Selbstmord zu spielen; erst nach dem Erfolg der TV-Serie notierte das Lied auch in den britischen Pop-Charts; vgl. Cooke 2008, 412.

[8] Gipfelnd in einer eigenen Szene, die eine wilde Schießerei zwischen der Barrow-Gang und zwei verfolgenden Autos zeigt (0:54:00 bis 0:56:30); Szene und Musik sind durch mehrere äußerst kurze Interview-Fragmente mit Augenzeugen unterbrochen, was die Koppelung der Musik an das Thema der Flucht noch unterstreicht. Zur Musik in *BONNIE AND CLYDE* vgl. Cooke 2008, 403, der auch darauf hinweist, dass eine ganze Reihe von Filmen – vor allem solche, die in den 1930ern spielen – die Koppelung von Verbrechen und *bluegrass music* wiederaufgenommen haben; allerdings sollte vermerkt sein, dass sie nur selten jene semantische Dichte erreicht oder auch nur angestrebt haben, die die Musikdramaturgie in *BONNIE AND CLYDE* auszeichnet.

[9] Die Terminologie ist schwankend. Neben dem Begriffspaar *diegetisch/extradiegetisch* finden sich *Bildton/Fremdton* (Bullerjahn 2004, 20; Maintz 2005), *synchroner/asynchroner* Ton (Monaco 1980, 201), *aktuelle/begleitende* Musik (Emons/de la Motte-Haber 1980, 161), *source music/film music* u.a.m. Extradiegetische Musik wird oft allgemein als *funktionale Musik* bezeichnet; Maintz (2005, 125) unterscheidet diesbezüglich *kommentierende, außerszenische* und *Background-Musik*. So plausibel und fundamental die Trennung von Diegese und Extradiegese auf den ersten Blick auch scheint und so verbreitet sie in der Filmmusikanalyse inzwischen ist, so vielfältig und oft ambivalent sind die Beziehungen zwischen ihnen. Ungezählt sind die Fälle, wenn eine Musik im szenischen Ton beginnt (etwa als Klavierspiel) und sich dann um ein extradiegetisches Orchester anreichert; in *FOR ME AND MY GAL* (USA 1942, Busby Berkeley) etwa proben die beiden Protagonisten (spielt von Gene Kelly und Judy Garland) das Titellied; das Klavierspiel geht unmerklich in einen orchestralen Sound über, die beiden beginnen zu tanzen – am Ende werden sie Partner sein. Altman (1987, 62ff; vgl. Buhler 2001, 41ff) spricht bei derartigen Stellen von einem *audio dissolve* („akustische Blende“), bei der sich die modalen Grenzen des Diegetischen verwischen; in Altmans Terminologie ergibt sich eine Transformation vom Realen (dem initialen Darstellungsmodus der Szene) zum Idealen (dem offen-fiktiven Modus des Tanzes im zweiten Teil der Sequenz), eine Verschiebung, die nach Altman sogar konstitutiv für das Musical-Genre ist; darum ist das diegetische Spiel eigentlich eine „bridge between time-bound narrative and the timeless transcendence of supra-diegetic music“ (Altman 1987, 67), die auf keine szenische Quelle mehr zurückzuführen ist. Für den Zuschauer bedeutet dieses, dass er insbesondere durch die Musik permanent zwischen verschiedenen Ebenen der textuellen Signifikation lokalisiert wird; dass derartige *audio dissolves* zumindest latent reflexiv sind, dürfte evident sein. Es dürfte aber auch klar sein, dass es einer Lehre der referentiellen Modalitäten bedürfte, um dieses Spiel der Transformationen und Ver-

schiebungen des Realitätsstatus des Sichtbaren zu beschreiben, das insbesondere durch die Filmmusik betrieben wird.

[10] Möglicherweise bilden Todesszenen ein Sujet, an dem eine Extradiegetisierung der Musik besonders nahe liegt, vor allem, wenn es darum geht, die empathische Beziehung des Zuschauers zu der verstorbenen Figur noch einmal zu intensivieren. „Ich habe kürzlich den Film *DIALOGUE AVEC MON JARDINIER* (DIALOG MIT MEINEM GÄRTNER, Frankreich 2007, Jean Becker) gesehen [...]. Der Film ist frei von (nondiegetischer) Filmmusik. Er handelt von einem naiven Arbeiter, der im Lauf des Films mit Mozart konfrontiert wird. Der angesichts seines Alters und des nahenden Todes lernt, sich mit dem ‚Schönen‘ zu befassen. Erst ganz am Ende sehen wir den Mann, der nicht mehr laufen kann, liegend vor seinen Blumen im Garten. Er hat ein Transistorradio dabei, es spielt Mozart. Die Musik löst sich vom plärrenden Klang des Radios, beginnt die Szene zu dominieren, nimmt den vollen Umfang des 5.1-Klangvolumens an. Vom Diegetischen ‚verschiebt‘ sie sich ins Nondiegetische (in einem musikfreien Film sowieso schon hochsignifikant). Sie überlagert den Tod des Gärtners, sublimiert ihn vielleicht. Eine Kitsch-Strategie, sicherlich. Aber hat man damit erfasst, welche Bedeutungsprozesse hier greifen können? [...] Die Vorstellungsmodelle des Todes, die im Film ausgefaltet sind, umfassen sehr oft eine Art von Überhöhung des Todes in die Sphären des Ästhetischen oder Rhetorischen hinein. Pathos und Süßlichkeit sind nur zwei Extrempunkte in einer langen Kette von Alternativen. Tod ist die definitive Aufkündigung der Teilhabe am Diegetischen. Es mag sein, dass der so regelmäßige Einsatz von Musiken in Todesszenen mit einer Modulation der Diegese zu tun hat, dass er also auf einer eigentlich formalen Operation beruht“ (Brief an Mirko Stehn, 12.9.2007).

[11] Auch Gorbman (1987, 23) plädiert dafür, die Differenz zwischen den beiden Arten von Musik nicht zu groß zu machen – auch diegetische Musik kann dramatische Spannung erzeugen oder unterstreichen, auch sie kann der Psychologie der Figuren Ausdruck verleihen, auch sie kann – vor allem in Komödien – ironisch oder burlesk wirken (1987, 78). Vgl. dazu auch Reay 2004, 34, passim.

[12] Die Musik wurde von Mikis Theodorakis komponiert; die Sequenz ist seriell gebaut, zeigt ein sich weitgehend wiederholendes Geschehen, darin durchaus dem Prinzip der Musik korrespondierend. Die Sequenz geht dem Schluss voraus, scheint den Sieg der Gerechtigkeit zu signalisieren; um so bitterer klärt der noch folgende Teil darüber auf, dass der Terror der Diktatur damit nicht zum Stoppen gebracht werden konnte.

Ein deutsches Beispiel stammt aus dem deutschen Film *WETTERLEUCHTEN UM MARIA* (1957, Luis Trenker): In einer Gastwirtschaft kommt es zur Enttarnung eines Verräters, der in den nahegelegenen Bergwald flieht. Ein gutes Dutzend Männer nimmt die Verfolgung auf; sie greifen sich Stöcke vom Waldboden und schlagen mit ihnen wie auf einer Treibjagd gegen die Baumstämme; das Stockschlagen wird rhythmischer, geht über in den Takt der Filmmusik; diese beschleunigt die Folge der Schläge

sogar noch – bis die Jagd mit dem Sturz des Verfolgten von einer Klippe endet.

[13] Der Song selbst ist ein Jazz-Lied von Herman Hupfeld aus dem Jahr 1931. Er schrieb Text und Melodie. In *CASABLANCA* wird es gesungen von Dooley Wilson in der Rolle des Sam, dem Pianospiele in Ricks „Café Américain“ in Marokko (eigentlich ein Schlagzeuger). Vgl. dazu den Eintrag in der *Wikipedia* (URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/As_Time_Goes_By_\(song\)](http://en.wikipedia.org/wiki/As_Time_Goes_By_(song))).

[14] Zum Modell der „semantischen Beschriftung“ und zur Rolle des Zitats in der Filmmusik vgl. neben den Arbeiten Schmidts auch Merten 2001, 75ff, passim.

[15] Die hier angeschnittene Problematik wird in dieser Untersuchung noch an mehreren anderen Stellen angeschnitten – wirft sie doch einige grundlegende Fragen nicht nur der Filmmusikanalyse, sondern der Analyse populärkultureller Produkte im allgemeinen auf. Sie hat gewichtige soziologische Implikationen (erweist sich doch bei manchen Filmen der verwendete *score* als hochgradig exklusiv und knüpft an sehr spezifische nur subkulturell zu erwerbende Wissensbestände an), benennt ein Kernproblem der empirischen Untersuchung von Rezeptionsprozessen und ist nicht zuletzt ein wichtiges Problem semiotischer Analyse. Es dürfte aber deutlich geworden sein, dass eine Theorie der Filmmusik (oder sogar der Musik im allgemeinen), die sich nicht mit rein morphologischer Analyse befassen will, sondern die signifikativen Prozesse zu modellieren trachtet, in die Filmmusik eingebunden ist, nicht um die pragmasemiotischen Aspekte von Musiknutzung (im Film und in der alltäglichen Praxis) herumkommen wird.

[16] Vgl.: *The Lion Sleeps Tonight*. In: *Wikipedia*, URL: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Lion_Sleeps_Tonight (Stand: 30.5.2008).

[17] Der Roman durfte 1938 nur in der Schweiz erscheinen, weil Kästner Berufsverbot hatte. Das Buch war 1943 von Hans Deppe schon einmal unter dem Titel *DER KLEINE GRENZVERKEHR* verfilmt worden (mit Willy Fritsch als Georg Rentmeister und Hertha Feiler als Konstanze); wie in der 1957er Fassung hatte Kästner – im Krieg noch unter dem Pseudonym Berthold Bürger, das er für das Drehbuch zu *MÜNCHHAUSEN* verwendet hatte – den Roman selbst zum Drehbuch umgeschrieben.

Die Geschichte: Wer 1938 aus Deutschland nach Österreich einreisen will, darf nur 10 RM, kein weiteres Geld mit sich führen. Auch der wohlhabende Georg Rentmeister (Paul Hubschmid), der anlässlich der Salzburger Festspiele täglich die Grenze passiert, muß sich an diese Vorschrift halten. In Salzburg lernt er die hübsche Konstanze (Marianne Koch) kennen, als er in einem Café die Rechnung nicht bezahlen kann und sie ihm aushilft. Vorgeblich ist sie Stubenmädchen auf einem Schloss – und als er nach einem gemeinsamen Ausflug ins Salzkammergut den letzten Bus verpasst und sie ihn heimlich auf ihrem Zimmer im Schloss nächtigen lässt, ist er entschlossen, sie zu heiraten. Nur zufällig erfährt er im Kasino, dass sie sich, wie auch der Rest ihrer Familie, als Dienstpersonal auf dem väterlichen Schloss ausgibt, um ihrem

Vater, einem Lustspielautor, bei seinen Situationsstudien zu helfen. Um in Konstanzes Nähe zu bleiben, spielt Georg die Maskerade mit. Er ist dreifach promoviert, sucht seinerseits die Geheimnisse des Lachens zu ergründen. Am Ende haben sich die Verwirrungen aufgeklärt, das Paar ist zusammen.

[18] Die *Don-Giovanni*-Aufzeichnung wurde im Rahmen der Salzburger Festspiele aufgenommen (vermutlich 1954, Leitung: Wilhelm Furtwängler), die Rechte lagen 1957 bei den Londoner Harmony Films. Wann die Ballettaufnahme entstand und wer sie veranstaltet hat, war nicht eindeutig zu ermitteln; es handelt sich wohl um eine Aufnahme des von George Balanchine choreographierten *Divertimentos* Nr. 15 in B-Dur, KV 287, von Wolfgang Amadeus Mozart, das am 31.5.1956 vom New York City Ballet auf dem Mozart Festival im American Shakespeare Theater in Stratford, Conn., uraufgeführt wurde.

[19] Ich werde auf die musikvermittelten Symboliken hier nicht weiter thematisieren; an dieser Stelle sei nur darauf hingewiesen, dass allein ein Blick auf den Song *I Wish I Was in Dixie* sich verlohnen würde, der den inneramerikanischen Konflikt zwischen Süd- und Nordstaaten bis heute anzeigen kann, weil er realgeschichtlich als Südstaaten-Hymne im Sezessionskrieg (1861-65) mit politischer Signifikanz aufgeladen wurde. Das Lied wurde 1859 veröffentlicht; kurioserweise wurde es sowohl im Wahlkampf von Abraham Lincoln eingesetzt wie aber auch bei der Amtseinsetzung des Südstaaten-Präsidenten Jefferson Davis (1861) gespielt. Im Krieg wurde der Text verändert, das Lied wurde zum *Dixie Warsong*. Von Beginn der Filmgeschichte an wurde der *Dixie Song* vor allem natürlich zur musikalischen Repräsentation der Südstaaten und eines besonderen, traditionalistisch angehauchten Rebelentums eingesetzt, signalisiert manchmal aber auch darüber hinaus eine meist spielerisch modulierte Haltung von Widerstand.

[20] Darum auch wäre eine Interpretation der Musik als Ausdruck der inneren Entspantheit der Figur ganz irreführend, geht es doch gerade darum, die Doppelorientierung der Musik für die Rezeption auszuloten: Der Zuschauer ist „in der Figur“, weil sie sich in einer Art Ruhephase der Handlung zu befinden meint; und er ist gleichzeitig „außerhalb ihrer“, weil die Konvention besagt, dass derartige Musiken oft in die dann plötzlich hereinbrechende Katastrophe einmünden.

[21] Dass die Stimme eines Stars in gesungenen Passagen durch die Synchronstimme einer anderen Frau ersetzt wurde, ist sehr häufig vorgekommen. So wurden die diversen Lieder Rita Hayworths in dem Musikfilm *PAL JOEY* (USA 1957, George Sidney) wie schon in *AFFAIR IN TRINIDAD* (USA 1952, Vincent Sherman) oder *MISS SADIE THOMPSON* (USA 1953, Curtis Bernhardt) von der Sängerin Jo Ann Greer gesungen. Anita Ellis verlieh Hayworth ihre Stimme in *GILDA* (1946, King Vidor), *THE LADY FROM SHANGHAI* (1947, Orson Welles) und in *THE LOVES OF CARMEN* (1948, Charles Vidor). Selbst die Auftritte Leslie Carons in *GIGI* (USA 1958, Vincente Minelli) wurden von Betty Wand synchronisiert.

Diese Praxis isolierte die Auftritte auch akustisch vom Rest des Films, auch wenn auf die Ähnlichkeit der Stimmen geachtet wurde. Die Sopranistin Marni Nixon lieh Stars wie Deborah Kerr (etwa in *THE KING AND I*, USA 1956, Walter Lang), Natalie Wood (z.B. in *WEST SIDE STORY*, USA 1961, Jerome Robbins, Robert Wise) und Audrey Hepburn (*MY FAIR LADY*, USA 1964, George Cukor) in Gesangsnummern ihre Stimme und übernahm auch die hohen Tonlagen in den Songs von Marilyn Monroe in *GENTLEMEN PREFER BLONDES* (USA 1953, Billy Wilder); zur Biographie vgl. Nixon 2006. Diese Praxis des *voice dubbing* resp. des *voice doubling* ist selbst in *SINGIN' IN THE RAIN* (USA 1952, Stanley Donen, Gene Kelly) Kernstück der dramatischen Konstellation gewesen – hier als Kritik an der Illusionsmaschinerie Hollywoods formuliert. Die tatsächliche Praxis des *voice casting* sah dagegen durchaus anders aus, die Stimmen blieben im Hintergrund, wurden meist nicht einmal in den Credits genannt. Vgl. allgemein zum Umgang mit Synchronstimmen in Hollywood-Musiknummern Seifert 1995, Anderson 1997.

Insbesondere traf das natürlich auf Opern- und Operetten-Adaptationen zu. In Otto Premingers *CARMEN JONES* (USA 1954) etwa – die durch die konsequent schwarze Besetzung als Provokation und Durchbruch im Hollywood-Umgang mit der Hautfarbe der Darsteller galt – wurden die Gesangsparts von Dorothy Dandridge, die die Carmen Jones spielte, von Marilyn Horne gesungen; und auch die Lieder von Harry Belafonte, der den männlichen Gegenpart der Carmen-Figur darstellte, hatte in den Musikauftritten die Stimme von LeVern Hutcherson. Vgl. dazu Smith 2003. Lana Turners Gesangsauftritte in Curtis Bernhards Adaption *Lustigen Witwe* von Franz Léhar (*THE MERRY WIDOW*, *DIE LUSTIGE WITWE*, USA 1952) wurden auf ein Duett zusammengestrichen, in dem der Turner-Part durch die Sopranistin Trudy Erwin gesungen wurde.

[22] The night is mighty chilly, / and conversation seems pretty silly. / I feel so mean and wrought, / I'd rather have the blues / than what I've got. The room is dark and gloomy / you don't know what you're doing to me. / The web has got me caught; I'd rather have the blues / than what I've got.

All night I walk the city / watching the people go by. / I try to sing a little ditt / but all that comes out is a sigh. / The street looks very frightening; / the rain begins and then comes lightning / It seems love's gone to pot / I'd rather have the blues / than what I've got.

All night I walk the city, / watching the people go by. / I try to sing a little ditty, / but all that comes out is a sigh. / The wind is blowing colder; / it looks like love is stale and older. / My luck don't look so hot; / I'd rather have the blues / than what I've got.

[23] Die Behauptung bei Gorbman (1997, 67), Whitney Houston singe das Lied, ist falsch.

[24] Die Rolle der Gina wird übrigens gespielt von der Sängerin Connie Russell, von der es trotz ihrer musikalischen Qualitäten fast keine Schallplattenaufnahmen gibt. Einzig die folgenden Aufnahmen waren nachweisbar: Russell, Connie: Don't smoke in bed. New York: United Artists [1959?], 12 in., 33 1/3 rpm, 35min. – Playgirls: an

original musical revue. [Written, produced & directed by] Jackie Barnett. [Burbank, Calif.]: Warner Bros. [1964], 12 in, 33 1/3 rpm, analog mono sound disc. Starring Connie Russell, Cara Williams, Julie Wilson, and Kay Stevens, with orchestra; Dean Elliott, arranger-conductor. – "Snow dreams". Auf: Let it snow!: Cuddly Christmas classics from Capitol. Hollywood, Cal.: Capitol Record 1992, 4 3/4 in, 69min sound disc. Produced and compiled by Brad Benedict. – "Fascinating rhythm" (Connie Russell, Six Hits and a Miss, Berry Brothers, and MGM Studio Chorus). Findet sich auf CD 3 von: That's entertainment: the ultimate anthology of M-G-M musicals. [s.l.] : Turner Classic Movies Music / Los Angeles, CA: Rhino Movie Music 2006, 6 sound discs, digital, 4 3/4 in. Hinweis von Ludger Kaczmarek.

[25] Es handelt sich um den „Art and Viv Sanders' Wood Green Jazz Club“ an den *Fishmonger's Arms* in London; die Aufnahmen erfolgten 1955; die Produktion hatte der BFI Experimental Film Fund übernommen; der Film wurde in der ersten Auswahl der Free-Cinema-Programme im Februar 1956 im National Film Theatre gezeigt. Zur detaillierteren Analyse des Films vgl. Wulff 2011.

[26] Ähnlich Gorbman 1987, 162. Ähnlich wie hier sieht Gorbman auch die Ähnlichkeiten zwischen musikalischen Szenen, die als Musiknummern in der dargestellten Realität aufgeführt oder die durch extradiegetische Musik geklammert werden; zu letzteren vgl. Gorbman 1987, 39; ihr Beispiel ist Fritz Langs Film *RANCHO NOTORIOUS* (*DIE GEJAGTEN*, aka: *ENGEL DER GEJAGTEN*, USA 1952), in dem nicht nur eine Gesangsnummer von Marlene Dietrich (*Get Away Young Man*) enthalten ist, sondern vor allem eine mehrfach eingespielte Ballade vorkommt (*Legend of Chuck-A-Luck*, gesungen von Bill Lee), die als extradiegetische Musik deskriptive Bildfolgen klammert; Gorbman vergleicht das Lied mit den Kommentar-Funktionen des Chors in der griechischen Tragödie, eine Interpretation, die insofern zu weit geht, als der Chor eine Instantiation der moralischen Größe des Kommunikators (des Textes) ist; der Song in Langs Film erreicht die Eindeutigkeit der textuellen Position des Chors an keiner Stelle. Außerdem zeigen viele andere Beispiele, dass sich die Übertragung der dramatischen Funktionsrolle des Chors als unmöglich oder irreführend erweist.

[27] Vgl. auch eine Marschversion, die zu einem Rennen in Monza erklingt, 2:25:30. Eine genaue Beschreibung der Musiken, die auf der jüngst erschienenen Soundtrack-CD enthalten sind (darunter einige Stücke, die in dem Film nicht verwendet wurden), findet sich auf der Homepage der *Film Score Monthly* (URL: http://www.filmscoremonthly.com/notes/grand_prix.html).

[28] Explizit musikzentrierte Szenen begründen sich oft auch in einem eigenen ökonomischen und in einem politischen Funktionskreis – da Musik auch Warencharakter hat und Objekt einer ganzen Industrie ist, nimmt es nicht wunder, dass Musikszenen im Film immer auch eine Beziehung zu diesem Außen des Films haben, der gewissermaßen immer auch ein Werbemedium für die Musiken ist. Und da Film immer in gesellschaftlicher Kommunikation steht, darf es nicht verwundern, dass Filmmusik zu Zwe-

cken der Propaganda instrumentalisiert werden kann (oder dass sie, im Gegenzug, zum Anlass von Zensur und Verbot werden kann).

[29] Auf eine Systematisierung verschiedener funktionaler Typen von Liedern werde ich hier verzichten; verwiesen sei aber auf die Liste in Calvet/Klein (1987); die Autoren unterscheiden *action songs*, *expositive songs*, *synthetic (plot oriented) songs*, *pause songs*, *leitmotif songs*, *credit songs*; Nasta (1991, 79) erweitert die Liste noch um *contrastive songs* und gelegentlich verwendete *opera songs*. Zwar liegen zahlreiche Untersuchungen zur Funktion einzelner Lieder vor; eine umfassende Untersuchung steht aber aus. Vgl. dazu Altman 2001; Berliner/Furia 2002; Nasta 1991, 77-88; Lannin/Kaley 2005; Smith 2001.

Literatur

Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

--- (2001) Cinema and Popular Song: The Lost Tradition. In: *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Ed. by Pamela Robertson Wojcik & Arthur Knight. Durham: Duke University Press, pp. 19-30.

Berliner, Todd / Furia, Philip (2002) The sounds of silence. Songs in Hollywood films since the 1960s. Critical essay. In: *Style* 36,1, Spring 2002, pp. 1-11.

Bodde, Gerrit (2002) *Die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick*. Osnabrück: Der Andere Vlg.

Bühler, Karl (1965) *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fischer.

Bulletjahn, Claudia (2004) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. 2. Aufl. Augsburg: Wißner (Forum Musikpädagogik. 43.).

Calvet, Louis-Jean / Klein, Jean-Claude (1987) Chanson et cinéma. In: *Vibrations*, 4, Janv. 1987, pp. 98-109.

Cooke, Mervin (2008) *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Emons, Hans / de la Motte-Haber, Helga (1980) *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München/Wien: Hanser.

Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press / London: BFI Publishing.

--- (2007) Hearing *THELMA AND LOUISE*. Active reading of the hybrid pop score. In: *Thelma & Louise live! The cultural afterlife of an American film*. Ed. by Bernie Cook. Austin: University of Texas Press, pp. 65-90.

- Herzog, Amy (2010) *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Julien, Jean-Rémy (1989) *Musique et publicité. Du cri de Paris [...] aux messages publicitaires radiophoniques et télévisés*. [Paris]: Flammarion (Harmoniques.).
- Lannin, Steve / Caley, Matthew (eds.) (2005) *Pop fiction. The song in cinema*. Bristol/ Portland: Intellect Books.
- Lanza, Joseph (2004) *Elevator music. A surreal history of Muzak, easy-listening, and other moodson*. Rev. and exp. ed. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- Maintz, Christian (2005) Bildtonmusik im Film. In: *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Hrsg. v. Harro Segeberg u. Frank Schätzlein. Marburg: Schüren, pp. 124-139 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft. 12.).
- 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>.
- Metz, Christian (1972) *Semiologie des Films*. München: Fink.
- Mikos, Lothar (1993) Liebe und Sexualität in PRETTY WOMAN. Intertextuelle Bezüge und alltägliche Erfahrungsmuster in einem Text der Populärkultur. In: *Montage / AV* 2,1, pp. 67-86.
- Monaco, James (1980) *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*. Reinbek: Rowohlt (Rororo-Handbuch. 6271.).
- Nasta, Dominique (1991) *Meaning in film. Relevant structures in soundtrack and narrative*. Bern [...]: Peter Lang (Regards sur l'Image. Série IV.).
- Reay, Pauline (2004) *Music in Film. Soundtracks and Synergy*. London: Wallflower Press (Short Cuts.).
- Schmidt, Hans-Christian (1988) „Spiel mir das Lied...“. Entwicklungen und Grundlinien der Filmmusik. In: *Universitas*, 4, April 1988, S. 407-421.
- Schubert, Linda (1998) Plainchant in Motion Pictures: The 'Dies Irae' in Film Scores. In: *Florilegium*, 15, 1998, pp. 207-229.
- Smith, Jeff (2001) Popular songs and comic allusion in contemporary cinema. In: *Soundtrack available. Essays on film and popular music*. Ed. by Pamela Robertson Wojcik and Arthur Knight. Durham/London: Duke University Press 2001, pp. 407-430.
- Wicke, Peter (2001) *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhramp-Taschenbuch. 3293.).
- Wulff, Hans J. (1995) Phatic communion and phatic function as leading concepts of a pragmatic theory of television. In: *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*. Ed. by Jürgen E. Müller. Münster: Nodus-Publikationen, pp. 109-128 (Film und Medien in der Diskussion. 5.).
- (1997/2010) *Ace Ventura und die Karnevalisierung des Körpers in der Burlesk-Komödie. Ein Beitrag zur Analyse populärer Figuren*. Ms. Westerkappeln, URL: <http://www.derwulff.de/10-11>.
- (1999) *Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.
- (2001) Konstellation, Kontrakt, Vertrauen: Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage / AV* 10,2, 2001, S. 131-154.
- (2007) Schichtenbau und Prozeßhaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen. In: *Montage/AV* 16,2, 2007, S. 39-51.
- (2011) MOMMA DON'T ALLOW (1956). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5,4, S. 506-510.
- Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Ed. Sigma (Sigma Medienwissenschaft. 15.).