

Vorwort

„Die schöne Musi! Da muß ma weinen.

Weil's gar zu schön ist.“

Hugo von Hofmannsthal: *Der Rosenkavalier*. 3. Akt

Der technische Umstand, daß die Musik eines Films fast immer erst komponiert, zumindest den Bildern angepaßt wird, wenn der Feinschnitt abgeschlossen ist, also die Bilderzählung feststeht, bedingt und begrenzt die Leistungsfähigkeit des Tonsetzers in diesem Arbeits-Verbund: er ist prinzipiell zur Begleitung der filmischen Erzählung verurteilt.

Es gibt Ausnahmen: Seit Beginn der Tonfilmära blühen musiktheatralische Genres wie der Tanz-, Revue-, Musicalfilm, die in Deutschland so genannte Tonfilmoperette, später der Schlagerfilm, nicht zuletzt der Opernfilm, der die Dimensionen von Musik und Bühne miteinander verstrebt, ferner die in Spielszenen rekonstruierten Musiker-Lebensläufe, die den Komponisten oder Sänger bei seiner Arbeit zeigen – diese Gattungsvarianten des ausgeweiteten akustischen Spektakels enthalten spezifische Auftritts- und Szenentypen: Lied/Song/Arie, Ensembles, Tanznummern, die auf die Rhythmisierung durch oder die Beteiligung von mitgehörter Musik bereits im Studio angewiesen sind – selbst wenn diese Tonstücke mit der endgültigen Musik-Inszenierung nicht identisch sein sollten.

Viele der längst vorliegenden gründlichen Studien zur Filmmusik – mehrheitlich aus der Perspektive der Musik verfaßt – nehmen die Einschränkung der Komposition durch die oft raschere Erzählung in bewegten Bildern in Kauf und registrieren die Spannweite vom bloßen Imitieren der Figurenbewegung (im so genannten Mickey Mousing) bis zur Einfühlung in die ‚Tonart‘ und ‚Melodie‘ eines Charakters, dessen Befindlichkeit der Film verdeutlicht. Zum Beispiel gelingt es Bernard Herrmann als Komponist von Alfred Hitchcocks *Vertigo* (1958), die sehnsüchtige Befangenheit des Detektivs, der einer von ihm verfolgten schönen Unbekannten auf die Spur kommen will, durch eine schwelgerische, in sich kreisende Tonsprache darzustellen, die spürbar von Richard Wagners *Tristan und Isolde*-Partitur angeregt worden ist. Die ‚kontrapunktische‘ Konzeption (etwa nach Theodor W. Adorno und Hanns Eisler), die der Musik im Film relative Autonomie zumessen will, hat sich dagegen als rein theoretische Spekulation herausgestellt, wie die Erfahrung lehrt, da eine starke und kontinuierlich entwickelte musikalische Struktur die Struktur der Filmerzählung eher verdeckt und beschädigt. Die Analytiker der Filmmusik haben

vielfältig die Verschränkung von fertiger Musik, etwa Ausschnitten aus Konzerten W.A. Mozarts oder kunstfertige Reminiszenzen an die Barockmusik bei Michael Nyman oder Zbigniew Preisner, mit für den jeweiligen Film geschriebenen Kompositionen beachtet, ebenso die Vorherrschaft der spätromantischen Modelle seit den dreißiger Jahren und die Wiederkehr dieses Stils nach einer Phase der Pop-Orientierung gegen Ende der sechziger Jahre, so daß man heute beinahe von einem Nebeneinander der unterschiedlichsten Spielarten reden kann: Klassik, Moderne, Populärmusik, Exotik. Selbstverständlich besteht dieses Nebeneinander nicht in jedem einzelnen Film.

Tendenziell allerdings hat die Abhängigkeit der Komposition von *Genres* und *Standardsituationen* weniger Beachtung gefunden. Einige der hier versammelten Studien, in der Mehrheit ursprünglich Referate einer Ringvorlesung, die die Mainzer Filmwissenschaft im Sommersemester 2002 veranstaltet hat, zielen in diese Richtung: Sie untersuchen die musikalische Partitur aus der *Perspektive der Filmerzählung*, die ihr eigenes Muster-System, ihre Familie von Spielarten entwickelt hat, in die sich die musikalische Komposition einfügen muß. So ist die Aufgabe eines Komponisten im Melodram anders beschaffen als in der Komödie, bei der stillen, wehmütigen Abschiedsszene anders als bei der lärmenden Verfolgungssequenz.

Eine zusätzliche Blickerweiterung zeichnet sich ab: Die Wahrnehmung eines Sound-Designs, in das die Musik eingebettet ist, die Zeichenhaftigkeit oder Symbolik der Geräusche, die im Einklang oder in der ‚Dissonanz‘ mit musizierten Tönen eine neue Gestaltungskomponente ausmachen.

Selbstverständlich ist man mit der systematischen Analyse von Film und Musik auch nach dieser Perspektiven- und Hierarchieverschiebung, die in der Praxis vorgegeben ist – die Erzähl- und Bildkunst des Films beansprucht, den Sinn und Wert von Filmmusik zu bestimmen – noch lange nicht an ein Ende gekommen, nicht nur deshalb, weil ständig neue Produktionen entstehen, in denen sich neue künstlerische Aufgaben für den Komponisten stellen können.

Grundsätzlich aber muß die Beschreibung musikalischer Phänomene den Ehrgeiz entwickeln, die musikalische Faktur und ihren Gefühlsgehalt in klaren und verständlichen Worten selbst Laien zu verdolmetschen – und nicht nur die Terminologie der eigenen Disziplin zu bemühen. Und zu diesen Laien zählen oft Filmemacher und Filmenthusiasten, selbst wenn man erwähnt, daß das Erzählen in bewegten Bildern, eine physisch bewegende Kunst in der Zeit ist, als „Entwicklungsform“ mit „Richtungssinn“, sowie „latenten und manifesten Beziehungen“ (Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, 1988) der Musik eng benachbart.

Diese Übersetzerqualifikation vorausgesetzt, sind vergleichende Untersu-

chungen zu dem von Film und Musik jeweils angesteuerten *Ausdruckscharakter* erwünscht, Untersuchungen, die Musik als Element der Erzählkonstruktion und der suggestiven Performance verstehen. Nur ein Beispiel: Wie Nino Rotas für Federico Fellini geschriebene Musik zwischen einerseits burlesker Aufmunterung und Zirkusheiterkeit und melancholischer Brechung andererseits dem Erzählgestus der Filme im einzelnen gerecht wird, ist noch nicht (so weit ich weiß) eindringlicher betrachtet worden. Wurde früher dafür plädiert, völlig legitim aus Sicht der deutschen Musikwissenschaft, das Gesamtwerk eines Max Steiner, Miklós Rózsa oder Bernard Herrmann zu erfassen, könnte heute das Votum lauten – amerikanische Studien sind da vorangegangen –, die Musik im Film Noir, im Melodram der fünfziger Jahre, im Oeuvre eines Regisseurs wie Robert Altman (nicht immer nur bei Alfred Hitchcock), in wiederkehrenden Standardsituationen wie Liebesszenen und Schlußduellen und so weiter auf ihre Funktion und ihre Expressivität hin zu hören und zu ‚besichtigen‘. Dieses Augenmerk auf den Verwendungszweck, die Annäherung an die *Pragmatik* der Filmmusik würde neue Konfigurationen erschließen und vielleicht neue Werturteile nahe legen.

März 2004

Thomas Koebner