

Hans J. Wulff

Filmmusikanalyse / Leitmotiviken / Texttheorie. Anlässlich einer Analyse der Musik Howard Shores zu THE LORD OF THE RINGS I [*]

Eine erste Fassung dieses Rezensionsartikels erschien in: In: *literaturkritik.de*, 26.3.2009, URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=12907. Er erschien später auch in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikanalyse*, 3, 2009, S. 174-181.
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/7-6>.

Die Autorin hat's sekundengenau ausgemessen - von den 171 Filmminuten des ersten Teils von THE LORD OF THE RINGS (2001) ertönt in 140 Minuten und 44 Sekunden Musik. Der Film als musikalisches Gesamtkunstwerk, als formale Neupadaption eines Wagnerianischen Opernideals - der Gedanke drängt sich auf, zumal schnell deutlich wird, dass Howard Shore, der Komponist des Films, sich nach eigenem Bekunden einer entwickelten Leitmotiv-Technik bedient hat. Für Wagner stand das Ziel, die Elemente des Dramas auch musikalisch zu artikulieren, im Zentrum seiner Musik-Dramaturgie, und entwarf er darum das Programm einer Verklammerung des musikalischen Materials mit den Konflikten, Entwicklungen, Umbrüchen und Figurenkonstellationen der Geschichte, die das Werk erzählt. Ähnliche Überlegungen scheinen sich auch aufzudrängen, wenn man über die Rolle gewisser Filmmusiken nachdenkt. Die musikalischen Formen sind so nicht dem Formenarsenal der klassischen Musik unterworfen, sondern gehorchen dramaturgischen Größen. Nicht alles ist dem Prinzip der Leitmotive unterworfen, es gibt auch „Füllmusiken“, die thematisch unprägnant sind und keine dramaturgische Bindung kennen (auch wenn sie oft an die Stilistik einzelner Leitmotive assoziativ angeschlossen sind). Vieles aber ist musikalisch prägnant. Retter unterscheidet *Motive* - das sind kürzeste, musikalisch noch sinnvolle Einheiten, im Umfang von meist wenigen Takten - und *Leitmotive*, die musikalische Themen im Umfang einer klassischen musikalischen Periode darstellen (Retter 2008, 31). Sie sind der zeitlichen Dimension des Dramas unterworfen, dienen der Vor- und der Rückverweisung. Manchmal entwickeln sie sich, werden erst im Verlauf der Handlung in Gänze ausgeführt; manchmal dienen sie dagegen in fragmentarischer Form dazu, Rückverweisungen (als Reminiszenzen und Erinnerungen) herzustellen. In einem sekundengenau ausgeführten Szenenfolgeprotokoll listet Retter im Materialien-Teil ihres Buchs auf, welche Füllmusiken, Motive und Leitmotive im Film verwendet werden. Es wäre leicht, das Protokoll in eine Art von

„Partitur“ umzusetzen, um zu zeigen, wie sich die musikalischen Einzelteile über den ganzen Film verteilen.

All dieses gemahnt an die texttheoretische Annahme, dass die semantische Dichte eines Textes durch das wiederholende Auftreten gleicher Elemente konstituiert würde. Algirdas Julien Greimas [1] benutzte die Metapher der *Isotopie* (eigentlich aus dem Griechischen - *isos topos* = derselbe Ort; ursprünglich: gleichartige chemische Elemente), um diesen Sachverhalt zu benennen. Durch wiederholendes Auftreten identischer oder ähnlicher Größen in der syntagmatischen Folge des Textes wird eine Isotopie formiert. Es sind die Gleichartigkeit der Elemente und die Iterativität des Auftretens, die dafür verantwortlich sind, dass isotopische Ketten wie eine Klammer-Ebene den Text durchziehen und ihn zu formaler Dichte befördern (auf allen Ebenen, die die Ganzheit des Textes ausmachen können, im Vorfilmischen wie in der visuellen, akustischen, sprachlichen und musikalischen Gestaltung). Die Elemente, in denen die Isotopen realisiert sind, sind nicht identisch, sondern variieren, nehmen verschiedene Gestalt an, manifestieren sich in unterschiedlicher Form. Erst in einem interpretativen Zugriff können sie synthetisiert werden. Darum auch sind sie nicht von allgemeiner Art, sondern werden in jeweiligen Texten eigens hervorgebracht, machen deren Spezifik aus. Greimas' Idee sollte darauf hinauslaufen, Textualität nicht an einer gloablen Einheit des „Sinns“ oder der „Bedeutung“ festzumachen, sondern Verfahren der strukturalen Semantik und Phonologie dazu zu nutzen, Strategien der Sprachbeschreibung und der Textsemantik auf den Textkörper anzuwenden, um so die Entstehung textueller Bedeutung auf Formationstechniken des elementareren Materials zurückzuführen. Letzten Endes bezeichnen Isotopien *paradigmatische Cluster*, die in der Summe der Elemente, die zu einer jeweiligen Isotope gehören, der Bedeutung des Textes beitragen, ja, diese sogar im Kern ausmachen. Sind es bei Greimas noch linguistische Elemente, die Iso-

topien bilden (wie die Wiederkehr von Wörtern desselben Bedeutungs- oder Erfahrungszusammenhanges), bietet sich eine Generalisierung an: Im Film können es eben auch wiederkehrende ikonographische Muster, gleichartige Strategien des Mise-en-Scène sein oder rekurrente musikalische Elemente, die Ketten bilden und so nicht nur zu den Mitteln rechnen, die die Kohäsion und Kohärenz des Textes fundieren, sondern die sogar zur Produktion globaler Bedeutungen beitragen können.

Dem Isotopie-Modell Greimas' verwandt hat Peter Wuss [2] mehrfach mit dem Bild der *Topik-Reihe* (oder auch: Topik-Kette) gearbeitet. Für ihn schafft die ständige Wiederkehr analoger Reizmuster komplexer Art in einer Filmhandlung eine Reihe von *Topiks*, die er wiederum für verdichtete Sinnbeziehungen ansieht, die auch narrativ wirksam sind. Sie sind semantisch instabil, bauen sich während der Rezeption als reine Wahrnehmungsheuristiken auf. Sie sind weitestgehend unterhalb der Bewußtheitsschwelle, kaum als solche wahrnehmbar (und es bedarf selbst für Experten der Instruktion, auf sie zu achten und ihre Genese über die Entwicklung eines Films zu beobachten). Gleichwohl ist die Herstellung solcher Bezüge eine der Kernaufgaben der Produktion eines Films; wenn man von „Stil“ spricht, der einem besonderen Film zukommt, dann ist damit meist eine Ebene der Gestaltung vermeint, in der es um solche Regelmäßigkeiten der filmischen Ausdrucksform geht. Für die Rezeption sind diese Dinge aber nur von sekundärem Wert, sie gehen in das Verständnis der Handlung und ihrer Themen sowie die Konstruktion der globalen Textbedeutung ein. Wuss hat vermutlich Recht, wenn er annimmt, dass trotz der geringen Wahrnehmungsauffälligkeit topikaler Strukturen dennoch „Antizipationen entstehen, die dafür sorgen, daß sich über die homologen Formen eine Bindung zwischen den Ereignissen einstellt und im Falle ihrer Dominanz sogar ein Fabelzusammenhang“ sich aufdrängt. Nun liegt die Annahme nahe, dass ein Motiv-Verfahren, wie Retter es für *THE LORD OF THE RINGS* annimmt, ähnliche Rezeptions-Effekte hat. Der Vorgabe folgend, geht es um die Feststellung von Zugehörigkeiten von Elementen zu einem Topik (resp. einer Isotopie), um Beziehungen zwischen Topik-Ketten (resp. Isotopien) und um Erwartungen, wie sich die topikalischen Größen zueinander verhalten werden.

Derartigen texttheoretische Überlegungen weicht Retter aus. Sie scheint an der - nach Wagner zentra-

len - Bindung von musikalischen Motiven an die „dramatische Person“ (Retter 2008, 24) festzuhalten, die sie ihrerseits als Bedeutungs-Konzept ausgibt. In einem simplen Modell des *aliquid stat pro aliquo* gilt das musikalische Material als „das Bezeichnende“, der außermusikalische Gegenstand als „das Bezeichnete“. Tonsymboliken sind für die semantische Leistungsfähigkeit der Ketten von Instantiationen der Leitmotive irrelevant und nicht konstitutiv. Retter wird später in der Darstellung einzelner Motive auch zeigen, wie und in welcher Form Motive des Films an Volksmusik, an Stil-Traditionen, an standardisierte und bekannte Gebrauchsweisen von Instrumenten angelehnt sind. Die Schärfe der These scheint so nur bedingt haltbar zu sein - zumindest im Modus der (intertextuellen und intersemiotischen) Anspielung sind Motive an den weiteren musikalischen Wissenskanon angeschlossen. Bis in die affektive Belegung von Instrumenten hinein (Retter 2008, 42ff) läßt sich diese auch außertextuelle Bindung der musikalischen Ausdrucksmittel beobachten.

Die außertextliche Bedingtheit textueller Bedeutungen läßt sich auch an einer der wenigen Generalisierungen ablesen, derzufolge die Kultiviertheit eines Landes (in *LORD OF THE RINGS*) unmittelbar mit der Ästhetik [!] des Volkes, das darin lebt, dessen Musik und dessen Stimme korreliert sei (Retter 2008, 44). Eine solche These ist klar auf ein bildungsbürgerliches Programm der Geschmacksentwicklung durch Kultivierung zurückzuführen, gehört zu einer kulturellen „Tiefensemantik“ des Films, die in der normalen Rezeption verborgen bleibt. Allerdings steht zu vermuten, dass derartige Ordnungsmuster für die Positionierung des Zuschauers ausgesprochen folgenreich sind. Den weiteren Schritt, derartige auch musikalisch artikulierte Differenzierung mit den Sympathien von Zuschauern mit Filmfiguren, gar mit ihrer empathischen Verankerung im Figurengefüge von Filmen zu verbinden, läßt Retter aber aus. Dass auch musikalisch so etwas wie kulturelle oder innergesellschaftliche Fremdheit zum Ausdruck gebracht werden kann, die ihrerseits wieder mit der Perspektivität der Erzählung oder mit der Gliederung der Figuren in prot- und antagonistische Gruppen koordiniert werden kann, scheint aber eine fundamentale Strategie von Texten zu sein, semantische und dramatische Räume (nach dem Modell von Jurij M. Lotman) als topographische und topologische Ordnungen des Textes resp. der erzählten Welt zu eröffnen.

Stehen für eine Untersuchung der Leitmotivik als eines tektonischen Verfahrens, das die dramatischen Ordnungen des Textes artikuliert (bzw. artikulieren hilft), primär formale Qualitäten im Zentrum der Analyse, so ist doch klar, dass die verschiedenen Realisierungen des jeweiligen Motivs an die Handlung angepaßt, ja angeschmiegt sind und ihrer jeweils unterschiedlichen affektiven Färbung Ausdruck geben. Retter geht mehrfach die Einzelrealisierungen von Motiven durch, beschreibt sie in aller Kürze. Allerdings gibt sie den einzelnen Fällen und Modulationen des Motivs Namen, deren Herkunft wohl vollkommen intuitiv ist. Das „Auenlandthema“ etwa (Retter 2008, 53ff) ist u.a. „Die Freundliche“, „Die Friedliche“, „Die Wehmütige“, „Die Beruhigende“, „Die Abenteuerliche“, „Die Burleske“, „Die Erleichterte“, „Die Sehnsüchtige“, „Die Verklärte“, „Giocosa [d.i. Die Scherzhafte]“, „Die Heroische“, „Die Erbarmende“, „Die Zerfallende“, „Die Abschied Nehmende“ (unklar ist übrigens, wie das weibliche Genus zustande kommt). Abgesehen davon, dass das Verfahren einer intuitiven Affekt-Nomination höchst problematisch ist und tieferer Reflexion bedürfte (immerhin könnte man so einer „naiven Theorie“ der musikalisch artikulierten Affekte auf die Spur kommen), müßte vor allem auch geklärt werden, welchen Anteil die musikalische Ausführung des Motivs im Verhältnis zur Entwicklung der erzählten Geschichte hat, die ja ihrerseits eine Folge von „Affekt-Szenarien“ anbietet.

Manche Motive treten zunächst nur in fragmentierter oder modifizierter Form als „Erinnerungsmotive“ auf, werden erst im letzten Teil des Films zu voller musikalischer Ausfaltung gebracht; offenbar ist mit *Entwicklungsketten* von Motiven zu rechnen (warum allerdings die Realisierungen, die vor der entfalteten Form verwendet werden, „Erinnerungsmotive“ heißen, bleibt unklar - nach Wuss' Beschreibung würde ja gerade ihre antizipative Potenz für die Rezeption bedeutsam sein). Deutet „Erinnerung“ auf eine psychologische, eng mit den an einzelne Figuren, Handlungen oder Orte gebundene Auffassung von Bedeutungen hin, die wiederum mit Motiven verbunden sind, scheint auch hier eine viel formalerer texttheoretische Auslegung dieser Erscheinungsform von musikalischen Motiven, die zu einem leitmotivischen Komplex gehören, angebracht zu sein. Es handelt sich um textuelle Mittel, die in der Aktualgenese des Films Hypothesen und Erwartungen anregen oder nahelegen: Alle - und auch die musikalischen - Vorverweisungen, alle Vorwegnahmen zukünftigen

Geschehens, die der Text vornimmt, sind Versuche, auf den Raum einzuwirken, in dem die Antizipation des folgenden Geschehens geschehen kann. Zu fragen ist also weniger danach, wie die Handlung und die Ordnung der dramatischen Elemente im Text repräsentiert ist, als vielmehr danach, wie der Leser durch die Handlung geführt wird - *nicht Repräsentation, sondern Instruktion* ist die textsemantische Bezugsgröße. Textsemantisch sind die Elemente, die solches leisten, als *Kataphora* aufzufassen, als textuelle Verweisungen, die auf nachfolgende Informationen des Textes verweisen [3]. Sie dienen der *Modellierung des Erwartungsraums* des Zuschauers. Kataphora dienen nicht primär der Repräsentation oder Exposition des narrativen Fortgangs der Handlung, sondern der Manipulation des antizipierten zukünftigen Verlaufs, der Modulation des diegetischen und dramaturgischen Problemlöserraums, in dem der Zuschauer sich bewegt und orientiert. Zu den Kataphora gehören Verstehensoperationen des Zuschauers, erst sie ergeben ihren Sinn. Retter beschreibt die Fragmentformen von Leitmotiven morphologisch und konstatiert ihre Fragmentarität, die erst später aufgehoben wird; welche Leistungen sie aber für den Prozeß der Rezeption erbringen, muß dabei außer Acht bleiben. Damit entfällt für die Beschreibung aber ihr wichtigster Funktionshorizont. Es geht dann nämlich um textuelle Prozesse, nicht um synoptisch gegebene Textstrukturen. Retter behauptet gelegentlich, Filmmusik diene auch dem Spannungsauf- und -abbau, treibe Zeit an oder verlangsame sie. Dass es nötig sein könnte, eine radikale Umorientierung der analytischen Ausgangsannahme vorzunehmen, wird aber nicht diskutiert.

Offenbar steht in Retters Arbeit der Vorstellung, dass sich unter der Erzählung eines Films ein Netz von musikalischen Leitmotiven aufrichtet, das semantisch mit den dramaturgischen Elementen koordiniert ist und - im Sinne des „roten Fadens“ - *tektonische* Funktionen erfüllt, manchmal „Bögen“ spannt (gelegentlich taucht die Bogen-Metapher in der Wagner-Literatur auf - gemeint ist, dass durch die Rekurrenz der musikalischen Phrasen die Zusammengehörigkeit an der Oberfläche z.B. zeitlich getrennter Elemente ausgedrückt wird; vermutlich bezieht sich Retter auf diese Auslegung des Bogen-Bildes), ein zweites funktionales Wirkelement zur Seite: Filmmusik schafft den Eindruck einer auch visuellen Kontinuität und Flüssigkeit, weil sie den Bildschnitt und den Szenenwechsel „ausglättet“ (37). Offenbar sind die Formen des *überlappenden Tons* ver-

meint (der Ton der folgenden Szene unterliegt z.B. schon dem Schlußbild der vorhergehenden), der den Zuschauer in einem Teilmedium des Films in der Sequenz der erzählten Szenen schon weiterführt, so dass der (örtliche und meist auch zeitliche, gelegentlich personale) Umsprung in die Folgeszene als eine mehrschrittige, gleitende Rezeptionsbewegung inszeniert wird. Das hat mit topikalischen Tiefenbedeutungen oft nur sehr bedingt zu tun, ist auch nicht allein an das Bindemittel der überlappenden Musik gebunden.

Dass Filmmusik funktionale Musik ist und - anders als die absolute Musik - sich an die dramatischen Konstellationen, den Gang der Handlung und die Bewegungen im und durch das Bild anpassen muss, macht sie der Programmatik der Wagnerschen Opernmusiken vergleichbar. Darin ist Retter durchaus zuzustimmen. Die beiden Konzepte der „unendlichen Melodie“ und der „musikalischen Prosa“, die Wagners Schriften entstammen (Retter 2008, 108ff, passim), die Plakativität der Realisierung in der Musik Shores berücksichtigend, werden zu einer doppelten Goldenen Regel kondensiert: Unendliche Melodie, die Phrasen dauern so lange, wie die Filmsequenz benötigt! / Sofortige Wirkung, gekoppelt mit Durchsichtigkeit, Durchhörbarkeit! (Retter 2008, 111) Damit endet ein Buch, das interessante Fragen aufwirft, obwohl die texttheoretischen und methodologischen Grundlagen der Filmmusikanalyse nur rudimentär (wenn überhaupt) ausgeführt sind. Dass Retter ausschließlich auf deutschsprachige Literatur zurückgreift, fällt auf, die Liste ließe sich um einige Titel erweitern [4]. Immerhin sollte man sich eine Behauptung Max Steiners ins Gedächtnis rufen, die den Rang des Themas nur unterstreichen kann: „If Wagner would live in this century he would be the number-one film composer“.

So faszinierend die Annahme auch ist, die Kohärenz eines Textes werde vor allem durch die netzartigen Verbindungen von isotopischen Ketten (einschließlich der musikalischen Motiv-Cluster) hervorgebracht, und so plausibel es ist, dass die musikalischen und topikalischen Ketten (sowie deren Interaktion) zum internen Lernprogramm von Filmen gehören, dass sie also im Verlauf der Rezeption erst aufgebaut werden müssen, so sehr stellt sich natürlich auch die Frage nach den rezeptiven Effekten dieser textuellen Tiefenstrukturen. Immerhin erstaunt es, wenn Retter - völlig zu Recht - gelegentlich behauptet, dass die musik- oder gar tonlosen Szenen zu den

emotionalen und Spannungshöhepunkten des Films rechnen. Also gerade jene Szenen, die sich nicht in das Motiv-Netz des Textes fügen mögen, markieren Erlebnis-Höhepunkte der Filmrezeption? Sie sind sehr kurz, heißt es, meist nur zwei bis drei Sekunden lang, weil sonst ihre „emotional unheimlich starke, bedrückende Wirkung unerträglich wäre“ (Retter 2008, 29). Retters primär morphologisch orientierte Untersuchung grenzt immer wieder an die Problematik der Rezeption von Filmen resp. von Filmmusik an. Wenn nun die *Abwesenheit* des Tons die Wirkungsmächtigkeit des Gezeigten erhöht, dann stellt sich die Frage nach deren Bedingungen. Dann läßt sich das Entstehen von Emotionalität in der Rezeption nicht mehr der Musik überantworten. Hier bleiben viele Fragen unbeantwortet, ihre Bearbeitung ein Desiderat.

Anmerkungen

[*] Monika Retter: *Filmmusik als Wagners Erbe. Eine vergleichende Analyse von Howard Shores Filmmusik zu Peter Jacksons Filmtrilogie THE LORD OF THE RINGS, Teil 1, mit Wagners Dramaturgie und Tonsprache*. Wien: Mille Tre Verlag 2008, 193 S.

[1] Vgl. Algirdas J. Greimas: *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*. Braunschweig: Vieweg 1971 (Wissenschaftstheorie, Wissenschaft und Philosophie. 4.); ders.: Die Isotopie der Rede. In: Werner Kallmeyer [...] (Hrsg.): *Lektürekolleg zur Textlinguistik. 2: Reader*. Frankfurt: Athenäum Fischer 1974, S. 126-152.

[2] Vgl. Peter Wuss: Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten. Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata - drei Ebenen filmischer Narration. In: *Montage/AV* 1,1, 1992, pp. 25-35; ders.: *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin: Ed. Sigma 1993, S. 119-146 (Sigma-Medienwissenschaft. 15.).

[3] Vgl. Hans J. Wulff: Suspense and the influence of cataphora on viewers' expectations. In: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Ed. By Peter Vorderer, Hans J. Wulff & Mike Friedrichsen. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Ass. 1996, S. 1-17 (Communication Series.).

[4] Vgl. etwa Claudia Gorbman: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press / London: BFI Publishing 1987; Justin London: Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score. In: Buhler, James / Flinn, Caryl / Neumeyer, David (eds.): *Music and cinema*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, distrib. by: University Press of New England 2000, S. 85-109; Peter Wegele: Der Einfluss Richard Wagners auf die Filmmusik in Hollywood. In: *Jazzforschung* 36, 2004, pp. 123-131.