

Andreas Solbach

Film und Musik: Ein klassifikatorischer Versuch in narratologischer Absicht

2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1608>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Solbach, Andreas: Film und Musik: Ein klassifikatorischer Versuch in narratologischer Absicht. In: *Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 35: Film und Musik (2004), S. 8–21. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1608>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. 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. 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:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All 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 conditions of use stated above.

Andreas Solbach

Film und Musik

Ein klassifikatorischer Versuch in narratologischer Absicht

Das Verhältnis von Film und Musik in klassifizierend-systematischer Hinsicht beschreiben zu wollen, zeugt von einer nicht unwesentlichen Überheblichkeit, die sich in der Überzeugung Ausdruck verschafft, man könne dieses Gebiet, das einem Ozean gleicht, mit einem Ruderboot überqueren.

Um das Thema einigermaßen in den Griff zu bekommen, ist es allerdings unumgänglich, einige wichtige strukturbildende Definitionen an den Beginn zu stellen, deren erste und wichtigste diejenige ist, die zwischen intradiegetischen und extradiegetischen Verwendungen von Musik unterscheidet, also vom Zuschauer allein gehörte und sowohl vom Zuschauer als auch von den Protagonisten gehörte Geräusche differenziert: Musik demnach, die entweder Teil der im Film dargestellten Welt ist oder nicht.¹ Diese Unterscheidung erinnert natürlich an die Standarddefinition des homodiegetischen Erzählers (des Ich-Erzählers), der, anders als der heterodiegetische (der Er-Erzähler), Teil der erzählten Welt ist, und es wird sich zeigen, daß Musik im Film einige Charakteristika mit der wichtigen Funktion der literarischen Erzähler teilt. In diesem Fall zunächst die epistemologischen Begrenzungen, denn intradiegetische Musik unterliegt den Gesetzen der dargestellten Welt, sie darf ihnen nicht widersprechen, während

1 Man könnte natürlich auch zwischen Musik als Darstellungsmittel und Musik als Thema unterscheiden, was für die erste Hälfte der Dichotomie keine Probleme macht, allerdings im zweiten Terminus Ärger bereitet, denn auch intradiegetische Musik, also Musik als Thema der filmischen Darstellung, kann Darstellungskarakter besitzen. Ein weiteres Problem sollte vorsorglich auch schon hier angesprochen werden: Während Narratologen es gar nicht gerne sehen, daß Autoren, wie etwa Nabokov, mehr oder weniger geschickt die eigentlich epistemologischen Grenzen zwischen homo- und heterodiegetischen Erzählweisen überschreiten und innerhalb eines Textes die Erzählsituationen mischen, ist dies im Film scheinbar kein Problem. Musik dient nicht selten als eine Art von Fugenkitt bei der Überblendung von Szenen, wobei allerdings letztlich immer irgendwann erkennbar wird, um welche Art von Musik es sich handelt.

die extradiegetische Musik sich anscheinend von der Macht eines auktorialen Erzählers herschreibt. Diese Analogien sollen jedoch später präzisiert werden. Die Forschungsliteratur zur Filmmusik führt diese Differenzierung unter verschiedenen Titeln an, untersucht aber in der Regel nur extradiegetische Musikverwendungen; das Zusammenspiel der beiden Filmmusikarten bleibt in aller Regel aus ihren Überlegungen ausgeblendet. Es ist aber gerade dieses Verhältnis, das einen Narratologen interessiert, denn hier begegnen sich filmische und literarische Erzählmodi.

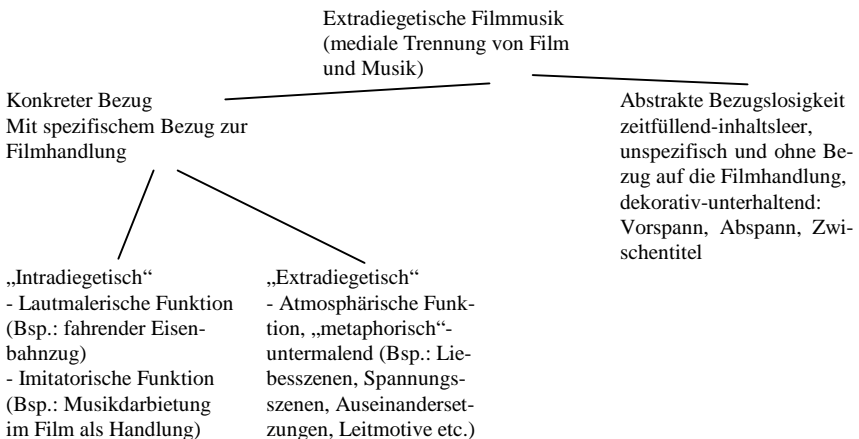
Aus historischen Gründen ist es geboten, mit einer Sonderform der extradiegetischen Musikverwendung zu beginnen, mit dem Stummfilm. Bekanntlich geht die Verbindung des Films mit der Musik derjenigen mit dem gesprochenen Wort voraus; lange vor dem Tonfilm wird die musikalische Begleitung der filmischen Darbietung die Regel. Dies geschieht anfangs weitgehend noch ohne festgelegte Partitur, wobei im Stil der Zeit die Rhetorik der Filmhandlung passend untermalt wird. Erst mit den technischen Möglichkeiten des Tonfilms, genauer mit der Trennung von Ton- und Filmspur und der daraus folgenden Möglichkeit der Nachsynchronisation etwa seit 1930, hält die Musik Einzug in den synchron ablaufenden Film, so daß eine immer gleiche Geräuschkulisse immer gleiche Szenen zeitgenau unterstützt. Erst damit gelingt es der Filmmusik, sich aus der unvorhersehbaren Steuerungslosigkeit der jeweiligen Filmaufführung zu lösen und zu einem gleichberechtigten künstlerischen Darstellungsmittel zu werden. Dennoch entwickelt sich ein partiturähnlicher Stil der musikalischen Begleitung, der sich spätestens bei der Konservierung des Stummfilms als Tonfilm verfestigt.

Historisch gesehen beginnt der Stummfilm seine Karriere in den Music-Halls und den Variété-Theatern, die über Orchester verfügten und die Filmvorführungen nicht anders behandelten als andere Unterhaltungsangebote. Das bedeutet, daß die früheste Musikbegleitung von Filmen eher zufällig geschah, obgleich die folgende Geschichte der Filmmusik ein sich steigerndes Bemühen zeigt, die begleitende Musik auf die Filmhandlung zu beziehen. Während die „Penny Arcades“ und „Nickelodeons“ zunächst keine Weiterentwicklung der musikalischen Begleitung bedeuteten, waren ab etwa 1910 höhere Standards zu beobachten, als zum ersten Mal Filme in der Fachpresse in Szenen unterteilt und diese mit groben Charakterisierungen der passenden Musik versehen wurden.² Am Anfang stand also der Charakter der filmischen Einstellung, den die Begleitmusik zu unterstützen hatte. Dabei kamen vorwiegend nur diejenigen Musikstücke in Betracht, die der Musiker auswendig spielen oder improvisie-

2 Hierzu siehe Anselm C. Kreuzer: *Filmmusik: Geschichte und Analyse*. Frankfurt/M. 2001 (Studien zu Theater, Film und Fernsehen, 33), S. 28ff.

ren konnte. Ernő Rapée listet in seiner „Encyclopedia of Music for Pictures“ von 1925 umfassend alle möglichen Situationen, die in Filmen begegnen können, womit er den Ursprungsgedanken der Filmmusik verallgemeinert. Bereits lange vorher jedoch waren erste Sammlungen von Musiken erschienen, die als „cue sheets“ bekannt wurden und konkrete Musikbeispiele präsentierten, die aus der existierenden Musikgeschichte stammten. Diese „cue sheets“ wurden schließlich von der Filmmusik-Anthologie John Zamecniks vorübergehend ersetzt, die vorhandene Musiken zu Filmzwecken umkomponierte und auch neues Material brachte. Zamecniks immens hilfreiche Sammlung wurde jedoch problematisch, als sie zum einen durch erstmals speziell für einen besonderen Film komponierte Filmmusiken, hier noch als Mischung von Repertoiremusiken mit individuellen Beimischungen, Konkurrenz bekam, zum anderen neue reformierte Urheberrechtsbestimmungen die Komponisten plötzlich teuer machten. Griffith' berühmter Film *Birth of a Nation* von 1915 erhielt von Joseph Carl Breil eine derartige Kompilatmusik aus eigenen und fremden Bestandteilen, die schon deutlich die zwei wichtigsten späteren Tendenzen der Filmmusik zeigen: die Leitmotivtechnik und die dramaturgische Bindung der Musik. Bevor jedoch die Entwicklung auf dem Gebiet der Stummfilmmusik weiterschreiten konnte, brachte die neue Technik des Tonfilms alles zu einem schnellen Ende.

Grundsätzlich lassen sich jedoch schon viele wesentliche Differenzierungen der Arten extra-extradiegetischer Filmmusik am Beispiel des Stummfilms vorführen. Diese Differenzierung läßt sich recht anschaulich auf einer Skala zwischen abstrakt und konkret anordnen, so daß folgendes Schema entsteht:



Voraussetzung dieser Schematisierung ist, wie bereits erwähnt, die mediale Trennung von Musik und Film: Der gezeigte Stummfilm wird live am Klavier begleitet, wobei jede Aufführung des Films in Bezug auf die jeweils individuelle Musikbegleitung als Premiere aufgefaßt werden kann. Dies ist auch der Fall bei festgelegten „Partituren“ für einzelne Filme, die musikalische Schemata vorschlagen; allein die Trennung der materialen Medienträger macht dies unabweisbar.

Das Schema trennt nun innerhalb der extra-extradiegetischen Filmmusik diejenigen Passagen, die einen konkreten Bezug zur Filmhandlung haben, von solchen, die diesen Bezug nicht erkennen lassen. Diese letzteren darf man als zeitfüllend-inhaltsleer und dekorativ-unterhaltend auffassen, und sie dienen der musikalischen Auffüllung all jener Filmzeit, die entweder noch vor dem eigentlichen Beginn der Filmhandlung oder danach liegt oder die selbst unzureichend spezifisch ist, um charakteristische musikalische Untermauerungsfunktionen zu beanspruchen. Da im Stummfilm, anders als im Tonfilm, die natürliche Geräuschkulisse fehlt, wird hier zumeist durchgehend musikalisch begleitet, wobei die Musik oft die Funktion der Geräuschkulisse übernimmt, was später entfällt. Vorspann, Abspann und Zwischentitel sind demnach die bevorzugten Gegenstände dieser Art von bezugsloser Filmmusik, wobei allerdings gerade die Zwischentitel eine thematische Untermauerung ermöglichen, etwa im Fall eines Dialogs, weniger bei diegetisch-raffenden Bemerkungen wie „drei Jahre später“. Diese abstrakte Bezugslosigkeit der Filmmusik, soviel kann hier bereits angedeutet werden, verschwindet im Tonfilm nahezu ganz; sie ist zum Teil der medialen Trennung von Film und Musik im Stummfilm geschuldet und widerspricht im Grunde der Aufgabe von Filmmusik, die optische Darstellung akustisch funktional zu begleiten. Zudem übernimmt die Stummfilmmusik die Aufgabe, die im Tonfilm naturgegebene Geräuschkulisse zu ersetzen, was verständlicherweise nur sehr unzureichend gelingen kann.

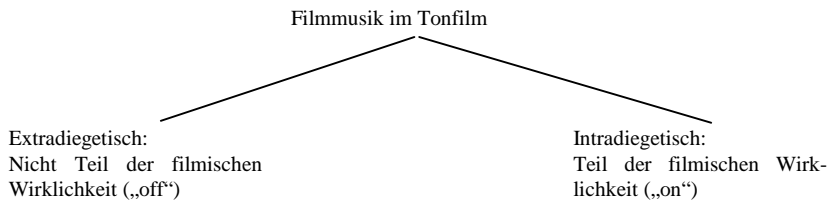
Dieser Aufgabe entspricht in obigem Schema der „intradiegetische“ Bezug, der in Anführungszeichen zu setzen ist, weil es sich hier nur um eine intradiegetische Form sekundärer Art handeln kann, denn aus technischen Gründen ist ja alle Musik im Stummfilm extra-extradiegetisch. In diesem Sinn kann man zwei große Bereiche unterscheiden: lautmalerische und imitatorische Funktionen. Unter der ersteren darf man sich onomatopoetische Musik vorstellen, die dazu dient, nicht-musikalische Geräusche innerhalb der Filmhandlung zu simulieren, wie etwa eine Zugfahrt. Der nur cursorische Überblick über einige Stummfilmmusiken zeigt, daß diese lautmalerische Funktion recht stereotyp nach Gegenständen und nach übergreifenden Kategorien wie etwa Bewegung (schnell/langsam) oder Konflikt ordnet. Eine Sonderform dieser Funktion ist

dabei die direkte Darstellung von Musik im Stummfilm, wobei diese Art der Filmmusik der tatsächlichen intradiegetischen Funktion am nächsten kommt.

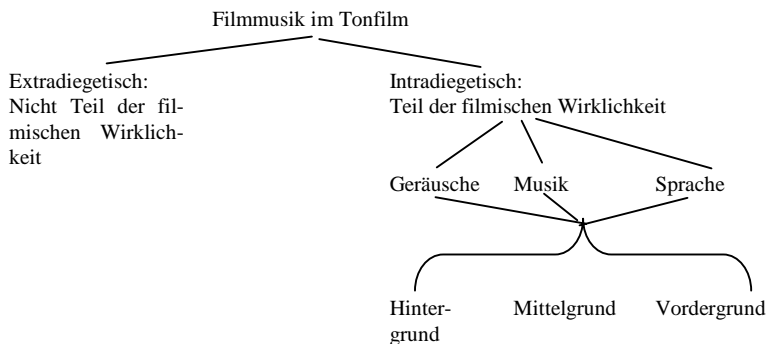
Als „extradiegetisch“ gelten dagegen diejenigen filmmusikalischen Passagen, die sich zwar auf die Filmhandlung beziehen, aber nicht im Sinne einer Vergegenwärtigung von tatsächlichen Geräuschen, die der dargestellten Filmwirklichkeit angehören, sondern diese atmosphärisch unterstützen; dazu zählen etwa Liebesszenen. Aber schon bei den oben genannten lautmalerischen Filmmusiken wird man eine Tendenz zur Grenzüberschreitung feststellen können, denn das Lautmalerische wird sich immer auch einer eher „metaphorisch“-untermalenden Kompositionsweise bedienen, die sich nicht präzise von der rein atmosphärischen Funktion trennen läßt, vor allem natürlich bei den begrenzten Möglichkeiten der reinen Klavierbegleitung. Mit dem Wegfall dieser Kategorien in diesem Sinn im Tonfilm, der ja derartig lautmalerische Begleitung angesichts seiner natürlichen Geräuschkulisse, die nicht immer realisiert wird, nicht benötigt, stellen sich dann andere Grenzüberschreitungen ein.

Mit der Erfindung des Tonfilms ändert sich die Situation der Filmmusik nicht nur schlagartig, sondern auch in drastischer Weise, denn nun sind die technischen Möglichkeiten gegeben, Film und Ton bei jeder Aufführung in der immer identischen Weise synchron ablaufen zu lassen (der begleitende Pianist wird entbehrlich). Ebenso wichtig wie die Musik wird die Möglichkeit, die naturgegebene Geräuschkulisse neben dem gesprochenen Dialog zu repräsentieren, bzw. diese Repräsentation zu manipulieren. Die parallel laufende Tonspur ermöglicht recht schnell nicht nur Synchronisationen, sondern vor allem eine vielerlei künstlerischen Zwecken dienstbar zu machende Manipulation von Geräuschen und Musiken, vor allem aber die gezielte Komposition von Filmmusiken, die sich takt- und sekundengenau auf das Filmmaterial bezieht.

Historisch geht dieser Situation eine Zeit voran, während derer Ton und Film synchron aufgenommen werden mußten, woraus sich unter anderem die große Anzahl von Musicalfilmen dieser Periode erklärt. Zentral für die frühen Jahre des Tonfilms ist die flächendeckende Musikbegleitung des filmischen Materials im Sinne der dramaturgischen Nachempfindung der szenischen Valets. Die Namen Max Steiners, Erich Wolfgang Korngolds und Miklós Rózsas werden primär mit diesem Verfahren assoziiert, das aber keine ungeteilte Zustimmung fand, weil es erkennbar noch der Stummfilmästhetik verbunden war. Die ununterbrochene Begleitung galt als übertrieben, und als Gegenentwurf wurde die intradiegetische Musik stärker berücksichtigt. Jetzt erst tritt die Trennung von intra- und extradiegetischer Funktion von Filmmusik im eigentlichen Sinne vollends zu Tage.



Intradiegetisch zu nennen sind demnach alle Geräusche, Musiken und Sprachäußerungen, die zur filmischen Wirklichkeit gehören und dort wahrnehmbar sind, extradiegetisch diejenigen, die nicht Teil dieser Wirklichkeit sind und ausschließlich vom Zuschauer wahrgenommen werden können. Dabei spielt es keine Rolle, ob die Geräusche auch tatsächlich von irgendeinem Protagonisten gehört werden, es ist allein ausschlaggebend, ob sie Bestandteil der Filmwirklichkeit sind oder nicht. Es wird sich allerdings schnell zeigen, dass diese epistemologische Differenzierung einen bevorzugten Gegenstand der filmischen Grenzüberschreitung darstellt.



Die intradiegetischen Filmmusiken sind dabei ihren benachbarten Formen der gesprochenen Sprache und des Geräusches verwandt: einmal in der Form des gesungenen Wortes als Lied sowie in opernartigen Darbietungen, zum anderen dann, wenn Geräusche gezielt in quasi-musikalischer Art eingesetzt werden, wie bei dem rhythmischen Stampfen von Maschinen, etwa von Lokomotiven. Nicht selten geht dabei die Geräuschkulisse, die in den Vordergrund tritt, in einer Filmmusik auf.

Grundsätzlich lassen sich die intradiegetischen Filmmusiken nach ihren Quellen und ihren Funktionen jeweils nach Hintergrund, Mittelgrund und Vordergrund differenzieren, wobei die Analogie zu den Kameraeinstellungen of-

fenkundig ist. Als Quelle kann der Musik ein im Hintergrund befindlicher Ort dienen: ein Radio in einer Zimmerecke, ein Fernsehgerät oder eine Musikanlage; die Musik kann zufällig durch ein geöffnetes Fenster eindringen etc. In *Rear Window* verzichtet Hitchcock fast vollständig auf extradiegetische Musik; er stützt sich (ganz ungewöhnlicherweise) fast ausschließlich auf die durch das Fenster unablässig eindringende intradiegetische Geräusch- und Musikkulisse. In *Vertigo* dagegen nutzt er bekanntlich extensiv extradiegetische Musik, wobei er intradiegetische Quellen ebenfalls in dramaturgisch überzeugender Weise einsetzt. Schon hier darf man eine Verallgemeinerung wagen, die sicher von vielen Gegenbeispielen relativiert werden kann: Extradiegetische Musik darf primär als eine Darstellungsform dramatischer, intradiegetische als eine komödienhafte Darbietungsform verstanden werden: Solange *Rear Window* noch die Möglichkeit eines Komödienschlusses besitzt, verbietet sich extradiegetische Musik, denn sie würde die Rezeptionserwartung in der einen oder der anderen Richtung entscheiden und so das vom Regisseur geplante subtile Equilibrium von Komödie und Tragödie stören. Als Beispiel dramatischer Funktionalisierung kann die „Staircase“-Szene aus *Vertigo* gelten.

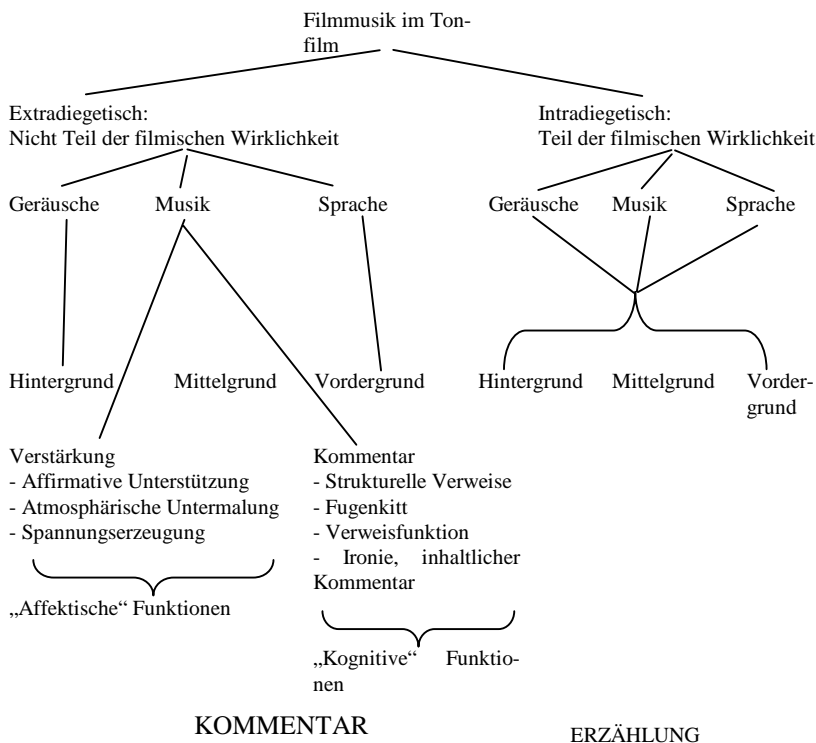
Im Mittelgrund befindet sich eine Quelle, wenn sie grundsätzlich sichtbar ist und in einem losen Zusammenhang mit den Protagonisten der Szene steht. Im Vordergrund steht sie, wenn sie in einem direkten physischen Zusammenhang mit den Protagonisten steht, und diese davon bewegt werden. Zumeist wird die Musikdarbietung dann zum Thema wenigstens dieser Szene; klassische Beispiele sind die Musikeinlagen in Musik- und Komödienfilmen, etwa in den deutschen Musikkomödien der 40er Jahre, aber auch in den nicht seltenen Komponisten- und Musikerfilmen. Dazu zählt schließlich auch der bedeutende Kinder- und Musikfilm *The Wizard of Oz*.

Einen Sonderfall bilden die Zeichentrickfilme, in denen, wie etwa in Disneys *Fantasia*, die Musik das Primäre darstellt und die Filmhandlung sekundär ist. Disneys Film ist dabei in vieler Hinsicht revolutionär, wenn er episodisch rein abstrakte Formen zur visuellen Entsprechung wählt. Seine optische Umsetzung ist auch in einem Film wie *Dumbo* tatsächlich künstlerisch besser gelungen als Hitchcocks berühmte Traumszene aus *Vertigo*.

Gleich welchen Status die physische Quelle der intradiegetischen Musik hat, jede kann ihrerseits wieder mehr oder weniger im Vorder- oder Hintergrund stehen. So kann während einer Darbietung eines Symphonieorchesters die stumme Liebeshandlung der Protagonisten im Zuschauerraum im Vordergrund stehen, andererseits kann das gepfiffene Liedchen eines unsichtbaren Wächters, der sich dem ausbrechenden Gefangenen nähert, die Hauptaufmerksamkeit beanspruchen. Allerdings steht in aller Regel die physische Quelle der

Funktion in nächster Nähe. Hintergrundmusik ist dabei als gehörte immer Mittel der Beschreibung und Ausmalung; je deutlicher sie in den Vordergrund drängt, um so eher wird sie zum Thema des Films oder der Filmszene. Insgesamt darf man die intradiegetische Filmmusik als Teil der Erzählung, der *narratio* also, bezeichnen. Sie gehorcht den Gesetzen der filmischen Wirklichkeit und ist aus offensichtlichen Gründen meist Originalmusik, also nicht speziell für den Film komponierte und zugerichtete Musik, denn sie ist O-Ton der Filmwirklichkeit.

Anders steht es mit der extradiegetischen Filmmusik, denn diese ist nicht Teil dieser Wirklichkeit, und sie wird auch nur vom Zuschauer wahrgenommen.



Auch extradiegetisch lassen sich Geräusche, Musik und gesprochene Sprache einsetzen, sogar wenn diese von den Protagonisten nicht wahrgenommen werden können, wie zum Beispiel ein nicht vernehmbarer Herzschlag oder die Stimme des Erzählers als „voice-over“. Hier kann gleichfalls nach Vorder-

Mittel- und Hintergrund differenziert werden, allerdings nicht nach dem Kriterium des physikalischen Ursprungs, sondern nach Maßgabe der funktionalen Bedeutung der Filmmusik. Es überrascht nicht, daß dieser Bereich die eigentliche Domäne der speziell für den Film komponierten Filmmusiken ist, denn Originalmusik hat zunächst einmal einen Bezug zur realen Erfahrungswelt der Zuschauer, der in seiner Zeitgebundenheit möglicherweise starke Konnotationen trägt und deshalb als störend empfunden werden könnte. Der gegenwärtige Film sieht das weniger dogmatisch und nutzt oft die Möglichkeit, beide Formen zu verbinden. Kubrick benutzt in *2001* überhaupt keine speziell komponierte Filmmusik, sondern nur Originalmusiken, die er mit wenigen Ausnahmen nahezu integral im Film beläßt. Er kann dabei vor allem bei den Musiken von Ligeti deren Geräuschqualität mehrfach nutzen, denn sie dienen auch als Fugemusik. Grundsätzlich jedoch vermeidet er die Etablierung einer den Film als ganzen charakterisierenden Themamusik zugunsten einer eindeutig kommentierenden und gleichzeitig affektiv steuernden Musik: Richard Strauss' Overtüre zu *Also sprach Zarathustra* fungiert hier als Rahmen, der Anfang und Ende zusammenbindet, wohingegen Johann Strauß' *An der schönen blauen Donau* als ein vereinzelt Beispiel filmmusikalischer Begleitung gelten kann; sie untermalt dann noch einmal den Abspann des Films. Bemerkenswert ist auch die herausgehobene Position, die Kubrick zwei Musiken zu Beginn und vor der Klimax zumißt: In beiden Fällen wird die Musik nicht von Bildern begleitet, die Leinwand bleibt schwarz.

Extradiegetische Filmmusiken übernehmen dabei zwei grundsätzliche Funktionen: die der Verstärkung und die des Kommentars. Verstärkung (*amplificatio*) bedeutet hier die affirmative Unterstützung und Begleitung der Filmbildung sowie atmosphärische Untermauerung. Sie dient der Spannungserzeugung und ihre Hauptaufgabe läßt sich mit der rhetorischen Formel des *attentum parere* beschreiben, sie soll den Zuschauer „bei der attention erhalten“ (Ch. Weise). Diese Aufgabenstellung weist ihr eine affektische Funktion zu, denn sie richtet sich auf die Emotionalität des Zuschauers, und sie gehorcht hier den klassischen rhetorischen Gesetzen des rechten Maßes, denen des *quam satis est* und des *quam opus est*, also der Regel „so viel wie nötig und so wenig wie möglich“. Bei Verletzung dieser Regel stellt sich entweder *obscuritas* oder *taedium* ein, die Handlung wirkt unverständlich oder der Zuschauer empfindet Langeweile und Ekel angesichts einer überbordenden und schlechten Filmmusik. Gerade schlechte Massenfilme neigen dazu, falsche Gefühle mit einem Übermaß an kitschiger und aufdringlicher Musik auszustatten, während im entgegengesetzten Extrem die Abwesenheit musikalischer Begleitung die Filmbildung nicht notwendig unverständlich machen muß, denn die Bilder und die

Geräusche reichen vollkommen aus. Dies deutet aber auch bereits die zweite Grundfunktion extradiegetischer Filmmusik an, die des Kommentars nämlich. Die außerhalb der filmischen Realität situierte Musik kann nämlich szenenübergreifend auftreten und so thematische Akzente setzen: sie kann als eine Art von „Fugenkitt“ Szenen thematisch direkt oder indirekt miteinander in Verbindung bringen. Nicht selten nutzt sie dazu musikalische Leitmotive, die als „Themamusik“ auch über den Film hinaus eigenständige Bedeutung erhalten können. Ein bekanntes Beispiel ist das dann auch so genannte *Theme from Dr. Zhivago*, das zum internationalen Hit wurde. Musikalische Leitmotive müssen sich aber nicht in einer Themamusik verdichten, sie können auch rein funktional bleiben. Übrigens gibt es auch intradiegetische Leitmotive wie Griegs Melodie aus der Peer Gynt Suite in Fritz Langs *M – eine Stadt sucht einen Mörder*, oder auch die berühmte Themamusik aus *The Third Man* von Carol Reed. In diesem Sinn verfährt extradiegetische Filmmusik nicht affektiv amplifizierend, sondern kommentierend-verweisend und richtet sich solchermaßen auf die kognitiven Fähigkeiten der Zuschauer. In der Forschung werden seit jeher umfassende Systematiken der Funktionalisierungen von Filmmusik erstellt, die in ihrer Differenziertheit naturgemäß immer auch historisch veränderbar sind. Dabei werden grundsätzlich produktionstheoretische und rezeptionstheoretische Verfahrensweisen unterschieden.

Eine wichtige Beobachtung kann aber bereits hier gemacht werden: Auch und gerade gute Filmmusik ist ohne das visuelle Korrelat der Filmbilder oftmals nicht mehr effektiv. Grundsätzlich gilt jedoch das umgekehrte Opernprinzip: *Prima le foto e poi la musica*. Wenn die Musik dann über ihre extradiegetischen Funktionen hinaus auch noch eine überzeugende Eigenständigkeit hat, die sie zum Hit macht – umso besser. Gefordert ist dies von der Filmmusik bestenfalls aus merkantilen Gründen, sie ist *ancilla narrationis* und steht in dienstbarer Funktion. Es zeugt allerdings von den künstlerischen Fähigkeiten vieler Filmkomponisten, daß ihre Werke auch jenseits des Films Bestand hatten und haben. Im Idealfall verbinden sich Film und Musik auf untrennbare Art und Weise zu einer überzeugenden Synthese, so daß wie bei *Spiel mir das Lied vom Tod* die Musik Ennio Morricones ganz unwillkürlich als Assoziation im Bewußtsein erscheint, wenn der Filmtitel genannt wird.

Bevor auf eine ausführlichere Phänomenologie intra- und extradiegetischer Filmmusiken eingegangen werden soll, müssen noch jene lästigen und unbequemen Grenzüberschreitungen diskutiert werden, deren sich gerade die besseren Filmschaffenden oft schuldig machen. Es ist besonders für Narratologen störend, Beispiele filmischer Gestaltung anzutreffen, die ihren in harter Definitionsarbeit entworfenen Gattungsgrenzen geradezu Hohn sprechen. Obgleich

demnach völlig klar ist, daß extradiegetische Filmmusik nicht Teil der filmischen Wirklichkeit sein kann, wird dieser Grundsatz nicht immer eingehalten. Schon frühe Beispiele scheinen zu suggerieren, daß die Protagonisten zumindest ahnen, welche Stimmungsmusik ihren Liebesszenen unterlegt ist; aber auch die glatte Durchbrechung der epistemologischen Regel kann beobachtet werden. So scheint es kein Problem zu sein, die einer panoramatischen Ansicht unterlegte deutlich extradiegetische Musik über den Schnitt in die nächste Szene hinweg zu leiten, wo diese Musik sich als intradiegetisches Requisit erweist. Der umgekehrte Fall ist allerdings häufiger und schon fast entschuldigbar, denn es gibt kein epistemologisches Argument, die Überführung einer intradiegetischen Musik in extradiegetische Zusammenhänge zu bemängeln: Im ersten Fall wird man von einer durch die Musik gesteuerten Überlappung der intradiegetischen Musik in die vorangehende Szene sprechen, die damit im Nachhinein untergeordnet erscheint, während der umgekehrte Fall unproblematisch auftritt, denn wir hören einfach nur das, was die Protagonisten hören, länger als diese, bzw. in weiteren Zusammenhängen. Der Fall jedoch, in dem zunächst untermalende extradiegetische Musik schließlich auch von den Protagonisten vernommen werden kann, ist ein klarer Bruch der Konventionen. Dies gilt allerdings nicht für den Musikfilm, zudem nicht für den fantastischen Musikfilm, in dem, wie im *Wizard of Oz*, extradiegetische Musik ganz unproblematisch intradiegetisch wird.

Grundsätzlich ist der Übergang von der intradiegetischen Ebene zur extradiegetischen relativ unproblematisch, so daß es kaum stört, wenn etwa bei der Ansicht eines visuellen Elements die passende musikalische Untermalung einsetzt, etwa so, daß das Bild des Staatsführers zum Zitat der Nationalhymne führt. Selbstredend kann dies auch in kritisch-satirischer Absicht geschehen, und natürlich gibt es derartige Zitate auch auf der rein intradiegetischen Ebene.

Bevor ich mich einzelnen Beispielen widme, möchte ich kurz auf die sich aufdrängende Analogie von Musik und literarischer Erzählinstanz eingehen. Die Trennung von intra- und extradiegetischer Verwendung entspricht ja im Allgemeinen derjenigen eines homo- und eines heterodiegetischen Erzählers in Texten: Der erste ist Teil der erzählten Welt, während der zweite jenseits dieser Welt erscheint; der eine ist körperlich faßbar, der andere kann sich bis zu einer „Erzählfunktion“ verflüchtigen. Auch in der Literatur ist der Übergang zwischen den Erzählformen epistemologisch unmöglich, aber bekanntlich hat die Regel, daß etwas nicht sein darf, keine zwingende Konsequenz, und so wird das Transgressionsverbot auch hier verletzt, allerdings weniger häufig als im Film. Dies zweifellos deswegen, weil der Film ästhetisch offener und beweglicher gestaltet ist und stärker zum Experiment mit formalen und darstellerischen

Elementen neigt, während die relativ starren kognitiven Aufgaben, die beim Leseprozeß zu bewältigen sind, nur eine geringere Bandbreite an grenzüberschreitender Variation zulassen, ohne den Verstehensprozeß zu gefährden. Die Gefahr, daß ein Film unverständlich wird, ohne dies intentional herbeiführen zu wollen, liegt im Wesentlichen auf der intradiegetischen Ebene und betrifft zentral die logische Organisation der Abstimmung von Plot-Elementen und der uneindeutigen Rollen von Protagonisten. Eindeutige und geplante epistemologische Transgressionen werden von den Rezipienten sowohl im Film wie auch in der Literatur als Spiel der Erzählfiktion aufgefaßt und so rationalisiert. Metalepsen, wie sie in Woody Allens *The Purple Rose of Cairo* oder in *Dead Men Don't Wear Plaid* erscheinen, werden ebensowenig als Kunstfehler angesehen wie die kontrollierten Grenzverletzungen in der Literatur etwa bei Raymond Queneau. Grenzfälle sind immer von besonderem Reiz und besonderer Bedeutung bei der Definition der Leistungsfähigkeit formaler Darstellungsmöglichkeiten, aber die Standardsituationen überwiegen doch in erheblichem Maße, und im Normalfall gilt: Wenn in zwei aufeinander folgenden Aufnahmen die ununterbrochene Musik in einer Szene intradiegetisch lokalisierbar ist, gilt sie auch für die andere Szene pro- oder analeptisch als intradiegetisch. Übergänge sind jedoch einfach denkbar: Die den Vorspann mit einer panoramatischen Landschaftsdarstellung begleitende Orchestermusik könnte sich etwa zu einer reinen Klaviermusik entwickeln, die dann im nächsten Bild intradiegetisch lokalisierbar wäre. Der Zuschauer würde hier unbewußt einen metaleptischen Wechsel der Ebenen konstatieren, ohne ihn jedoch genau benennen zu können. Diese Formen des Übergangs sind nicht ungewöhnlich, aber sie sind funktionalistisch betrachtet von relativ begrenzter Bedeutung, denn ihre Leistungsfähigkeit konzentriert sich darauf, die musikalischen Kommentarfunktionen affektischer und kognitiver Steuerung auf die Protagonisten der Filmhandlung zu richten, denn den Zuschauer erreicht die extradiegetische Musik ja ohnehin. Ihre Erfüllung findet diese Form dementsprechend in einer Situation, in der eine verdeckte Adresse gleichzeitig an die Rezipienten und die Protagonisten gerichtet wird. Es ist erkennbar, daß diese Form, dort wo sie erscheint, oft unter ihrer Leistungsfähigkeit bleiben muß.

Anders sieht dies mit dem Übergang intradiegetischer Musik in den extradiegetischen Bereich aus, denn hier ist der Übergang unproblematisch und kann in vielfacher Form genutzt werden: Alle Arten von Geräuschen und von Musik können durch Übernahme in den extradiegetischen Bereich mit einer amplifizierten Bedeutung versehen werden. Da jedoch die intradiegetische Lokalisierbarkeit rezeptionsästhetisch stärker wirkt als die extradiegetische Musik, müssen hier Techniken entwickelt werden, um die Überleitung von einer

Ebene in die andere epistemologisch zu sichern. Intra- und extradiegetische Musik darf niemals gleichzeitig auftreten, und so kann sich in einer Szene der Wechsel auf die Kommentarebene nicht ungestört vollziehen. Man imaginiere folgende Einstellung: Der Protagonist wird in einem Zimmer beim Reinigen der Fingernägel gezeigt, währenddessen er leise einen Marsch pfeift. Die Kamera fährt über die Figur auf die Zimmerwand und zeigt dort ein Porträt des deutschen Kaisers; gleichzeitig wird die gepfiffene Musik durch einen vollorchestrierten Marsch ersetzt. Die Kommentarfunktion der extradiegetischen Musik ist offenbar. Allerdings wird die Kameraeinstellung vermeiden, den Protagonisten während der extradiegetischen Musik zu zeigen, denn die Verbindung zu seiner intradiegetischen Pfeiferei würde die folgende Musik immer als intradiegetisch klassifizieren, wenn der Protagonist im Bild bliebe. Indem er aus dem Bild tritt, verändert sich die Raum- und Zeitdeixis und ermöglicht den extradiegetischen musikalischen Kommentar. Aber auch eine intradiegetische Anbindung ist denkbar, wenn der Protagonist durch das Fenster eine sich nähernde Militärkapelle hört und etwa selbst den Blick auf das Kaiserporträt richtet. In diesem Fall bleibt die Deixis an seine Perspektive gebunden und er im Bild. Geht man zur ersten Variante zurück und läßt auf die Einstellung eine Szene mit einer Militärkapelle folgen, die den Marsch tatsächlich spielt, so erweist sich die Marschmusik als einstellungsüberlappende intradiegetische Musik. Man wird sich wegen der deutlichen Liaison der Szenen dann nicht wundern, den Protagonisten in dieser Szene in irgendeiner Weise wieder zu treffen. In diesem konstruierten Fall hat die Filmmusik starkes thematisches Gewicht, was sicher nicht der Regelfall ist: Gewöhnlicherweise unterstützt und begleitet Musik die Filmhandlung. Dabei kann sie jedoch an den Fähigkeiten eines heterodiegetischen Erzählers partizipieren, etwa wenn sie leitmotivisch pro- und analeptisch verfährt und damit verborgenes Wissen andeutet, oder wenn sie starke Affekte unterstützt. Dem modernen Zuschauer ist allerdings die Abwesenheit von Violinenpizzicati und dröhnenden Orchestertutti oftmals überzeugender zur Darstellung von Spannung und Dramatik als ihr Auftreten; bestenfalls werden dann ausgefeilte Sound-Effekte und hybride Geräusche gewählt. Im Allgemeinen kann man sagen, daß im gegenwärtigen Kinofilm die Filmmusik traditioneller Art gegenüber den künstlich erzeugten Sounds, die sich musikalischer Elemente bedienen, immer mehr an Einfluß verliert. Es besteht allerdings auch kein Grund, diese neue Art der Begleitung von Handlung nicht auch als Filmmusik zu bezeichnen.

Eine andere Tendenz, die sich massiv in der neueren Filmgeschichte bemerkbar macht, ist die sich intensivierende Nutzung von Originalmusik, die längst über die Funktion der pittoresken Orts- und Zeitbeschreibung hinausge-

wachsen ist. Intradiegetische O-Musik hat oftmals eine thematische und kommentierende Kraft, die droht, die Filmhandlung, vor allem bei den schlechten Massenprodukten, die sich auf die Popularität der Begleitmusik kapriziert, zu überformen: Die Grenzen zum genuinen Musikfilm sind hier fließend. Bereits in den 60er Jahren gab es eine ganze Fernsehserie mit der Popgruppe „The Monkees“ und diverse Musikfilme um individuelle Stars wie etwa *Help* von den Beatles oder reine Performance-Filme wie *The Wall* von Pink Floyd. Damit ist aber der Bereich des narrativen Films bereits verlassen, ebenso übrigens wie bei den mehr oder weniger kunstvoll abgefilmten Operninszenierungen, die grundsätzlich einer theatralischen Ästhetik folgen müssen. Anders liegt der Fall bei genuin filmischen Darstellungen von Opern und Dramen, die allerdings einen Sonderfall darstellen.

Den Abschluß sollen einige Thesen bilden, die narratologisches Interesse beanspruchen.

Extradiegetische Musik narrativisiert. Eigentlich ist dieser Ausdruck falsch, weil die Musik das gar nicht kann, aber wie nicht selten kann hier eine Kunst etwas, was sie gar nicht können darf. Extradiegetische Musik geht nämlich eine ganz besondere „dialektische Einheit“ mit dem visuellen Medium ein, beide zusammen bilden eine Ganzheit, innerhalb derer das auditive Medium etwas leistet, was in der Rhetorik mit dem Begriff *evidentia* bezeichnet wird, die Vergegenwärtigung der Handlung „als ob man dabei sei“; die Musik dient also der Illusionsbildung. Mit den ersten Takten der einsetzenden Musik wird das, was der Zuschauer ohnehin weiß, nämlich daß er in einem Spielfilm sitzt, auf einer affektiven Ebene befestigt. Dieser Effekt stellt sich allerdings nur bei einer entsprechenden Vorinformation ein und auch nur bei dem Zusammenspiel von Bild und Musik; die Musik allein hat keine illusionsstiftende Kraft, und in Wochenschauen fungiert sie in ganz anderer Richtung.

Musik ist psychologisierend. Natürlich ist sie das nicht immer und überall, aber mit der Entwicklung des Starsystems im Film gewinnt diese Funktion immer größere Bedeutung, vor allem für den Film der vierziger und fünfziger Jahre. Dies macht sich naturgemäß in Filmen mit geisteskranken Charakteren und extremen Persönlichkeiten bemerkbar. Kennzeichnend ist hier die protagonistenspezifische Leitmotivtechnik, die sich später in eine Themamusik mit charakteristischen Variationen verwandelt.

Musik ist in neueren Produktionen nicht mehr eindeutig von Geräuschen unterscheidbar; Geräusche erhalten den Status und die Funktionen von Musik.

Musik ist ein rhetorischer Geschmacksverstärker, der universell einsetzbar ist; sie verbindet sich sowohl mit visuellen Deskriptionen wie auch mit Sprache oder Handlungen.