

Schmidt, Hans-Christian

"... ohne durch die ordnende Instanz des Intellekts zu gehen". Reflexe auf vermutete Wirkungen von Musik im Spielfilm

Behne, Klaus-E. [Hrsg.]: *Gefühl als Erlebnis - Ausdruck als Sinn*. Laaber : Laaber-Verlag 1982, S. 164-182. - (Musikpädagogische Forschung; 3)



Quellenangabe/ Reference:

Schmidt, Hans-Christian: "... ohne durch die ordnende Instanz des Intellekts zu gehen". Reflexe auf vermutete Wirkungen von Musik im Spielfilm - In: Behne, Klaus-E. [Hrsg.]: *Gefühl als Erlebnis - Ausdruck als Sinn*. Laaber : Laaber-Verlag 1982, S. 164-182 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-247700 - DOI: 10.25656/01:24770

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-247700>

<https://doi.org/10.25656/01:24770>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Musikpädagogische Forschung

Band 3:
Gefühl als Erlebnis-
Ausdruck als Sinn

D 122/8 2/2

LAABER-VERLAG

Musikpädagogische Forschung
Band 3 1982
Hrsg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische
Forschung e. V. durch Klaus-E. Behne

Musikpädagogische Forschung

Band 3 :
Gefühl als Erlebnis-
Ausdruck als Sinn

LAABER - VERLAG

ISBN 3 9215 1873 - 3

© 1982 by Laaber-Verlag

Dr. Henning Müller-Buscher

Nachdruck; auch auszugsweise, nur mit Genehmigung des
Verlages

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Tagungsprogramm Osnabrück 1981	9
1. Beiträge zum Tagungsthema	
<i>Helga de la Motte-Haber</i> Musik als erlebtes Gefühl — Ausdruck als Sinnkategorie von Musik	11
<i>manfred trojahn</i> zu den begriffen „ausdruck“ und „emotion“ im gegenwärtigen kompositorischen denken	14
<i>Lothar Schmidt-Atzert</i> Emotionspsychologie und Musik	26
<i>Christian G. Allesch</i> Das Musikerleben als personaler Gestaltungsprozeß	47
<i>Milos Juzl</i> Schwierigkeiten bei der Untersuchung des Gefühlsausdrucks in der Musik und Versuch ihrer Überwindung	69
<i>Friedrich Klausmeier</i> Musik, eine Ausdrucksart menschlicher Gefühle	88
<i>Matthias Osterwold</i> (für die Projektgruppe) Aggression und Musik	98
<i>Klaus-Ernst Behne</i> Musik — Kommunikation oder Geste?	125
<i>Heiner Gembris</i> Experimentelle Untersuchungen, Musik und Emotionen betreffend	146

<i>Hans-Christian Schmidt</i>	
„ . . . ohne durch die ordnende Instanz des Intellekts zu gehen“.	
Reflexe auf vermutete Wirkungen von Musik im Spielfilm	164
<i>Helmut Segler/Helga de la Motte-Haber/Andreas Feige</i>	
Untersuchung und Filmdokumentation überlieferter Kindertänze	183
<i>Werner Pütz</i>	
Emotionalität und Musikunterricht	210
<i>Heinz Antholz / Ludwig Baak / Sibylle Vollmer</i>	
Zum Ausfall affektiver Zielvorstellungen in der Musikpädagogik der Siebziger Jahre	231
2. Freie Forschungsberichte	
<i>Werner Lohmann</i>	
Diagnostische und didaktisch-methodische Funktion von Tests im Unterricht	250

„ ... ohne durch die ordnende Instanz des Intellekts zu gehen“ Reflexe auf vermutete Wirkungen von Musik im Spielfilm

HANS-CHRISTIAN SCHMIDT

Klaus-E. Behne (Hg.): *Gefühl als Erlebnis - Ausdruck als Sinn. - Laaber: Laaber 1982.*
(Musikpädagogische Forschung. Band 3)

„Man kann das Problem der Perzeption der Filmmusik in die Frage fassen: Worin unterscheidet sich das Erleben der Filmmusik von dem der autonomen Musik? Im Zentrum des Bewußtseins, ja auch des Interesses des Filmzuschauers steht immer die visuelle Schicht des Films, die Handlung. Die Musik, das musikalische Erlebnis treten in den Hintergrund. Der Filmbesucher geht in eine bestimmte „Filmvorstellung“, seltener jedoch in ein „Filmkonzert“. Er will gar nicht zu mehr, oder weniger komplizierten intellektuellen Operationen oder zur Perzeption ausschließlich der Musik gezwungen werden. Obwohl die Musik seit langem zu jenen Imponderabilien gehört, ohne die der Film, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht auskommen kann, steht sie nicht im Brennpunkt der Aufmerksamkeit des Filmzuschauers“.

(Lissa, 1965, 354)

Richtig geschlußfolgert, obwohl falsch gefragt. Denn der Versuch, die Rezeption von Filmmusik abzugrenzen von der Rezeption autonom intendierter Musik, landet in der Regel beim Vergleich von Äpfeln mit Birnen: Musik, deren materiale Qualität so und nicht anders, deren dramaturgische Integration in den filmischen Kontext ebenfalls so und nicht anders beschaffen ist, meint ontisch--den Widerspruch zu jener anderen, welche den Dialog, den denkenden Nachvollzug, die Analyse, die Kontemplation herausfordert. Wir befragen einen Schumann-Zyklus, eine Skrjabin-Sonate oder Webern-Variationen, warum sie so sind, wie sie sind — in direkter Anschauung, mit kritischer Neugier und angestrenzter Verstandestätigkeit. Filmmusik dagegen ist psychologisch wie physiologisch auf Wirkung hin bedacht als ein Reizmoment, das schnell und präzise, reflexhaft obendrein und der intellektuellen Filtrierung nicht bedürftig, Reaktionen zu entbinden hat. Werkqualitäten dort, Wirkungsqualitäten hier. Eine grobkörnige Unterscheidung, ich gebe es zu; aber sie stellt klar, daß Lissas Frage anders zu stellen wäre, daß sie mithin genre-immanent zu bleiben hätte: wie strukturiert sich das Filmerleben unter dem Einfluß von Musik; wie anders, wenn wir primär auf die visuellen Informationen angewiesen sind? Im Volkston: guckt sich's anders, wenn die Musik eins aufspielt? Gibt sie uns — lyrischer tönend — die tief'ren Blicke?

Die Liste derer, die über filmmusikalische Wirkungsqualitäten Vermutungen

anstellen, hat sich in diesen Tagen überraschend komplettiert (wobei die Gründe dieser Interessen-Konvergenz hier einmal stumm übergegangen werden müssen, leider). Zeit also, eine Zwischenbilanz zu ziehen, zumal Lissas Schlußfolgerung, dem Filmbesucher gehe es nicht um ein „Filmkonzert“, heutzutage auch nicht mehr den Punkt trifft: schweißtreibend ist bei Filmen wie *Alien* vor allem der sechskanalige Stereoton; und nachdenklich stimmt, daß der neue James Bond" auf dicken Plakatlettern mit Dolby-Stereo-Sound em noch Unentschlossenen was ganz Feines verspricht, eine akustische Begegnung der dritten Art sozusagen.

Bilanzieren wir also Schritt für Schritt, doch halten wir fest, welche intellektuellen Leistungen bei der visuellen Filmwahrnehmung erbracht werden müssen.

1. Die konkreten Bilder werden denotativ und konnotativ interpretiert; ein menschliches Portrait meint die Landschaft eines Gesichtes und zugleich den Spiegel von Emotionen.
2. Die einzelnen Bilder, Episoden und Szenen werden, obwohl in Zeit, Ort und Handlung häufig diskontinuierlich, zur kontinuierlichen Ganzheit verknüpft; die Reise in der filmischen Zeitmaschine erfordert flinkes Um- und Mitdenken.
3. Szenen und Szenenfragmente müssen in ein kausales Beziehungsgefüge gebracht werden; warum da einer gehetzt durch die Gegend reitet, wissen wir per Erinnerung und per Vorausahnung.
4. Die physische Realitäten der Bilder werden auf ihre psychischen Gehalte hin abgetastet; die Treppen in Hitchcock-Filmen zeigen Angst und die Gefahr des Abstürzens an. Und daß ein Gewitter stellvertretend für den Aufruhr von Emotionen rumoren kann, zeigte schon recht wirkungsvoll Verdi im ersten Bild von Otello.
5. Wir sind gezwungen, Bild- und Wort-Informationen aufeinander zu beziehen und die Stimmigkeit ihres Verhältnisses zu überprüfen; wie sehr man dabei in die Irre geführt werden kann, erfährt man im Streitgespräch von Norman Bates mit seiner „Mutter“ in Psycho. Wachsamkeit und Vorsicht sind geboten: darf man mehr den Bildern trauen, oder sind die verbalen Botschaften verlässlicher?
6. Die elliptische Erzählform des Films, d. h. das ständige Auslassen von hinzudenkbaren Episoden, strafft den Gang der Fabel (der Menschenaffe in Kubricks 2001 — Odyssee im Weltraum wirft einen Knochen triumphierend in die Luft; in der nächsten Einstellung wird aus dieser „Waffe“ ein ähnlich geformtes Raumschiff). Der elliptischen Erzähl-

struktur wegen wird der Zuschauer ständig zum Hinzudenken, zur inhaltlichen Aufrundung gezwungen.

7. Das Gestaltungsmittel der Montage, bei Regisseuren wie Wertow, Pudowkin oder Eisenstein zur perfekten Bildsprache entwickelt, erfordert seitens des Zuschauers eine schnell funktionierende Kombinationsfähigkeit. Arbeiter, die in die Fabrik ziehen, werden in *Moderne Zeiten* mit einer Schafherde montiert: „*dummes, nützliches Massenvieh*“ heißt das Denkbläschen, wortloses Verständigungsmittel zwischen dem Regisseur Chaplin und uns.

Genug der Beispiele. Nicht zu reden vom Informationsgehalt des Lichts, der Farben, des Schnittrhythmus, der Kameraeinstellungen, der Perspektiven. Wir sind also mit dem abschätzenden Sehen, den intellektuellen Verknüpfungstätigkeiten, den sinnenthüllenden Kombinationsleistungen vollauf beschäftigt. Richtig ist Lissas Schlußfolgerung demnach:

„*Die Strukturierung der Musik selbst vollzieht sich nur mit einem ‚Teil‘ des Bewußtseins*“ (a.a.O., 357).

Zu fragen bleibt allerdings, wie groß dieser „Teil“ zu denken sei. Ein gewisses Unbehagen wird Zofia Lissa wohl befallen haben bei ihrem intellektuell-emotionalen Quantifizierungsproblem, wenn sie wenig später einschränkend hinzufügt:

„*Natürlich dürfen unsere Ausführungen nicht so verstanden werden, als erfordere die Filmmusik keinerlei intellektuelle Aktivität. Sie verlangt sie auf einer anderen Ebene als die autonome Musik, und das ist einer der prinzipiellen Unterschiede in ihrer Perzeption. Sie verlangt nämlich die Erfassung ihrer jeweiligen Funktionen gegen er dem Bild und wirkt nur nach dem Prinzip dieses ‚Verstehens‘ mit der Ganzheit zusammen . . . Ohne ‚subjektive Montage, d. h. die Erfassung der Art ihrer Beiordnung und Zusammenwirkung mit anderen Elementen der Ganzheit, wäre der Gebrauch der Musik im Film völlig sinnlos. Die auditiv-intellektuelle Aktivität des Filmpublikums verlagert sich somit auf diejenigen psychischen Akte, die es ihm gestatten, den Sinn der dramaturgischen Einwirkung der Musik in der gegebenen Filmphase zu begreifen*“ (358).

Und damit verknöten sich gleich drei fehlerhafte Einschätzungen miteinander: vom ersten Irrtum, autonom intendierte und funktional intendierte Musik als ein Vergleichspaar zu verstehen, sprach ich bereits. Zweitens hat sich Lissa offensichtlich vom Gestaltungsmittel der Montage derart verleiten lassen, daß sie einen Kunstgriff des optischen Bereichs zu einem des audiovisuellen Wahrnehmungsfeldes ummünzt. Der Gedanke nämlich, Bild und Musik würden vom Zuschauer im Akt einer „*subjektiven Montage*“ zusammengesetzt, impliziert die Gleichrangigkeit von Elementen, von „*Beiordnungen*“: hier die optische, dort die musikalische Ebene. Und wer so

denkt, der muß auch von „Funktionen sprechen und sich einen „Perzipienten“-Typus vorstellen, welcher in mehr oder weniger distanzierter Anschauung bzw. -Körung die disparaten Elemente zur Ganzheit zusammenfügt. Damit aber hebt sich Lissas Erkenntnis von der notwendigerweise peripher bemerkbaren Musik wieder auf, denn was einerseits am Rande der bewußten Wahrnehmungstätigkeit liegt, weil der größte Teil der Wahrnehmungsenergie durch das Sehen und das intellektuelle Verarbeiten des Gesehenen aufgezehrt wird, das kann andererseits nicht schlankweg zum montierbaren Baustein erklärt werden. Auch für Wolfgang Thiel erhebt sich — in seiner dieser Tage erschienenen Buchveröffentlichung Filmmusik — die Frage,

„ob die filmische Rezeption als ein ‚mehrkanaliger‘ Wahrnehmungsprozeß verstanden werden muß, dessen einzelne Komponenten der Rezipient bewußt einander zuordnet, abwägt und bewertet, oder ob im gestaltpsychologischen Sinne die spezifischen Wirkungen des Tonfilms stets nur als ganzheitliche, übersummativ (das heißt als nicht auflösbare und auf einzelne Gestaltungsmittel zurückführbare) begriffen werden können“ (1981, 32 f.).

Schließlich — Fehler Nummer drei — stellt sich Lissa den „*psychischen Akt*“ als eine Form der Aktivität vor, als ein begreifendes Verstehen von dramaturgischen Einwirkungen. Unbewußte, spontane, impulsiv gesteuerte reflexhafte, von der Musik gleichsam automatisch in Gang gesetzte, stark emotional getönte Wahrnehmungsqualitäten, kurz: affektive Befindlichkeiten lassen sich beim besten Willen nicht zur Deckung bringen mit verstandesgeleiteten Wahrnehmungstätigkeiten, die auf strukturelle bzw. formale Eigenheiten („*dramaturgisches Einwirken der Musik*“) zugreifen. Da geht, schade eigentlich, der Kinogängerin Lissa die Expertin Lissa auf und davon. Schade deswegen, weil sie bei ersten Annäherungen in ihrer *Ästhetik der Filmmusik* so manchen gefühlsauslösenden Wirkungen der Filmmusik auf der Spur war, beispielsweise mit dem Hinweis darauf, daß die Leinwand ausschnittsweise und in zweidimensionaler Verkürzung die gezeigten Dinge und ihren Raum repräsentiere, allerdings als einen analogen, imaginativen Raum, wohingegen die Musik real in Erscheinung trete und gleichsam kugelgestaltig oder dreidimensional die Begrenzung der Leinwand und damit des Erlebens aufhebe:

„Filmmusik nun vermittelt ein weit stärkeres Raumgefühl als autonome Musik. Die Anpassung der Klangstrukturen an die visuellen Abläufe unterstreicht im Tonfilm die in ihnen verborgenen räumlichen Qualitäten; die Bewegung in der visuellen Schicht konkretisiert die unbestimmte Bewegungsqualität der klanglichen Strukturen. Mehr noch: die dynamischen Züge der Musik . . . können in der Filmmusik . . . die Repräsentation räumlicher Erscheinungen sein; die Musik vermittelt hier die Dimension der Tiefe, vertritt nicht gezeigte weitere Partien des Filmraums, welche die Leinwand im jeweiligen Augenblick selbst nicht zeigt Glocken-

geläut im Film repräsentiert uns eine auf der Leinwand nicht gezeigte Kirche, ein Hupsignal ein nicht gezeigtes Auto, das wachsende Gemurmel einer Menschenmenge die Annäherung von Menschen, die im Bild noch nicht sichtbar sind" (82 f.).

Von solchen Ansätzen abgesehen, findet in der Filmmusikästhetik von Zofia Lissa eine Diskussion der durch Filmmusik ausgelösten bzw. gestifteten Wirkungen nicht statt. Die Erörterung der Musik im filmischen Kontext bleibt im Grunde begrenzt durch einen Zirkel aus philologischen, phänomenologischen, dramaturgischen und letztlich funktionalen Aspekten; sie versagt sich, da sie sich aufs filmimmanente Fungieren von Musik versteift (auf „Bedeutungen“ in vielfacher Form), eine wirkungs- und erlebnispsychologische Spekulation.

Bei eben diesem Mißbehagen daran, daß sich zwischen filmimmanenten Funktionskategorien und den durch Filmmusik ausgelösten Wirkungen kein stimmiger Zusammenhang erklären lasse, setzt Hansjörg Pauli an, indem er zunächst einmal die 1976 ins Leben gerufenen Funktionsbegriffe „Polarisierung / „Paraphrasierung“ / „Kontrapunktierung“ widerrufen: sie seien bei Licht besehen miteinander nicht kompatibel. Und außerdem:

„Die Wirkungen sind mir wichtiger geworden als die Ursachen. Was wiederum mit der Überzeugung zu tun hat, die ich beim Studium der amerikanischen Werke von Kurt Weill gewann: daß es die Kontexte sind, die Sinn stiften, und nicht, nicht in erster Linie, die Texte ...

Ich behaupte damit, daß jegliche Musik da, wo sie nicht mehr bloß im Kopf des Komponisten als Gedachte vorkommt, sondern gespielt und gehört wird, Musik im Kontext ist, als Musik im Kontext prinzipiell vergleichbar einer Musik zu Spektakel, und gleich jener dem—Prozeß der Vergegenständlichung unterliegt: Prozeß, den jetzt äußere Umstände wie Aufführungsorte oder -anlässe ebenso steuern wie die -Voraussetzungen, die jeder einzelne Hörer selber mitbringt: die gesellschaftlichen / bildungsmäßigen / kulturellen und die durch individuelle Erfahrung bestimmten“ (1981, 190).

Daß Musik im Kontext des Films bzw. einer Filmszene der Vergegenständlichung unterliegt, leuchtet unmittelbar ein. Daß ihre Wirkung des weiteren von weniger konkret greifbaren Kontexten abhängig sei, ist gleichfalls nicht von der Hand zu weisen, wengleich schwer nachweisbar: gemeint sind z.B. das Alter, die soziale Herkunft, das Bildungsniveau, die Wahrnehmungsmotive des Zuschauers; möglicherweise auch technische Prämissen: der abgedunkelte Kinosaal stellt einen anderen Kontext dar als das Wohnzimmer mit dem optisch wie akustisch wenig überwältigenden Fernsehgerät. Hier scheint nun, im direkten Vergleich zur Lissa'schen Perspektive, die Musik selbst gegenstandslos zu werden; was mit welchen musikalischen Mitteln und wie auf den Zuschauer einwirkt, sollte nunmehr allein kontextuell erklärbar sein. Doch so rigide will es Pauli auch nicht verstanden wissen. Der Musik, vor allem der

Musik zum Stummfilm, erkennt er die Funktionen zu, erstens die Wahrnehmung zu vereinheitlichen, zweitens die Filmszenen zu illustrieren. Damit zur zentralen Frage vorstoßend:

„Wo Musik so zu Filmbildern und -szenen gesetzt wird, daß sie hinter ihnen verschwindet, reicht die Bedeutung, die dem Aspekt der Bewegung zukommt, in der Tat weiter, als unsere bisherigen Erörterungen ahnen ließen. Sie gilt nicht nur da, wo die Töne ‚mit den Bildern gehen‘ — um eine frühere Formulierung wieder aufzugreifen —, sie deckt auch zumindest zu einem großen Teil jenes Funktionsmodell ab, wo die Töne ‚mit den Gefühlen gehen, die die Bilder auslösen‘“ (207 f.).

Pauli schreibt solche Wirkungsqualitäten den historisch gewachsenen Ausdrucks-Konventionen der Musik zu:

„Gregorianische Melismatik meint una sancta (und vielleicht noch klösterliche Abgeschlossenheit) ebenso sicher wie ein Choralatz Note gegen Note den Assoziationskreis Protestantismus / Puritanertum anstößt. Und da nicht nur die ‚am eindeutigsten funktionalisierten musikalischen Genres‘ sich durch Standardisierung auszeichnen, sondern generell der Begriff des Genres die Existenz von Präferenzen auf dem Gebiet der Melodiebildung, Satztechnik, Faktur, Instrumentenwahl impliziert, Präferenzen, wenn nicht sogar Invarianten, da weiter innerhalb der autonomen Musik die nämlichen Präferenzen oder Invarianten Stil determinieren, die ihrerseits an genau benennbare Epochen gebunden sind, und innerhalb der Volksmusik nationale oder regionale Kulturen über die Grenzen der alten Welt hinaus, wird klar, daß nach dem Prinzip der (unterschiedlich weit gehenden) Stellvertretung — günstige kontextuale Relationen einmal mehr vorausgesetzt — einiges geleistet werden kann: längst vergangene Jahrhunderte, weit entlegene Landstriche aber auch gesellschaftliche Schichten und Klassen gestern wie heute lassen sich buchstäblich über die Musik und in der Musik herbeizitieren“ (229. f.).

Ausdrucks-Konventionen oder standardisierte musikalische Genres: sie stoben, wie Pauli formuliert, Assoziationskreise an, werden als griffige Gestalten schnell und präzise erfaßt, fungieren — wie Strawinsky einst spöttelte - als benenn- und erkennbares Parfüm. Freilich nicht nur so und gleichsam automatisch. Pauli schränkt hurtig ein:

„Günstige kontextuale Relationen vorausgesetzt ich denke jetzt“ in erster Linie an den Kontext, den jeder einzelne Hörer selber schafft, aufgrund von Bildung, Kenntnis, Gespür: in hohem Maße von ihm hängt ab, ob Zitate ankommen, ob sie zünden, oder ob sie ungehört verhallen“ (225).

So recht zufrieden bin ich indessen nicht. Zwar leuchtet ein, daß die musikalischen Zeichen der Genres im Film nur dann assoziativ wirksam werden, wenn sie mit einem entsprechenden Zeichenvorrat beim Zuschauer korrespondieren. In heiterer Gleichsetzung: Wissen schafft Wirkung. Oder — in Form eines de la Motte-Aperçus — „Die Musik meint, was der Zuschauer versteht“ (1980, 204). Was aber, wenn der Zuschauer über den entsprechen-

den Zeichenvorrat nicht verfügt — wäre Wirkungslosigkeit dann ein Resultat der Ahnungslosigkeit? Zweite Frage: was sind das für Töne, die „mit den Gefühlen gehen, die die Bilder auslösen“? Meine Bedenken hinsichtlich der ersten Frage will ich sogleich selber abschwächen: ein Zuschauer, der nicht wenigstens über eine rudimentäre stilistische, genretypische und klangfarbentypische Ahnung gebieten würde, ist kaum denkbar; nicht zuletzt seiner langjährigen Filmerfahrung sollte er sein Wissen davon verdanken, daß die Orgel etwas mit der Kirche, das Horn etwas mit dem grünen Wald bzw. Rock, der Marsch etwas mit militärischen Operationen zu tun haben. Die von Pauli hier angesprochene Wirkung durch solche genretypischen Präferenzen oder Invarianten — heißt: sakrale, sehnsüchtige, sentimentale überschwengliche oder martialische Empfindungen — ist das Resultat einer historisch gewachsenen Enkulturation, aus welcher der Filmkomponist ebenso wenig entlassen werden kann wie der Filmzuschauer; beide zehren von der gleichen erinnerten Musikgeschichte.

Der Gedanke, daß es die im Laufe von Geschichte auskristallisierten Ausdrucks-Konventionen seien, welche in Form von Gesten und Genres beim Zuschauer Wirkungen verursachen, hat zweifelsfrei Überzeugungskraft. Was als gestaltkräftiges musikalisches Modell unmißverständlich ist und obendrein noch am Rande des Wahrnehmungsfeldes mit erhascht werden kann, steuert sicherlich gewünschte Assoziationsflüsse. Wie aber, wenn die Musik unspezifisch ist? Wenn die Musik von jener gestischen oder klangfarblichen Neutralität ist, wie sie in vielen Hollywood-Filmen der Vierziger oder in den meisten Serienfilmen unserer Tage begegnet? Wie wäre das Phänomen zu erklären, von dem ein gewisser Poldi Schmid! aus dem Jahre 1914 berichtet:

"Der folgende Fall mag zeigen, wie geheimnisvoll das Wesen der Kinomusik ist und wie geheimnisvoll der Zusammenhang zwischen den Vorgängen des Films und dem Ohr des Zuschauers. Ein viertelstündiger Film wurde von dem Orchester eines Berliner Lichtspieltheaters vor kurzem durch nichts anderes begleitet als durch drei einfache Akkorde, die bloß je nach dem Gange der Handlung anschwellten und wieder nachließen, drei einfache Akkorde ein und derselben Tonleiter. Die Zuschauer waren vollauf zufrieden, sie merkten gar nicht, welche musikalische Wassersuppe ihnen eben vorgesetzt wurde, und sie taten, was im Kino eigentlich noch nicht gebräuchlich ist, sie applaudierten der Musik" (= Film-Ton-Kunst, 1923, .32; zit. n. Prox, 1979, 12).

Große Wirkung bei geringer Ursache. Als „geringe“ Ursache würde ich auch das Vokabular der modernen Tonfilmmusik bezeichnen: zwei, drei Clusters, ein stehender Streicherakkord, kurze Bläserakzente, das motivische Fragment eines Soloinstruments, neutrale Synthesizer-Klanglichkeiten. Es hat den Anschein, als brauche die Musik im Film gar nicht die Prägnanz einer festen

Gestalt, als könne sie der gestischen Entfaltung entraten. Es hat mithin den Anschein, als genüge es zuweilen, daß da überhaupt etwas tönt. Musik schlechthin also, welche wirksam wird. Doch wie, und vor allem: warum? Helga de la Motte vermutet,

„daß es eher jene den Abbau von Ichfunktionen, d. h. den Abbau von Realitäts-bezügen vermittelnden Prozesse sind, die die Wirkung von Musik ausmachen. Daß mit dem Rückzug aus dem Wachbewußtsein, mit dem Ausweichen aus der aktiven Wahrnehmung in die Phantasie gefühlshafte Zustände mobilisiert werden, deren Annehmlichkeit zweifelhaft ist, mag zusätzlich auch eine direkt angstlösende Funktion der Musik erklären, sie fügt Erlebnisse zum ‚als ob‘, die Realität sind“ (1980, 190).

Und wenig später:

„Die Musik wahrt einerseits den realen Raum und setzt andererseits als stark gefühlsauslösendes Medium die Selbststeuerung herab“ (191).

Um es ins Schlagwortartige zu übersetzen: Musik erleichtert die Identifikation des Zuschauers mit dem Leinwandgeschehen, sie schafft sozusagen eine Kasperltheater-Situation. Sie erleichtert dem Zuschauer, aus seiner Wirklichkeit heraus- und in die filmische Fiktion einzutreten. Sie erleichtert ihm, seine Umgebung zu vergessen. Sie befördert die Glaubhaftigkeit der im Film vorgetäuschten Realität. Sie bewirkt mithin, wie Wolfgang Thiel gleichsinnig vermutet, eine emotionale Identifizierung: -

„Wenn während des Stapellaufs eines Panzerkreuzers majestätisch-pompöse Klänge ertönen, suggerierten sie dem Publikum mehr vom beabsichtigten Gefühl, an der ‚Erhabenheit eines historischen Augenblicks‘ teilzunehmen, als es der rhetorische Schwulst eines Kommentators allein vermocht hätte.

Die Musik stößt beim Zuschauer, der vom Geschehen auf der Leinwand intellektuell gefordert wird, gewissermaßen in eine psychisch frei liegende Zone vor, so daß die unkontrolliert aufwallenden Emotionen alle etwaigen rationalen Bedenken und Zweifel, welchen fragwürdigen Zwecken wohl dieses neue Schiff dienen werde, überlagern“ (46 f.).

Damit eng verbunden ein zweiter Erklärungsansatz; de la Motte vermutet, ganz im Gegensatz zu Lissa (bei der sich die Verbindung von Filmszene und Musik als „Beiordnung“ von gleichrangigen Elementen darstellt), einen gestaltpsychologischen Figur-Grund-Bezug:

„Wie weit die menschliche Aufmerksamkeit willentlich gesteuert werden kann, ist nicht ausgemacht. Nimmt man aber an, daß die selbststeuernden Prozesse bei der filmischen Wahrnehmung herabgesetzt sind, so ist ohnehin nur an eine Art unwillkürlicher Aufmerksamkeit zu denken, die einem ständigen Wechsel unterliegt, die fluktuiert oder abnimmt. Was deutlich hervorgehoben werden soll, muß daher durch besondere Eigenschaften gekennzeichnet werden. Neuheit und Wechsel sind solche Eigenschaften, die unwillkürlich Aufmerksamkeit fokussieren, wobei der Reizhintergrund ‚Vigilanz‘ stimulierend wirken kann, ohne selbst zum Fokus

zu werden. Im Film ist die Musik ein solcher Reizhintergrund, denn intendiert ist die Wahrnehmung des Bildes" (193).

Demnach Wäre das Bild zu denken in seiner „Einbettung in einen Grund“. Und spinnt man diesen Faden einen Augenblick weiter, so verliert die „*musikalische Wassersuppe*“, von der berichtet wird, ihre geheimnisvolle Rätselhaftigkeit: als ein diffuser Hintergrund mit zugleich dynamisierende Eigenschaften (auf- und abschwellend) vermochte sie die Konturen auf der Leinwand plastischer und damit eindrucksvoller hervortreten zu lassen. De la Motte beim Wort genommen, wäre demnach zu folgern: nicht so sehr die Frage, wie die Musik den Reizhintergrund abgibt, ist primär von Belang, sondern vorrangig die Tatsache, daß ein musikalischer „Grund“ überhaupt vorhanden ist. Anders formuliert und in absichtsvoller Vergrößerung: ohne Musik kann das Wichtige übersehen werden; mit Musik wird sogar das Banale bedeutungsvoll (vgl. Schmidt, 1982).

Über diese Funktion der Musik als Strukturierungshilfe bei der visuellen Wahrnehmung hinaus schließlich noch ihre Funktion, den Zuschauer affektiv einzubeziehen:

„ . . . zum einen klärt die Verankerung im Erleben die Funktionen der Filmmusik auf und damit ihren Unterschied zum Kontemplation heischenden . . . autonomen Musikwerk. Zum anderen aber ermöglicht die Verankerung im Erleben eine Interpretation der Bedeutungseinheit von Bild und Musik. Wird mein Herz mit Regungen gefällt, ohne daß ich das bewegende Etwas benennen könnte, so hefte ich, um den Ausfall der kognitiven Bewertung zu kompensieren, sie an andere, gleichzeitig einwirkende Ereignisse. Je konkreter diese sind, je bildlicher, desto deutlicher ausgeprägt sind dann Zuständlichkeiten" (de la Motte-Haber, 212).

Ich wiederhole und fasse kürzend zusammen:

Musik im Film oder zu bestimmten Filmszenen bewirkt zum einen die Glaubhaftigkeit der im Film dargestellten Realität im Sinne einer emotionalen Identifizierung (= affirmative Funktion); als ein mehr oder weniger vager Reizhintergrund konturiert sie die optischen Gestalten auf der Leinwand (= strukturierende Funktion), dies zum zweiten; und drittens: als ein Reizmoment entbindet sie Affekte, welche notwendigerweise begriffslos sind, die dann vom Zuschauer auf die optisch konkreten Bilder projiziert und damit verbegrifflicht werden (= affizierende Funktion).

Letztgenannte Funktion würde in der Tat quer stehen zu solchen Tönen von denen Pauli sagt, sie gingen mit „den Gefühlen, die die Bilder auslösen“. Und dann steht da noch die Behauptung von Thiel im Raum, daß die Musik beim Zuschauer „gewissermaßen in eine psychisch frei liegende Zone“ stoße. Ich sagte oben, wir müßten als Zuschauer eine Reihe von intellektuellen Operationen leisten, und Thiel hebt auf den gleichen Befund ab: der Zu-

schauer werde vom Geschehen auf der Leinwand intellektuell gefordert. Ich beeile mich, solches schnell zu relativieren, denn die Vorstellung, das Bildersehen schüfe beim Zuschauer so etwas wie einen neutralen Vakuum-Hohlraum, der dann mit musikalischem Ausdruck zu füllen wäre, leuchtet nicht ein. Ich bin gegenteiliger Meinung und formuliere sie als These, dieses aber noch vorausschickend:

Filmbilder bzw. Filmszenen werden vom Betrachter zwar intellektuell aufgefaßt und ausgegliedert, in ihrer Symbolik entschlüsselt und inhaltlich arrondiert, diese Wahrnehmungstätigkeit ist ohne affektives Involvement aber nicht denkbar gemäß der Grundeinsicht, daß Wahrnehmung ohne begleitende Gefühlsresonanzen nicht stattfindet. Anders ausgedrückt: was immer und wen immer ich auf der Leinwand sehe, provoziert zugleich meinen Gefühlsreflex, sozusagen meinen emotionalen Kommentar. Um auf Thiels Panzerkreuzer zurückzukommen: ein solches Gerät ist ein majestätisch-pompöses Symbol, das von sich aus den Eindruck von Erhabenheit stiftet. Unter dem Einfluß der entsprechend majestätischen Musik findet dann allenfalls eine zusätzliche Bestätigung dessen statt, was die Bilder eh suggerierten. Meine These also:

Nicht die Musik wandert in die Filmfabel ein, sondern die Fabel in die Musik dergestalt, daß die Musik uns fühlen hilft, was die Bilder zu fühlen uns nahelegen.

Diese meine These betont zwei Sachverhalte: zum einen betont sie den Primat der visuell empfangenen Eindrücke und damit der visuell gestifteten Wirkungen, zum anderen — damit eng verknüpft — zwingt sie, von Fall zu Fall die kontextuale Relation zwischen Filmszene und Musik, genauer: ihr interdependentes Verhältnis zu überprüfen. Sollte meine These stimmen, so stimmte in der Tat auch die Einschätzung, daß die „Töne mit den Gefühlen gehen, die die Bilder auslösen“; so wären Zweifel anzumelden an der Meinung, daß sich der Zuschauer seiner Gefühle durch die Bilder gleichsam vergewissern müßte; so wäre es falsch anzunehmen, die Musik stoße in eine psychisch frei liegende Zone vor. Zugleich müßte unter dem Aspekt des affektiven Einbezuges Abschied genommen werden von einer Funktionskategorie dramaturgischen Zuschnitts, die seit Jahrzehnten durch das Schrifttum geht: von der musikalischen „Kontrapunktierung“.

Ich wähle Beispiele. Vielleicht zunächst eines, über das man streiten kann. Ich meine die erste Sequenz aus Sydney Lumets *Mord im Orient-Express*. Wir erfahren in einer Montage-Sequenz von der Entführung und Ermor-

dung des Armstrong-Babys: Zeitungsmeldungen, Handlungsrückblenden und eine kommentierende Reporterstimme informieren über das, was fünf Jahre zurückliegt. Ich sagte: die Bilder provozieren einen emotionalen Kommentar. Diese Bilder auch, denn sie sind in unwirklichen, dunklen Farben gehalten, in düsteres Licht getaucht, die reportagehaften Handlungsfragmente verlaufen in zeitlicher Dehnung, kurz : der Gefühlseindruck ist Unsicherheit, Vagheit, Unbestimmtheit, Unbehagen vielleicht. Der Komponist Richard Rodney Bennett setzt diesem gleichschwebenden Spannungszustand eine gleichschwebende Musik hinzu: glissierende Streicher in hohem Register, die sozusagen auf der Stelle treten, unterbrochen von dumpfen, gongähnlichen schweren Akzenten, die exakt mit den montierten Zeitungsnachrichten zusammenfallen. Formal gesehen, eine paraphrasierende Musik, deren musikalische Zäsuren synchron mit den optischen sind; synchron sind auch musikalische Bewegungsbeschleunigungen (eilende Reporter = eilende Streicherbewegung). Strukturierende Musik, wie gesagt. Und doch will mir die Musik, nun wirkungsanalytisch verstanden, als eine ins Klangliche gewendete Bestätigung dessen erscheinen, was als Gefühlsresonanz durch die Bilder im Betrachter entbunden wird, als eine Übersetzung des unbegrifflichen Affekts in ein zwar faßbares, aber dennoch unbegriffliches Medium. Im Zuschauer mag damit eine Gewißheit keimen: „Ich habe mich nicht getäuscht.“

Beispiel 2: die Beschießung der Danziger Post durch die Nazis in *Die Blechtrommel*. Die Sequenz zeigt den Vorgang einer brutalen Verwüstung. Gegen, die Bilder von Not und Zerstörung, gegen den Explosionslärm ist eine verhaltene Klaviermazurka gesetzt. Formal verstanden, eine kontrapunktierende Musik, ein zu den Bildern antithetisch sich verhaltender Ausdruck. Funktionsanalytisch begriffen, zeigen die dezenten Klavierklänge eine symbolische Bedeutung an und sind dann, statt Kontrapunkt zu sein, ein inhaltlich integriertes Moment: die Mazurka als das klingende Symbol für polnisches Sentiment und nationale Würde; Qualitäten, denen die Nazi-MGs nichts anhaben können. Wirkungsanalytisch aber möchte ich den zarten romantischen Gestus, den man — wenn überhaupt — nur so eben, fast wie Obertöne wahrnimmt, als eine Verklanglichung von Gefühlen verstehen, welche die Bilder im Zuschauer ohnehin auslösen. Da wird wohl niemand, angesichts der Brutalitäten, freudige Empfindungen haben, sondern betroffen sein, mitleiden, Trauer tragen, affektiv solidarisch sein. Nicht daß ich sagen möchte, den Bildern sei der Ausdrucks-Charakter einer Mazurka latent; ein Trauermarsch wäre wohl angemessener, freilich auch zu dick auftragend gewesen. Aber die Mazurka trifft dennoch den Empfindungston, den die Bilder beim Betrachter zum Klingen bringen. Sie ist demnach der diskrete Referenz-

punkt, auf welchem sich ein parteilicher Regisseur und ein zur Parteinahme aufgefordertes Publikum, über die Barriere von scheinbar. objektiven Bildern hinweg, verabreden.

Beispiel 3: eine Kernszene aus *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?* Sie — eine alternde, alkoholsüchtige, kinderlose Frau — und er — ein ehrgeizloser, erfolgloser Universitätsdozent — rechnen in einer turbulenten Nacht und nachfolgendem Morgen mit sich und ihrer Ehe ab. Nachdem Martha vor den „Iugeri des Mannes Ehebruch begeht, zerstört dieser daraufhin ihre illusoriale Lebenslüge: er läßt den eingebildeten Sohn durch einen „Autounfall“ ums Leben kommen. Ihrem entsetzten Aufschrei und mitten in ihre dann wortlose Not fügt Alex North eine Musik hinzu, die formal wiederum als Kontrapunktierung zu gelten hätte: das Cello intoniert mit weichem, warmem Ton eine schwermütige, beinahe beschwichtigende Sarabande. North berichtet, er hätte zunächst das Entsetzen mit Jazz oder einer Zwölftonstruktur ausdrücken wollen. Dann aber habe er sich für eine quasi barocke Stimmung entschieden, um auszudrücken, daß diese entzweiten Menschen im Grunde zusammengehörten (vgl. Schmidt, 1982). Aufgewühlte Musik, so North, hätte die Vielfalt der Gefühle zu stark in eine Richtung gedrängt. In Film-szenen aber solle man nicht lenkend eingreifen.

Klug angemerkt. In der Tat, man mache neugierigerweise einmal den Versuch, hätten Vokabeln des Jazz oder der Neuen Musik jene Betroffenheit, welche die Bilder suggerieren, artikulieren können: im Fall des Jazz als innere Turbulenz, im Falle der Neuen Musik als chaotische Empfindung. Die barockisierende Sarabande aber? Sie artikuliert eine Trauer, die den Bildern als unser Gefühlsreflex ebenfalls angemessen ist. Dieser „warme“ oder „weiche“ Empfindungston, dem mit musikalischen Mitteln zur „Sprache“ verholpen wird, umgreift zugleich Entsetzen und Betroffenheit (ohne die das Trauern nicht möglich wäre). Eine nahezu aristotelische Bedeutung, die der Musik hier zukommt: das Fürchten und das Mitleiden als seelisch erfahrbare Resonanz fühlbarer zu machen.

Ich insistiere: Bildhandlungen und Sprache, zunächst kognitiv zu erfassende und zu verarbeitende Objekte, schaffen Gefühlsresonanzen, d. h. Einstellungen, Empfindungen, Betroffenheit, Leidenschaft. Musik setzt diesen vagen affektiven Reflex ins Hörbare um, wo er — paradox genug — zwar unbegrifflich bleibt, immerhin aber sinnlich faßbar wird. Musik „spielt“ also Aus“, was die Bilder suggerieren; sie macht die erahnte Gefühlsresonanz zur hörend erfahrbaren. An dieser wirkungsanalytischen Einsicht wird dann auch die Grenze des formalen Kriteriums eines musikalischen „Kontrapunktes“ deutlich: hätte North dem vernichtenden Ehestreit, sagen wir mal, das sattsam

bekannte Boccherini-Menuett folgen lassen (mal unterstellt, Mike Nichols hätte das durchgehen lassen), ein Stück Musik also, welches mit potentiellen Affektreaktionen auf Seiten der Zuschauer ganz und gar nicht kompatibel sein könnte, so würde der formal denkbare Schachzug an der Verweigerung des Betrachters unweigerlich scheitern — nicht als nicht dramaturgisch legitimer, sondern als nicht möglicher, weil im Gefühlsrepertoire des Zuschauers hier nicht vorhanden.

Ich sprach im Zusammenhang mit meiner These von optisch-musikalischen Interdependenzen. Ich mache sie verantwortlich für die Wirkungsmöglichkeit bzw. Wirkungslosigkeit von Musik, sehe sie also als sehr stark vom Kontext der Filmszene abhängig. Erinnern wir uns des Ehestreits in *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?* Der Dialog kulminiert im Aufschrei, danach versagen die Worte und steht die Handlung still. In dieses nun informationsarme Vakuum hinein (nicht in ein psychisches Vakuum, Herr Thiel!) stößt die Musik und findet dort Platz, sich auszubreiten, sich mitzuteilen, sich auszuwirken. Vergleichen wir mit gänzlich anderen Voraussetzungen in einem inhaltlich ähnlichen Film: *Szenen einer Ehe*. Dieser Film hat keine Musik und verträgt auch keine. Warum? Weil das Tempo der Dialoge derart schnell und weil das Niveau der Dialoge derart hoch ist, daß für Musik innerhalb dieses dichten verbalen Informationsnetzes keine Lücke für eine eigene Existenz wäre. Wäre sie trotzdem und wider bessere Einsicht vorhanden — sie bliebe notwendigerweise wirkungslos. Aber wie verhält es sich dann mit der Klaviermusik in der Blechtrommel? Sicher, in der Beschießungsszene geht es turbulent zu, aber wer aufmerksam hinsieht und -hört, wird feststellen, daß die Mazurka sozusagen in die Kampfpausen gesetzt ist, in die Nullstellen der filmischen Handlung. Dort und nur dort wird sie vage verstanden, obertonhaft auf Lücke gesetzt.

Klassisches Muster für diese angesprochene Interdependenz der Beginn von Leones *Spiel mir das Lied von Tod*. Während der Credits keine Musik; der Film beginnt lautlos. Während der ersten Sequenzen kaum ein Wort, kaum Handlung, Stillstand, fallende Wassertropfen, gähnendes Schweigen. In dieses kunstvoll aufbereitete Schweigen hinein die Mundharmonikatöne aus dem „Off“: die Leinwand gleichsam ein weit geöffnetes Tor für ein bißchen Musik, für welches der Zuschauer die Ohren weit geöffnet hält, weil seine Augen mit den paar optischen Informationen längst fertig sind.

Sagte ich eben, daß die Musik uns fühlen hilft, was die Bilder zu fühlen uns nahelegen, so wäre dies nur die eine Seite der gleichen Medaille. Die andere Seite in strikter Konsequenz: Wo die Bilder optisch uns so im Stich lassen, daß aus ihnen kein Gefühlsreflex heraus sich destilliert — in reinster Form

dort, wo es nichts zu sehen gibt: bei neutralen Schrifttafeln — dort bleibt als einzig verlässliche und damit als einzig verantwortliche Mitteilungs- gleich Wirkungsqualität die Musik. Daß sie sich hier, wo inhaltlich wie zeitlich genügend „Platz“ ist, gestisch weitschweifig ausbreiten kann, versteht sich von selbst. Zu beobachten auch in diesen Tagen und an einem heftig diskutierten Objekt: wann immer *Das Boot* von Buchheim / Petersen auf glattem Wasser seine aktionslose Fahrt macht, wann immer also das Netz der visuell erfahrbaren Informationen dünn und grobmaschig wird, muß die entsprechend nachlassende Wirkung kompensiert werden durch einen größeren (in diesem Fall sinfonisch üppigen) musikalischen Informationsstrom, der dann durchs grobmaschige Bildinformations-Netz ungehindert fließt. Buchheims bzw. Petersens Boot gondelt also auf probaten Wegen dann auch, wenn Bild- und Musiksuggestion in der oben dargestellten Weise sich entsprechen: beide Maschinen „Volle Kraft voraus“, und frischwärts geht die Musik im Peter Stuyvesant-Stil. Schlechter Brauch? Ich denke: verklanglichte Gefühlsreflexe des Zuschauers; dessen Empfindungen beim musikalischen Wort genommen. Das Boot nach langer Havarie auf dem Mittelmeerboden und dann endlich wieder nach oben steigend: die Musik artikuliert frohe und dankbare Gefühle nach überstandener Not; Erleichterung quillt aus den Lautsprecherboxen. Mein Nachbar im Kino seufzt befreit, die Musik spielt seine seelische Erlösung. Meine übrigens auch.

Die Wirkungskraft der Musik in Filmszenen wäre demnach als ein Kontinuum zu denken: wo die Bilder mangels optischer Informationen eine Gefühlsresonanz nicht vermitteln, dort springt Musik stellvertretend ein. Dort bleibt ihr auch genügend Zeit und Muße, sich als Gestalt zu artikulieren. Anders gesagt: wo eine optische Figur nicht oder nur angedeutet vorhanden ist, wird Musik selbst zur Figur und bleibt das Bild (etwa die Schrifttafeln) Hintergrund. Ein elastisches Verhältnis also.

Das andere Ende dieses Kontinuums ist besetzt mit suggestiven Bildhandlungen und -inhalten, die dem Betrachter über den kognitiven Zugriff hinweg Affekte vermitteln: ohne physischen und psychischen Reflex ist die optische Wahrnehmung nicht vorstellbar. Womit nun nicht gesagt ist, die Bildwahrnehmung löse nur *einen* Affekt, ein ganz bestimmtes Gefühl aus. Vermutlich handelt es sich um gewisse Gefühlsrichtungen in vagen Umrissen. Um noch einmal das Beispiel des Boots zu bemühen: wenn es, ohne daß wir Richtung und Absicht noch kennen, durchs Wasser pflügt, drängt es auch uns innerlich vorwärts, steigt Spannung an, aktiviert sich vermutlich die Adrenalin-tätigkeit. Die Musik nun — jenes Element, von dem ich sagte, es helfe die Gefühle zu vergewissern — präzisiert dann vermittelt ihrer Charakteristik diese

noch vage Affektation zum sieghaften Optimismus, sie klammert in diesem Fall das ebenfalls denkbare Gefühl der Angst aus.

Dieses Vermögen der Musik, dem Zuschauer seine sehend erahnten Gefühle auf den sinnlichen Begriff bringen zu helfen, erklärt vielleicht den schroffen Meinungsstreit zwischen Filmmusikverächtern und den Filmmusikenthusiasten. Eben dieser, dem Bildeindruck überlegenen Fähigkeit wegen, Affekte zu präzisieren, enthebt sie der Verlegenheit des „Ich weiß nicht, was soll sie (die Musik) bedeuten“. Bei Filmmusik ist es stets möglich zu sagen, was sie sagt.

Das mag zugleich der Grund für andere sein, sie gering zu schätzen. Die blanke, ohne gedankliche Filtrierung sich vollziehende Umsetzung von sehr privaten Empfindungen in quasi katalogartige Standards mag unangenehm sein deswegen, weil solchermaßen verklanglichte Gefühle, zudem noch in der Öffentlichkeit eines Kinosaals, ihre Intimität, ihre Einmaligkeit verlieren. Unangenehm, weil erfahren werden muß, daß da jemand auf meinem Gefühlsklavier ungeniert spielt, und das auch noch mit groben Händen. Peinlich mag es sein, wenn man feststellen muß, daß sehr private und für höchst individuell gehaltene Empfindungen mittels musikalischer Cliches auf einen generellen Nenner gebracht werden; wenn das, was privat anrührt, aufwühlt, beflügelt, nun gleichsam klingend veröffentlicht wird. Die Verfügbarkeit von filmmusikalischen Ausdrucks-Qualitäten hat vielleicht etwas mit jener Peinlichkeit zu tun, die jemand erfährt, wenn sein Liebesbrief zum Gegenstand eines linguistischen Seminars gemacht wird. Filmmusik versichert nicht nur mich meiner Empfindungen. Sie tut das auch bei meinen Nachbarn. So fühlen wir uns alle ertappt und wenig erfreulich verallgemeinert.

Doch zurück zu meiner These. Von ihrer Triftigkeit vorsichtig überzeugt, bin ich sehr d'accord mit einem berühmten Produzenten, der zugleich Drehbuchautor, Regisseur und Komponist in einer Person war und der vor längerem anmerkte:

„Der Inhalt hat also ein im Ausdrucke stets gegenwärtiger, und dieser Ausdruck ein den Inhalt nach seinem Umfange stets vergegenwärtigender zu sein; denn das Ungegenwärtige erfaßt nur der Gedanke, nur das Gegenwärtige aber das Gefühl.“

So kann man es auch sagen. Denn für den in seiner Zaungastrolche zunächst gefangenen Zuschauer bleiben ein Ehestreit, eine Kindesentführung oder ein Boot fürs erste ungegenwärtig. Gegenwärtig aber, der Musik zufolge, sind die optisch suggerierten und musikalisch affirmierten, sinnlich dann greifbaren Gefühle. Gegenwärtig ist das, was dem Zuschauer eine Geschichte zu seiner Geschichte macht. Der Mann hat recht. In keinem Lexikon des Tonfilms und in keiner Filmmusik-Anthologie allerdings ist er, Richard Wagner, namentlich verzeichnet.

Summary

This is a study of the effects of film-music on the audience. The latest theories on this subject are introduced which all meet in the hypothesis that the viewer gains his impressions from the film's pictures, and that the underlying music helps to ascertain these impressions emotionally. Using some film sequences this hypothesis is put to the test, showing a restriction in that the effect of the music depends on the optic information density.

Literatur

- Lissa, Z.: Ästhetik der Filmmusik. Berlin (Ost) 1965 (hoffnungslos vergriffen).
de la Motte-Haber, H., / Emons, H.: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München, Wien 1980.
Pauli, H.: Filmmusik: Stummfilm, Stuttgart 1981.
Prox, L.: Perspektiven einer Wiederaufbereitung von Stummfilmmusik = Stummfilmmusik gestern und heute. Hg. v. der Stiftung Deutsche Kinemathek. Berlin 1979.
Schmidt, H.-Chr.: Filmmusik. Eine Materialsammlung (+ 2 LPs) = Musik aktuell. Kassel 1982.
Thiel, W.: Filmmusik in Geschichte und Gegenwart. Berlin (Ost) 1981.

Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt
Bismarckstr. 48
D-4500 Osnabrück

Diskussionsbericht

Behne bezieht sich auf die erläuterte Funktion der Musik zur gezeigten Szene in *Die Blechtrommel*: ohne Musik werde man unmittelbar ins filmische Geschehen hineingenommen, mit Musik aber sehe man die Bilder mit melancholischer Distanz; durch die Musik habe man das Gefühl, die Kriegsschrecken seien vorbei, man sei in Sicherheit.

Winter weist darauf hin, daß der Verstehenszugriff bei Filmmusik unterschiedlich sei; es komme auf die Tatsache an, ob man den Film zum ersten oder zum wiederholten Male sehe; auch sei die Voreinstellung des Betrachters entscheidend: der Musik sich mit kritischem Interesse zuwendend oder naiv ganzheitlich aufnehmend. Insofern sei die Frage, wie eine Musik vom Regisseur bzw. Komponisten "gemeint" sei, zweitrangig.

Clemens macht eine korrigierende Anmerkung: der Unterschied zwischen "funktionsanalytisch" und "wirkungsanalytisch" werde in der Soziologie anders gesehen, vor allem im strukturellen Funktionalismus: dort werde unter "Funktion" eine Wirkung verstanden, a) die manifeste und b) die latente Wirkung. Schmidt bestätigt, daß er mit "Funktion" eine nur dramaturgische Funktion gemeint habe.

Klausmeier sieht sich nicht konform mit Behne: als jemand, der den Krieg persönlich noch erlebt habe, empfinde er die Musik zu dem gezeigten Geschehen als eine Übersteigerung des grotesken Eindrucks, weil die Diskrepanz zwischen Bildeindruck und dem Ausdruck der Musik groß sei.

Klüppelholz, Bezug nehmend auf die gleiche Filmszene, spricht von seinem Eindruck eines starken Kontrapunktes: hier das Kriegsgeschehen, dort der aristokratische Unter- oder Oberton der Chopin'schen Musik.

Klausmeier: Illustrationsmusik hätte eben diesen Eindruck abgeschwächt.

De la Motte weist auf einen filmimmanenten Kontrast hin (Krieg hier, Kartenspiel dort) und fragt nach der syntaktischen Rolle der Musik: wie verhalte sich die Musik formal zum Film (setze sie z. B. immer beim Filmschnitt ein)?

Schmidt bestätigt, daß die Klaviermusik zuweilen mit den Bildern gehe: optischer und musikalischer Informationsstrom verhalten sich deckungsgleich (Bewegungsbeschleunigung = musikalische Beschleunigung). Auf der anderen Seite werde die Musik in die bildlichen Leerstellen hineingesetzt, wo die optische Aktion zurückgezogen ist.

Wenn, wie de la Motte-Haber vermutet, die Musik dem Kind Oskar zugeordnet sei, dann erledige sich die Diskussion um das kontrapunktische Verhältnis von Musik und Film von selbst.

Ritzel fragt nochmals die These nach: die Reaktion von Behne beweise doch

eigentlich, daß sich der Sachverhalt genau umgekehrt verhalte: daß eben die Musik nicht bestätige, was die Bilder zu fühlen nahelegten, daß also Musik und Bild abgehoben seien.

Schmidt weist nochmals darauf hin, daß eine solche These — zugegeben: sie sei rigide formuliert — für die normale Kinosituation gelten will: mit allen dort geltenden Bannungsqualitäten, nicht für eine analytisch zugespitzte Situation; Bildeindruck und musikalische Bestätigung dieses Eindrucks geschehen sehr schnell und sehr unbewußt. Zu vergessen sei auch nicht, daß die Musik nicht e i n e n Eindruck bestätige, sondern daß sie eine affektive Facette darstelle, wobei Ironie nicht ausgeschlossen sei als „*Beiton*“. Auch müsse man bedenken, daß für den Gefühlston beim Zuschauer der Kontext des ganzen Films verantwortlich sei, nicht der einer einzelnen Sequenz.

Segler bittet um die Erlaubnis eines „*emotionalen*“ Wortes: Musik sei doch schon immer Kintopp gewesen, bevor sie ins Kino kam. Schmidt übermittelt freundliche Grüße von Wagner.

Klausmeier insistiert: man müsse unterscheiden, ob ein Film einem Zuschauer eine neue Information vermittele, die diesen dann emotional bewege oder ob ein Film beim Zuschauer Erinnerungen wecke.

Cloppenburg reibt sich sehr an der Schmidt'schen Behauptung, daß Musik im Film „*unspezifisch*“ sein könne, und tritt mit einem Filmbeispiel (Hitchcocks Bei Anruf: Mord) einen Gegenbeweis an; Cloppenburg stellt den Filmanfang zunächst ohne Ton vor, dann noch einmal mit Soundtrack. Man könne Musik nicht unspezifisch nennen, außerdem gebe es da noch das Wechselverhältnis von Schnitt, Montage und Musikeinsatz. Cloppenburg in fragt nach dem stummen Vorspiel, was die Zuschauer gesehen hätten: Vorspann mit Namen, Wählscheibe, Titel, Ehepaar, Frühstückssituation, Hafen, Schiff, Ankunft eines Mannes, Kußszene zum zweiten Mal. Beim Vorspiel mit Ton weist Cloppenburg darauf hin, daß die Frau beim zweiten Mal einen anderen Mann küsse: bei der gleichen Musik allerdings aus der ersten Kußszene — bewußte Irreführung durch den Komponisten (Heiterkeit im Plenum). Nicht eine unspezifische Musik werde verwendet, sondern ein Walzer, ein rhetorisch eindeutige Formel. Mit Filmkomponisten, die der Musik eine dramaturgische Funktion zuschrieben, sei die These von Schmidt widerlegt die Musik helfe, Gefühle zu bestätigen.

Schmidt: man müsse unterscheiden zwischen den dramaturgischen, syntaktischen und sensorischen Funktionen, wohl auch zwischen den verwendeten musikalischen Materialien. Die Wirkung von Musik sei als Kontinuum zu denken (vgl. Referat): man erfahre im Hitchcock-Film einen eindeutigen musikalischen Charakter, eben den Walzer mit all seinen konnotativen Be-

deutungen (Heiterkeit, Zweisamkeit etc.). Man sei aber nur in der Lage, diesen Charakterdeutlich zu erfahren, weil der Filmbeginn den Zuschauer mit optischen Informationen weitgehend verschone (Titel, wenig Aktion, wenig bannende Handlungselemente). Durch dieses grobmaschige Informations-„Netz“ könne Musik relativ ungehindert hindurchfließen. Die Griffigkeit des musikalischen Charakters sei also bei diesem Film durch die Art der informationsarmen Bilder garantiert.

Bastian weist darauf hin, daß es müßig sei, eine Überlegung über Funktionen und Wirkungen von Musik anzustellen, so lange die Heterogenität des Betrachters unbeachtet gelassen werde. Bei allen Hypothesen müsse diese mitbedacht werden.

Schmidt möchte es ganz so rigide nicht formuliert sehen: wie immer die Prädispositionen des Zuschauers beschaffen sein mögen — es gebe aber doch eine allgemein verständliche „*Schnittmenge*“ von musikalischen Gesten und Gebärden und Stilen, etwas, was man „*Ausdruckskonventionen*“ nennen dürfe. Allein deswegen müsse wirksame Filmmusik „*konventionell*“ sein und dürfe nicht mit den Kriterien der autonom intendierten Musik bewertet werden.

De la Motte-Haber, in Funktion des Schlichtungsenfels, weist auf ein grundsätzlich methodisches Problem hin: eine Trennung zwischen Bild und Musik existiere de facto nicht, insofern sei es durchaus zulässig, die Musik auch von ihrer materiellen Seite zu betrachten, ohne den Wirkungszusammenhang aufzuheben.

Winter fügt an, daß es zwischen den Vokabeln der autonom intendierten und der funktional -intendierten keinen so großen Unterscheid gebe: viele der in der Filmmusik verwendeten Gesten seien aus der Kunstmusik abgeleitet, viele der dort üblichen Gesten kämen aus dem Repertoire der Bühnenmusik.

Birkner weist auf die Verfügbarkeit von musikalischen Affekten hin, wie sie in strikter Anlehnung an die alte Stummfilmpraxis von Firmen wie „Selected Sound“ verkauft werden: das Kaufen von 37 Sonnenaufgängen sei heute wieder möglich.

Hans-Christian Schmidt