

Birger Langkjær

Der hörende Zuschauer

Über Musik, Perzeption und Gefühle in der audiovisuellen Fiktion

Im folgenden möchte ich eine Theorie skizzieren, die das Verhältnis zwischen Musik, Perzeption und Gefühlen in der audiovisuellen Fiktion ausgehend von der Vorstellung des Zuschauers als eines aktiv Hörenden und aktiven Mitschöpfers des Filmelerbnisses betrachtet. Der Übersichtlichkeit halber werde ich die Untersuchung auf instrumentale Hintergrundmusik beschränken.¹

Die meisten Autoren, die über Musik (und Geräusche) im Film schreiben, arbeiten mit einem binären Modell der audiovisuellen Bedeutung. Hier wird audiovisuelle Bedeutung als etwas verstanden, das aus dem Verhältnis zwischen oder der Gegenüberstellung von dem Auditiven und dem Visuellen entsteht. Ich werde im folgenden zeigen, daß dieses Modell unzutreffend ist, da es auf einer sehr mangelhaften Auffassung der bedeutungsschaffenden Rolle der Musik in der audiovisuellen Fiktion beruht. Ich möchte hiernach für ein weitaus differenzierteres, dynamisches und zuschauerorientiertes Modell der audiovisuellen Bedeutung und Perzeption argumentieren, welches das gefühlsmäßige Engagement des Zuschauers in der Fiktion als ein entscheidendes Element in der Schaffung von Bedeutung miteinbezieht.

Hören wir die Musik?

Claudia Gorbmans Buch *Unheard Melodies* von 1987 ist gewiß das bis dato einflußreichste Werk über Filmmusik. Einfach deswegen, weil es eine erkenntnisreiche, oft präzise und ziemlich gründliche Studie ist, die Filmmusik unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten behandelt. Aber es ist auch nicht ganz

1 Vokalmusik (darunter Popmusik) wirft eine Reihe von Fragen auf, etwa die danach, ob wir anders hören, wenn wir eine menschliche Stimme zusammen mit einem „nicht-menschlichen“ Instrument wahrnehmen. Zum Beispiel könnte man behaupten, die Stimme erzeuge in stärkerem Ausmaß eine Vorstellung des Menschen hinter der Stimme als der Klang einer Violine die Vorstellung einer Violine hervorruft. Außerdem stellen sich in diesem Zusammenhang semantische Fragen nach dem Verhältnis zwischen dem gesprochenen Text und der singenden Stimme, und zwar danach, was sie gemeinsam bedeuten. Zu Untersuchungen der singenden Stimme in der Populärmusik vgl. Barthes 1977; Middleton 1993, 228 u. 261f sowie Moore 1993, 41-47.

unproblematisch. Am augenfälligsten ist der Buchtitel: Was sollen wir unter ‚unheard melodies‘ verstehen? In welchem Sinne – wenn überhaupt – werden die Melodien und Musiken überhört? Denn es geht hier ja nicht nur um einen fesselnden Titel, sondern um eine These, die ganz zentral für Gorbmans theoretisches Projekt ist. Die Ästhetik des Unsichtbaren, die so oft mit dem ‚klassischen Film‘ verbunden wurde, wird direkt und in Übereinstimmung mit der Psychosemiotik als charakteristisches Merkmal auf die Filmmusik übertragen.² Gorbmans These beruht auf einer Rezeptionstheorie, die behauptet, daß Filmmusik am besten wirkt, wenn wir sie nicht bewußt hören. Filmmusik ist eine anästhetisierende Kunstform. Sie fungiert als Betäubung oder als Hypnose, die den Zuschauer passiviert und empfänglich macht für die operativen Eingriffe des Films.

Diese These bezieht sich primär auf die instrumentale Hintergrundmusik. Im allgemeinen wird denn auch vorausgesetzt, daß Filmmusik die vom Komponisten für den Film geschaffene Hintergrundmusik ist. Hierbei werden Gesangseinlagen und populäre Musikstücke in unterschiedlicher Form, die häufig in Filmen verwendet werden und nicht selten von anderen Komponisten sowie für einen ganz anderen Zweck komponiert wurden, ignoriert. Aus der Rezeptionsperspektive heraus möchte jedoch alle Musik in einem Film als Filmmusik aufgefaßt werden, als ein Teil des Films, die deswegen im Zusammenhang mit diesem verstanden wird. Umgekehrt werden unterschiedliche Musikarten

- 2 „Somewhat analogously to the ‚invisibility‘ of continuity editing on the image track – a set of conventional practices (discursive practices and viewing/listening habits) has evolved which result in the spectator not normally hearing it or attending to it [the music; B.L.] consciously“ (Gorbman 1987, 76). Hier ist die Rede von einer Rezeptionstheorie, die in der Formulierung Kurt Londons Behauptung nahekommt: „[...] absolute music is apprehended consciously, film music unconsciously“ (London 1936, 36). Man könnte jedoch fragen, ob nicht auch Hintergrundszenographie, Beleuchtung, Bekleidung, Körperhaltung und die Gesichtszüge (und -ausdrücke) der Schauspieler die meiste Zeit unbewußt wahrgenommen werden, denn bei einer bewußten Auseinandersetzung damit müßten wir uns die Frage stellen: „Was bedeutet das alles?“ Wir können dies auch in der Weise ausdrücken, daß die unterschiedlichen filmischen Ausdruckselemente laufend die Aufmerksamkeit in einem Grade erregen, der dem Typ und Ausmaß des Engagements des Zuschauers für die Fiktion entspricht. Das bedeutet, daß Musik phasenweise sehr wohl ein höheres Maß an Aufmerksamkeit auf sich ziehen kann, ohne daß dies als ein Bruch im Fiktionserlebnis empfunden wird. In gestaltpsychologischen Begriffen ausgedrückt handelt es sich um wechselnde Figur-Grund-Relationen, und davon ausgehend ist es zweifelhaft, ob Kurt London bezüglich seiner „absoluten Musik“ recht hat. Denn wir hören kaum mit demselben Ausmaß an Aufmerksamkeit alle musikalischen Details auch in einer Situation, in der wir uns ausschließlich auf die Musik konzentrieren können. Zum Beispiel kann rhythmische Organisation hervorragend als nicht-bewußter schemagesteuerter Gruppierungsvorgang (typischerweise in dreigeteilte oder vierteilte Takte) gedacht werden, der erst ins Blickfeld des Zuhörers gelangt, wenn die Musik die etablierten Muster durchbricht (vgl. Sloboda 1985, 151-193; Dowling/Harwood 1986, 219f).

und unterschiedliche Typen musikalischer Inszenierung die Aufmerksamkeit des Zuschauers in unterschiedlichem Ausmaß erregen. Als selbstverständlich werden die Lieder in einem Musical sowie Musikeinlagen in anderer Form, die von den Personen des Films ausgeführt werden, empfunden. Wer kann es überhören, wenn Judy Garland in *THE WIZARD OF OZ* (*DAS ZAUBERHAFTES LAND*, 1939, Victor Fleming) „Somewhere over the Rainbow“ oder der gekreuzigte Männerchor am Schluß von *MONTY PYTHON'S LIFE OF BRIAN* (*MONTY PYTHON'S – DAS LEBEN DES BRIAN*, Großbritannien 1979, Terry Jones) „Always look on the bright side of life“ singt, oder Nick Caves Konzertauftritte in *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (BRD 1987, Wim Wenders)? Hier wirken Musik und Gesang gerade deswegen, weil wir sie hören, weil sie im Vordergrund stehen und als zentrales Ereignis inszeniert sind. Das Phänomen der Soundtrack-Alben (und der Verwendung älterer Musikhits) scheint ebenfalls in dieselbe Richtung zu weisen (vgl. Langkjær 1996, 144ff).

Aber selbst wenn wir uns auf die instrumentale Hintergrundmusik konzentrieren, so wie sie in Filmen auftritt, was ich wie erwähnt im folgenden tun möchte, so stellt sich die Frage, ob musikalische Perzeption (und in diesem Falle audiovisuelle Perzeption) ausschließlich entweder auf die eine oder die andere Weise funktioniert. Ist es vernünftig und begründet zu behaupten, daß wir entweder die Musik bewußt hören oder sie durch die mentale Hintertür hereingleitet, unbewußt und unbemerkt?

Gegen die letztgenannte These kann man einwenden, daß Musik notwendigerweise bemerkt werden muß, um irgendeine Wirkung zu haben. Und man könnte weiter fragen, ob es wirklich nur zwei Möglichkeiten gibt: gehört oder nicht gehört. Ist es nicht eher so, daß Musik zwar immer wahrgenommen wird, aber mit unterschiedlichen und mit der Zeit variablen Graden an Aufmerksamkeit (vgl. z.B. J. Smith 1996)? Musik wahrzunehmen und ihr zuzuhören impliziert selten vollkommene Aufmerksamkeit allen musikalischen Details gegenüber, sondern eher bestimmten Details vor anderen.³ Wir achten nicht mit der

3 Wir können z.B. Musik auf verschiedenen Ebenen und auf der Grundlage unterschiedlicher Prinzipien, die von Zuhörer zu Zuhörer variieren, hören und wiedererkennen. Eine Melodie kann mit unterschiedlichen Graden an Präzision ins Gedächtnis gerufen und wiedererkannt werden: (a) als eine bestimmte Tonfolge, d.h. wir erinnern uns, ob der nächste Ton auf- oder abwärts geht; (b) als relative Tonintervalle, d.h. wir erinnern uns, wie hoch oder tief sich der nächste Ton bewegt; oder (c) in Form von absoluten Tonintervallen, d.h. wir erinnern uns sowohl an die Intervalle zwischen den Tönen als auch an die genaue Tonhöhe. Der Übergang von der Tonfolge (a) zum exakten Wiedererkennen (c) besteht in einer allmählich zunehmenden Präzision der musikalischen Erinnerung, die nicht zuletzt von der Übung des Zuhörers abhängig ist. Über den selektiven Charakter der musikalischen Erinnerung und die differenzierte Struktur der Aufmerksamkeit (und hierunter den Unterschied zwischen absolutem Gehör, Intervall und Tonfolge als unterschiedliche Arten des Hörens im Hinblick auf Tonalität) vgl. Sloboda 1985,

gleichen Aufmerksamkeit auf alle musikalischen Details, so wie wir auch nicht aufmerksam auf alle ästhetischen Details in einen Film achten. Wir wählen und sortieren aus und teilen unterschiedlichen Elementen unterschiedliche Grade an Aufmerksamkeit und Interesse zu.

Zwei Grundannahmen sind den filmtheoretischen Applikationen der Kognitionspsychologie und -theorie der letzten Jahre gemeinsam:

- a) Einen Film zu sehen wird als eine Aktivität verstanden, als etwas, das der Zuschauer mit dem Film tut.
- b) Diese Aktivitäten sind durch Schemata strukturiert, d.h. durch eine Reihe unterschiedlicher Vorannahmen und mentaler Konstruktionen, die der Zuschauer aktiv als eine Art mentales Werkzeug benutzt, um sein Erleben zu strukturieren.

Dies bedeutet nicht, daß alles bewußt abläuft,⁴ ganz im Gegenteil bestehen Schemata typischerweise aus dynamischen Strukturen, die nicht bewußt funktionieren, sondern eine Form eingeübter Erfahrungsmuster sind, die eher abstrakten als konkreten Charakter besitzen, und mit Hilfe derer die Welt (und der Film) strukturiert und verstanden werden kann. Dabei handelt es sich um perzeptuelle Aktivitäten auf vielen Ebenen zur selben Zeit, die gleichzeitig in fortlaufenden und wechselwirkenden Prozessen für den Austausch von Informationen sorgen. Mark Johnson bezeichnet Schemata als dynamisch, analog und abstrakt: „[Schemata] transcend any specific sense modality“ (Johnson 1987, 25). Dieser modalitätsübergreifende Charakter ist interessant in bezug auf den zusammengesetzten Charakter des Films. Das Filmerlebnis besteht gerade in der Perzeption einer Reihe sehr verschiedenartiger expressiver Ausdrucksmittel zur selben Zeit: Musik, Geräusche, Dialog, Bewegungen, Gesichtsausdrücke, visuelle Inszenierungen etc. Deswegen verlangt der Film eine Theoretisierung, die das Spezifische gleichzeitig festhält und überschreitet, d.h. eine Theoretisierung, die nicht durch ein Ausdruckssparadigma (z.B. Sprache) gebunden ist.

174-185. Vor dem Hintergrund eines seiner eigenen Versuche hebt Halpern im übrigen hervor, daß sich die musikalische Erinnerung weit besser dazu eignet, zwischen verschiedenen Tonfolgen zu unterscheiden als zwischen Tonarten (hier: ob „dieselbe“ Melodie in Dur oder Moll ausgeführt wird): „Thus I concluded that contour was a salient dimension in the schematic memory representation but modality was less strongly encoded“ (vgl. Halpern 1992, 2). Wir hören also nicht (und erinnern uns also nicht an) Musik wie sie ist, sondern auf der Basis bestimmter Prinzipien (oder Schemata), die spezifische Merkmale der Musik auswählen, die wir uns dann wiederum ins Gedächtnis rufen können.

4 Zu unbewußten musikalischen Schemata und Gefühlen vgl. Dowling/Harwood 1986, 214-224.

Die expressive Musik

Es herrscht kaum Einigkeit darüber, wie und in welchem Verständnis von instrumentaler Musik gesagt werden kann, daß sie etwas bedeute. Wir können es jedoch mit folgender Minimalcharakteristik versuchen, die bei unmittelbarer Betrachtung als ein Paradoxon erscheinen mag:

- a) Sie ist nicht-referentiell,
- b) sie ist expressiv.

Instrumentale Musik ist also ein expressives Ausdrucksmittel ohne eine spezifische oder abgegrenzte Referenz. Mit anderen Worten besitzt musikalische Bedeutung einen sehr übergeordneten, offenen und abstrakten Charakter, eine Form von Expressivität, die oft mit Gefühlen verbunden wurde (vgl. Tagg 1979, 32f oder ausführlicher z.B. bei Meyer 1974, 220; Langer 1969, 219⁵). Mit explizitem Bezug auf Langer (und Helmholtz) formulieren Dowling und Harwood die „ikonische Repräsentation“ von Gefühlen durch die Musik wie folgt: „Music represents the dynamic form of emotion, not the specific content“ (1986, 206).

Man könnte vielleicht präziser sagen, daß die Musik nicht Gefühle als solche repräsentiert (sie kann von so vielem anderem „handeln“), sondern eine dynamische Form ist, die der Zuhörer oft im Lichte emotionaler oder expressiver Qualitäten verstehen und erleben möchte.

Hier scheint Mark Johnsons Interpretation der Metapher als zentrales Arbeitswerkzeug für Perception und Bewußtsein fast nach einer musikalischen Behandlung zu rufen:

Metaphor, conceived as a pervasive mode of understanding by which we project patterns from one domain of experience in order to structure another

- 5 Meyer schreibt z.B. über die affektive Bedeutung der Chromatik für den Zuhörer: „Chromatic passages of considerable duration, passages which are often modulatory, appear to be ambiguous because they obscure the feeling of tonal center. [...] [S]uch ambiguity creates suspense and uncertainty which, as we have seen, are powerful forces in the shaping of affective experience“ (1974, 220). Wo Leonard B. Meyer vom emotionalen Effekt der Musik spricht, schreibt Susanne Langer über die Analogie zwischen der dynamischen Form der Musik und der dynamischen Form der Gefühle, d.h. einer Form der abstrakten musikalischen Repräsentation von Gefühlen: „Daß musikalische Strukturen logisch gesehen gewissen dynamischen Mustern in der menschlichen Erfahrung gleichen, ist eine anerkannte Tatsache. Dies hat selbst Hanslick eingeräumt“ (1969, 219). In Verbindung mit Filmmusik und ihrer Fähigkeit, psychische Zustände abzubilden, schreibt Zofia Lissa: „[...] alle [psychischen Zustände] sind im täglichen Leben von einer ganzen Reihe von Ausdrucksbewegungen des Menschen begleitet [...]. Die Musik kann die Gestalt der Ausdrucksbewegungen auf ihre klanglichen Strukturen übertragen und kann nach diesem Prinzip die Vermittlerin psychischer Erlebnisse sein“ (Lissa 1965, 174). Sie fügt hinzu, daß diese musikalischen Ausdrucksmittel im allgemeinen nicht spezifisch sind: „Der Ausdruck der Musik kann nie eindeutig sein“ (ibid.).

her domain of a different kind [...] [is] one of the chief cognitive structures by which we are able to have coherent, ordered experiences that we can reason about and make sense of. Through metaphor, we make use of patterns that [we; sic!] obtain in our physical experience to organize our more abstract understanding (Johnson 1987, xiv-xv).

Diese *patterns* beschreibt Johnson an anderer Stelle als Schemata, die typischerweise Verallgemeinerungen von grundlegenden körperlichen Erfahrungen sind, wie z.B. dem Verhältnis von Außen und Innen, von Hier und Dort, von Oben und Unten. Diese körperlich fundierten Schemata werden metaphorisch gebraucht, um andere Erfahrungsbereiche verstehbar zu machen.

Johnson teilt Max Blacks Sicht auf die Metapher als ein kreatives Element (vgl. Jørgensen 1995). Die Metapher ist nicht nur eine Relation des Typs A=B, wobei die Metapher A anstelle von etwas anderem, B, steht und dieses substituiert. Die Metapher A bildet darüber hinaus eine Art mentales Skelett, das unser Verständnis von B strukturiert und formt. Die Metapher hebt bestimmte Aspekte von B hervor und tut dies auf eine solche Art, daß wir mit ihrer Hilfe B in einer Weise verstehen, die uns ohne die Metapher nicht möglich gewesen wäre. In dieser Hinsicht ist die Metapher kreativ, denn sie fungiert als ein gestaltgeprägtes Modell, das für neue Einsichten offen macht und das gleichzeitig der Bedeutungsschaffung Grenzen setzt. Die metaphorische Schaffung von Bedeutung ist mit anderen Worten nicht willkürlich, sondern eingerahmt und abgegrenzt durch die angewendete Metaphorik (vgl. Johnson 1987 für Beispiele).

Wenn wir den Metapherbegriff auf die Musik anwenden, wird der unmittelbare und typische Ansatz möglicherweise sein, daß die Musik eine Metapher für etwas anderes ist, z.B. Musik repräsentiert Gefühle oder steht an deren Stelle (vgl. Dowling/Harwood 1986). Dies basiert jedoch gerade auf einem Verständnis der Metapher als substituierend, als A=B. Mit Johnsons (und Blacks) Erwägungen kann man eher behaupten, daß wir die Musik mit Hilfe von etwas anderem näher verstehen – und nicht umgekehrt. Wir verstehen die Musik, indem wir bestimmte Typen von mentalen oder kognitiven Modellen aus unserer übrigen Erfahrungswelt auf die Musik projizieren. Bereits wenn wir Musik beschreiben, geschieht dies mit Hilfe von Metaphern. Wenn wir über Musik reden, können wir z.B. sagen, daß sie beginnt, eine Spannung aufbaut und wieder löst, oder daß die Töne steigen und fallen.⁶ In der sprachlichen Metaphorik selbst bedienen wir uns starker motorischer Bilder, um Klang, Rhythmus und Melodie Sinn zu geben. Die traditionellen Tempobezeichnungen wie *grave* (ernst), *adagio* (langsam), *andante* (schreitend) und *agitato* (erregt) sind italieni-

6 Für ähnliche Betrachtungen, hier jedoch bezogen auf die Frage, inwiefern Musik narrativ ist oder nicht vgl. Larsen 1988, 44 u. 50.

sche Wörter für entweder motorische Bewegungen oder emotionale Zustände. Motorik, Gefühle und Musik werden in laufenden Wechselwirkungen miteinander verbunden – nicht bloß in der Art, in der wir sprachlich von Musik reden, sondern auch in der Weise, wie wir Musik verstehen und erleben. Musik ist kein symbolisches *stand-in* für etwas anderes, sondern eher eine formale Struktur, die mit Hilfe von etwas anderem, das der Zuhörer in Form von gestaltgeprägten Schemata mitbringt, Sinn erhält. Diese Schemata führen der Musik durch die metaphorische Projektion des Zuhörers expressive Qualitäten zu und machen sie somit für den Zuhörenden verständlich.

Unterschiedliche Musik lädt zu unterschiedlichen metaphorischen Projektionen ein. So regt etwa die spätromantische symphonische Musik, die meist mit tonalen Zentren arbeitet, dazu an, Musik in der Form vektorisierter Bewegungen hin und wieder weg von diesen Zentren, also mittels einer vektorisierten Bewegungsmetapher (oder vielleicht einer Art Magnetmetapher, welche die tonalen Zentren als Magneten sieht) aufzufassen. Hingegen wird die Betonung von Rhythmus (Bewegung) und Sound (Räumlichkeit und Taktilität) in der viel jüngeren Popmusik mit Hilfe einer weniger vektorisierten Bewegungsmetapher (also nicht in Richtung auf etwas, sondern Bewegung als Bewegung) sowie durch Raummetaphern (z.B. ist der Baß „nahe“ und „eingeschlossen“, die Stimme „draußen“ im großen Raum)⁷ verstanden, die mit steigenden und fallenden Intensitätserlebnissen kombiniert werden, wie oft beim Auftakt und dem Übergang zum Refrain.

Der Ausdruck der Musik wird jedoch selten ausschließlich kraft ihrer grundlegenden Expressivität verstanden. Sie wird ebenfalls oft ausgehend von stilistischen Schemata (wie z.B. Blues, Salsa oder Techno) begriffen, die für sich selbst mit einer bestimmten historischen Epoche, einem geographischen Ort oder kulturellen Umständen assoziiert werden können und die frühere Filme möglicherweise zu musikalischen Stereotypen gemacht haben. Oder es kann der Fall sein, daß in einem Film Musik vorkommt, die (jedenfalls zum Teil) den Zuschauern aus einem anderen Zusammenhang bekannt ist und die deswegen Bedeutungen abrufen kann, welche sowohl über die grundlegende Expressivität der Musik als auch über deren stilistischen Ausdruck hinausreichen. Das Wiedererkennen des musikalischen Stils wie auch eines bestimmten Musikstücks durch den Zuschauer hat jedoch typischerweise einen sehr allgemeinen Charakter, der primär einen übergeordneten Rahmen für das Verständnis des musikalischen Ausdrucks durch den Zuschauer setzt. Aber das Verständnis einer gegebenen musikalischen Stilart und das Wiedererkennen eines bestimmten Musikstücks durch

7 Allan F. Moore hat mit seiner „Klangbox“-Theorie zu beschreiben versucht, wie Sound und räumliche Qualitäten der Musik entscheidende Parameter im Erleben von neuerer Rockmusik sind; vgl. Moore 1993, 106-110.

den Zuschauer entscheidet nicht darüber, wie die Musik lokal wirkt und durch den Zuschauer in dem konkreten filmischen Zusammenhang von einem Augenblick zum nächsten aufgefaßt wird. Dazu bedürfte es einer konkreten Nahanalyse des jeweiligen Films, die danach fragt, wie die grundlegende Expressivität der Musik durch die perzeptuelle Aktivität des Zuschauers laufend fokussiert und konkretisiert wird.

Die Metapher überschreitet gewohnheitsmäßig Erfahrungskategorien (darin besteht ihre kreative Stärke).⁸ Royal S. Brown betont in seiner Analyse des berühmten Duschmordes in *PSYCHO* (USA 1960, Alfred Hitchcock) den Zusammenhang zwischen dem Stakkato-Spiel der Violinen und der zustechenden Hand des Mörders. Hier handelt es sich um eine Analyse, die aus dem betreffenden Kontext heraus verteidigt werden kann, d.h. aus der Gleichzeitigkeit der Musik mit dem übrigen audiovisuellen Ablauf in dem gegebenen dramatischen Zusammenhang (vgl. Brown 1994, 148-174). Man kann behaupten, daß der Kontext die Aktivierung von buchstäblich motorischen Bildern motiviert (hier eher konkrete Bilder als abstrakte Schemata). Er spezifiziert die abstrakte Expressivität der Musik, indem er ihr eine Form von Referentialität zuschreibt (eine Möglichkeit unter vielen anderen). Der abstrakte Ausdruck der Musik kann also prinzipiell durch den einzelnen Zuhörer auf viele Arten konkretisiert werden, wird es aber selten während des Films, da die Kontextualisierung der musikalischen Parameter eine Reihe von Begrenzungen für den metaphorischen Schaffensdrang des Zuhörers mit sich führt.

Mit der Filmmusik sind also unmittelbar zwei Bedeutungsebenen verbunden, die beide Ausdruck der Aktivität des hörenden Zuschauers sind: teils eine allgemeine und abstrakte Bedeutungsebene (die musikalische Expressivität) und teils eine spezifiziertere Bedeutungsebene (die Kontextualisierung der musikalischen Expressivität).

Der hörende Zuschauer

Der Mehrzahl der Diskussionen über Filmmusik ist gemeinsam, das sie oft zu Diskussionen des Verhältnisses von Musik und Bild werden. Schon Eisenstein unterscheidet zwischen korrespondierendem und kontrapunktischem Tongebrauch (1949, 258). Entweder, so behauptet er, korrespondiert der Ton mit dem Bild (so wenn wir z.B. eine Person gleichzeitig sowohl sprechen sehen als auch

8 Ich habe an anderer Stelle dafür argumentiert, daß musikalische Expressivität nicht immer und ausschließlich eine metaphorische Projektion einschließt, sondern – wie ich am Beispiel von *TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY* (USA 1991, James Cameron) gezeigt habe – auch eine metonymische und indexikale Verbindung; vgl. Langkjær 1997b.

hören), oder er wirkt kontrapunktisch, wobei der Ton auf eine nicht näher exemplifizierte Weise als asynchron im Verhältnis zum Bild oder auf andere Weise unterschieden vom Inhalt des Bildes gedacht werden muß.

Diese Distinktion findet sich nahezu unverändert bei Kracauer wieder, der zwischen Musik unterscheidet, die parallel zum Bild oder kontrapunktisch im Verhältnis zu diesem ist (1960, 141). Er erweist den Lesern jedoch den Dienst, den kontrapunktischen Musikgebrauch zu exemplifizieren. Sein Beispiel ist das Bild eines schlafenden ruhigen Gesichts, während die gleichzeitig zu hörende Musik einen unheimlichen oder alptraumhaften Charakter besitzt. Laut Kracauer sagt die Musik etwas anderes aus als das Bild. Kracauers strenge Unterscheidung zwischen der Bedeutung der Musik und der Bedeutung des Bildes mag etwas angestrengt erscheinen und vielleicht noch dazu ziemlich naiv. Wir würden uns kaum über das Mißverhältnis zwischen dem ruhevollen Bild und der düsteren oder möglicherweise „aufgewühlten“ Musik wundern. In dem erwähnten Beispiel könnte eine unmittelbare und naheliegende Hypothese lauten, daß der Schlafende Alpträume hat. Andere Deutungen sind möglich, aber oft kommt eine bestimmte Deutung einfach deshalb zustande, weil sie von anderen expressiven Ausdrucksmitteln gestützt wird (einer „inneren Stimme“ z.B.) oder aus den vorangegangenen Ereignissen heraus. Mein Punkt ist, daß wir, welche Deutungen wir auch immer vornehmen, ganz einfach keine Gegenüberstellung der beiden sinnlichen Wahrnehmungskanäle erleben, sondern sie unmittelbar und unproblematisch in ein geschlossenes Verständnis der szenischen Situation synthetisieren.

Hansjörg Pauli hat Kracauers Modell von einer zweigliedrigen auf eine dreigliedrige Größe erweitert; er unterscheidet zwischen paraphrasierendem, polarisierendem und kontrapunktierendem Gebrauch von Musik:

Als paraphrasierend bezeichne ich eine Musik, deren Charakter sich direkt aus dem Charakter der Bilder, aus den Bildinhalten, ableitet. Als polarisierend bezeichne ich eine Musik, die kraft ihres eindeutigen Charakters inhaltlich neutrale oder ambivalente Bilder in eine eindeutige Ausdrucksrichtung schiebt. Als kontrapunktierend bezeichne ich eine Musik, deren eindeutiger Charakter den Bildern, den Bildinhalten, klar widerspricht (Pauli 1976, 104).

Pauli setzt eine unbestechliche Bedeutungsautonomie von Bild und Musik voraus. Außerdem geht er davon aus, daß die Bedeutung der Musik eindeutig sein kann. Er ist selbst nicht blind für die Problematik der ersten Annahme. Fünf Jahre später hat er seine Haltung zu seiner früheren Unterscheidung zwischen Musik-Bild-Relationen geändert. In bezug auf den kontrapunktierenden Gebrauch von Musik fragt

er nunmehr, inwiefern wir überhaupt bestimmen können, „daß die Musik gegen die Bilder geht oder gegen die Gefühle, die die Bilder beim Betrachter auslösen?“ (1981, 188). Die Musik, die auf einer phänomenologischen Ebene als kontrapunktierend bezeichnet werden kann, kann im Verhältnis zum Dramaturgischen als paraphrasierend betrachtet werden (vgl. *ibid.*).

Mit Paulis Unterscheidung zwischen „dem Phänomenologischen“ (dem Bild) und „dem Dramaturgischen“ (den Gefühlen) nimmt sich Kracauers Beispiel mit dem schlafenden Gesicht und der Alptraummusik anders aus. Hier kann das Bild als phänomenologische Realität verstanden werden, etwas wird auf eine Weise sichtbar. Die Musik hingegen verweist auf eine dramatische Realität, etwas nicht unmittelbar Sichtbares, aber durch die Musik Offensichtliches. Somit ist die Musik kontrapunktierend im Verhältnis zum visuellen Inhalt und paraphrasierend im Verhältnis zum dramatischen Inhalt der Szene. Der Bildinhalt ist jedoch, wie Pauli bemerkt, bei weitem keine homogene Größe. Die Frage nach dem Paraphrasierenden und Kontrapunktierenden wird zusätzlich durch die Frage kompliziert, mit welchen Bildelementen die Musik angeblich im Einklang oder „Gegenklang“ steht. Wenn die Musik z.B. eine hübsche szenische Landschaft paraphrasiert, die den visuellen Hintergrund für eine tödliche Schlacht im Bildvordergrund bildet, so wird die den Hintergrund paraphrasierende Musik gefühlsmäßig als kontrapunktierend erlebt, da sie die dramatischen Aspekte der Szene ignoriert.

Michel Chion nimmt eine in diesem Zusammenhang interessante Unterscheidung zwischen dem nach seiner Definition Empathischen und Anempathischen vor. Mit empathischer Musik meint er eine Art teilnehmende Musik, die sich in ihrem Ausdruck auf den emotionalen Inhalt einer gegebenen Szene bezieht.

On the other hand, music can also exhibit conspicuous indifference to the situation, by progressing in a steady, undaunted, and ineluctable manner: the scene takes place against this very backdrop of „indifference“. This juxtaposition of scene with indifferent music has the effect not of freezing emotion but rather of intensifying it, by inscribing it on a cosmic background. I call this second kind of music anempathic (Chion 1994, 8).

Trotz des bedenklichen Grades an Anthropomorphisierung von Musik weist Chions Unterscheidung auf die wichtige Tatsache hin, daß die Bedeutung der Musik nur schlecht außerhalb ihres emotiven Zusammenspiels mit dem Zuschauer verstanden werden kann. Musik ist nicht nur fröhlich oder schweremütig, hübsch oder ergreifend; sie ist es in einem gegebenen Kontext mit einem gegebenen emotiven Zuschauerereffekt, der in keiner Weise direkt aus dem expressiven Charakter der Musik abgeleitet werden kann: Musik im Film ist

immer kontextualisiert. Und umgekehrt ist sie im gleichen Zuge kontextualisierend: Sie wirkt daran mit, die audiovisuelle Fiktion sowohl formell als auch emotionell einzurahmen, sie ist Mitspieler in der Frage nach dem Wirklichkeitsgehalt der fiktiven Elemente und ist Bestandteil der laufenden Vertragsaushandlungen mit dem Publikum bezüglich der Spielregeln der Fiktion.

Chions Unterscheidung zwischen Empathie und Anempathie und Paulis kritische Selbstreflexion verweisen auf eine Reihe von Schwächen und eine mangelnde Präzision in den Beschreibungen audiovisueller Bedeutungsrelationen, die üblicherweise abgegeben werden. Eine der ungeklärten Fragen ist, auf welcher Ebene überhaupt von Bedeutung gesprochen werden kann. Paulis und Chions Erwägungen heben hervor, daß man kaum auf vernünftige Weise über die Bedeutung der Musik reden kann, ohne den Zuschauer miteinzubeziehen und damit dessen gefühlsmäßige Reaktionen. Ich möchte deswegen behaupten, daß man audiovisuelle Bedeutung (und hierunter das Verhältnis zwischen Film, Musik und Zuschauer) auf vier Ebenen diskutieren kann, die sich alle auf die aktive Bearbeitung des Films als Ablauf durch den Zuschauer beziehen:

- a) Eine sensorische Ebene, die in ihrem Charakter überwiegend analytisch ist. Hier werden die einzelnen Ausdruckselemente des Films, wie z.B. die expressive oder metaphorische Gestalt der Musik (hierunter das Wiedererkennen eines Musikstils oder eines spezifischen Musikstücks), die einzelnen Realgeräusche wie auch die einzelnen Bildelemente erfaßt. Es handelt sich um eine aufgespaltene sinnliche Wahrnehmungsebene, die wir meist ohne weiteres synthetisieren in:
- b) eine perzeptorische Ebene, die als synthetisierende und modalitätsübergreifende Perzeption einer gegebenen szenischen oder sequentiellen audiovisuellen Darbietung etabliert wird, wo Musik, Geräusche und Bildelemente als unterschiedliche Aspekte derselben fiktiven Wirklichkeitsdarstellung aufgefaßt werden. Die perzeptorische Ebene befindet sich daher in sehr enger Wechselbeziehung mit:
- c) einer Rezeptionsebene, die aus den kognitiven und emotiven Reaktionen, Evaluierungen und Vorwegnahmen des Zuschauers besteht, die typischerweise Bestandteil des Feedback-Zusammenspiels mit der sensorischen und perzeptorischen Ebene als dynamische Stimulanzien sind. Die Rezeption wird gleichzeitig bestimmt von:

d) einer diegetischen oder narrativen Ebene, die als ein mentales Rahmenmodell fungiert. Dabei handelt es sich um eine Art aktiviertes Zuschauerwissen über charakteristische Handlungs- und Erfahrungsstrukturen, über zeitliche und räumliche Beziehungen sowie mögliche oder zu erwartende Handlungs- und Situationstypen. Es wird vom Zuschauer auf der Grundlage des Films als eines konkreten Ablaufs sowie aus dessen übrigen Wissen von spezifisch filmischer oder allgemein kultureller Art konstruiert.

Es ist hoffentlich deutlich geworden, daß diese vier Ebenen gleichzeitig operativ und interaktiv sind und daß sie sich alle eher auf das Zusammenspiel zwischen Film und Zuschauer als auf „textinterne“ Merkmale beziehen.⁹ Außerdem möchte ich betonen, daß gewisse emotive Affekte oder Reaktionen nicht notwendigerweise auf der komplexeren Rezeptionsebene aktiviert oder gefördert werden. Musik kann, wenn sie plötzlich einsetzt und sehr laut sowie sehr dissonant klingt, unmittelbare emotive Effekte hervorrufen, wie z.B. autonome Affektreaktionen, die nicht spezifisch von der jeweiligen Kontextualisierung abhängig sind. (Die Affektreaktion auf plötzlich einsetzende und laute Musik ist insofern keine Reaktionsart, die spezifisch für und beschränkt auf Musik ist, sondern gilt für alle auditiven Formen.) Typischerweise werden musikalische Effekte dieser Art rasch kontextualisiert und somit vom Zuschauer verstanden.

Dies bedeutet, daß Kracauers, Paulis und Chions Distinktionen nur in sehr geringem Maße anwendbar sind oder bestenfalls sehr unpräzise. Das Problem liegt darin, daß man mit Begriffen oft den Bedeutungscharakter der Musik auf einer abstrakten Vor-Erlebnisebene zu bestimmen versucht, so als hätten wir die Musik für sich alleine außerhalb des filmischen Kontextes gehört. Die Begriffe können möglicherweise formelle Teilbeziehungen an einer gegebenen Stelle im audiovisuellen Ablauf charakterisieren, sagen aber kaum etwas aus über das reale Erleben des Zuschauers in Zeit und Kontext. Um dies beschreiben zu kön-

9 Meine Distinktion zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Perzeption läuft nur teilweise parallel mit der Unterscheidung zwischen sogenannten datengesteuerten *bottom-up*- und schemagesteuerten *top-down*-Prozessen. Ich teile z.B. das metaphorische Verständnis eines gegebenen musikalischen Ausdrucks sowie das Wiedererkennen eines musikalischen Stils als der „sensorischen Ebene“ zugehörig ein, auch wenn es sich dabei (auch) um einen sogenannten *top-down*-Prozeß handelt. Ich möchte hiermit den Unterschied als eine Frage nach sinnlich wahrgenommener (und irreduzibler) Ausdrucksspezifität, d.h. dem spezifisch Musikalischen, im Gegensatz zur modalitätsübergreifenden (und ganzheitsorientierten) Perzeption, d.h. dem filmischen Universum als perzipierter Fiktionsrealität, apostrophieren. Für eine Diskussion von *bottom-up*- und schemabasierter *top-down*-Perzeption von Ton und Bild vgl. Branigan 1997. Für Film im allgemeinen vgl. Bordwell 1985, 31. Vgl. außerdem Eysenck und Keane 1995, 27-122 u. 257-274 für eine Übersicht über insbesondere visuelle (aber auch auditive) Prozesse.

nen, wäre eine ausführlichere Theorie zum Verhältnis von Film und Zuschauer, über die Wechselwirkung zwischen Bedeutung und Emotion erforderlich. Diese erweiterte Theorie sollte ferner berücksichtigen, daß, wenn auch in jedem einzelnen Augenblick unserer sinnlichen Perzeption von Ton und Bild eine Bedeutungsproduktion auf der lokalen Ebene stattfindet, die audiovisuelle Bedeutung kaum auf dem induktiven und additiven Wege als eine Art semantische Akkumulation der einzelnen Augenblicke des Films zum Film als geschlossenem Ablauf erklärt werden kann. Auch in unserer laufenden Perzeption handelt es sich um eine Wechselwirkung zwischen szenischen Ereignissen und umfassenderen sowie übergreifenden Zuschauersympathien und -empathien im Verhältnis zu den fiktiven Personen des Films, die wiederum Bestandteil des Zusammenspiels mit dem Film als formellem und erlebtem Ablauf sind.

In *SILENCE OF THE LAMBS* (DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER, 1991, Jonathan Demme) gibt es in einer der abschließenden dramatischen Sequenzen des Films einen gleichzeitig unheimlichen und erstaunlichen Augenblick.¹⁰ Clarice (Jodie Foster) hat den Psychopathen Bill aufgespürt, den Mann, der entführt, tötet und sich aus der Haut seiner Opfer ein Kleid näht. Clarice verfolgt ihn in den Keller seines Hauses, und plötzlich geht das Licht aus. Wir sehen nun abwechselnd Nahaufnahmen von Bill mit Nachtfernglas und bewegliche Point-of-view-Zwischenschnitte auf Clarice (von Bill aus gesehen) in grünem Licht, während die Tonspur Clarices hyperventilierende Atmung sowie ein unheilschwangeres elektronisches Rauschen wiedergibt. Zu einem Zeitpunkt streckt Bill die Hand nach Clarice aus, und gleichzeitig erklingt Musik, ein schwaches *Tutti* mit streichergetragener mehrstimmiger Melodielinie über dissonantem Orgelpunkt, die in ruhigem Tempo langsam an Stärke zunimmt. Es läßt sich kaum behaupten, daß die Musik Clarices psychischen Zustand spiegelt; vielleicht eher Bills, der einen kurzen Augenblick zögert. Oder vielleicht geht es gar nicht um die Personen des Dramas, sondern um den Zuschauer. Das langsame Zunehmen der Musik scheint im Verhältnis zum Handlungsuniversum zeitversetzt zu sein, es vermeidet eine lokale Markierung des Augenblicks als dynamisch und handlungsfordernd. Stattdessen läßt die Musik sich Zeit, sich zu entfalten und in langsamem Tempo mit vollem Streicherklang an Intensität zuzunehmen. Die Musik schafft eine Art von intensivierender Handlungspause, ein bebend verlängertes Jetzt, das dem Publikum die Bedeutung des Augenblicks zu verdeutlichen vermag. Es handelt sich um ein thematisches Pausieren, eine musikalische Überstunde oder Parallelzeit zum physischen Handlungsraum. Mit anderen

10 Ich habe an anderer Stelle (Langkjær 1997a) beschrieben, wie der Klangraum in der vorausgehenden Sequenz dieses Films als eine Art unspezifische Suspense-Musik fungiert, eine Form auditiv hervorgerufener mentaler Überbelastung.

Worten verschiebt die expressive Gestalt der Musik unsere Auffassung von einer unmittelbaren Perzeption der Situation als „gefährlich“ hin zu „bedeutungsvoller Augenblick“. Diese schließen einander nicht aus, sind aber insoweit komplementär, als sie Erlebnisse auf unterschiedlichen, aber gleichzeitig erlebten Ebenen sind. Die Angst des Publikums um Clarice, zentriert um das handlungsfordernde Jetzt der Situation, wird von der Musik hin zu einem globaleren Verständnis des Augenblicks verschoben und öffnet dadurch für eine Art von gefühlsmäßiger Evaluierung der Reihe von Ereignissen und Abläufe, die bis zu diesem Augenblick geführt haben. Dies geschieht jedoch, ohne daß wir deswegen ruhig im Kinosessel sitzen, weil wir gleichzeitig eine Form von panischer „Tu-doch-was“-Hoffnung um Clarice empfinden, die sich direkt auf die augenblickliche Situation bezieht. Es handelt sich um eine Gleichzeitigkeit des Lokalen und Globalen, wobei die Musik gerade dadurch, daß sie keine typische Suspense-Musik ist, die Suspense-Wahrnehmung reell verstärkt, indem sie eine übergeordnetere Ebene aktiviert, die dem Geschehen mehrere Facetten hinzufügt und es umfassender begreifen läßt.

Die Bedeutung der Musik ist also nicht so sehr eine Frage nach dem Verhältnis zwischen Musik und Bild, sondern danach, wie die Musik in die komplexe Konstruktion des Zuschauers von und seinem Verhältnis zu einem fiktiven Universum eingehen kann. Die Musik bezieht sich nicht auf etwas bereits Gegebenes (einen visuellen Gesamtsinn), sondern auf eine Reihe von Hypothesen, Erwartungen und Vorwegnahmen, die der Zuschauer vornimmt. Kathryn Kalinak formuliert es treffend: „When tremolo strings are heard, the music is not reinforcing the suspense of the scene; it is a part of the process that creates it“ (1992, 31). Und, so können wir hinzufügen, dieser Prozeß geht nicht „im Text“, sondern im Zuschauer vor sich, durch dessen Perzeption des Films.

Die Musik bezieht sich also nicht auf eine bereits gegebene Bedeutung, sondern wirkt bei deren Schaffung mit. Die interessante Frage ist eher, wozu der Zuschauer die Musik verwenden kann, als was die Musik mit dem Bild macht. Denn die Musik macht nichts mit dem Bild ohne den Umweg über den Zuschauer. Und dieser Umweg impliziert eine Filterung über das narrative und gefühlsmäßige Engagement des Zuschauers, ein lokal stimuliertes, aber global entfaltetes Zuschauerinteresse, das sich zum Fiktionsuniversum als Wirklichkeitshypothese und Erlebnisfeld verhält.

Der einfühlsame Zuschauer

Wenn wir von einem Film sprechen, nennen wir ihn ergreifend, unheimlich, lustig, spannend oder traurig. Wir erzählen zuerst, was er mit uns gemacht hat, gefühlsmäßig. Erst danach folgt eine Beschreibung des Typs: „Er handelt von...“. Mit anderen Worten: Die emotiven Komponenten des Films und die gefühlsmäßigen Abläufe und Erlebnisse, die der Zuschauer durchlebt, sind eine fundamentale Art, audiovisuelle Fiktion zu verstehen und zu charakterisieren. Das Emotive gehört also zu einer gleichzeitig durchlebten und erinnerten Erlebnisstruktur. Der Zuschauer erinnert sich in geringerem Maße – bisweilen gar nicht – an die Hintergrundmusik des Films (selbst wenn Soundtrack-Alben eine große Ausnahme bilden). Sie ist primär in der Phase des Durchlebens aktiv, d.h. während des Filmerlebnisses selbst. Wenn wir den Film hinterher noch einmal erleben, indem wir ihn nacherzählen, ist das meiste von der konkreten Materialität des Films zu einem fernen Hintergrund für eine Reihe von wenigen herausragenden Situationen und markanten Gefühlsintensitäten geworden.

Die Theoretisierung des Emotionellen innerhalb von Medien und Kommunikation wurde – nicht zuletzt innerhalb der Filmwissenschaft – bis vor kurzem als Gebiet der Psychoanalyse betrachtet. Hier wurde die Frage nach Identifikation zentral als die Identifikation des Zuschauers mit dem filmischen Apparat selbst verstanden (vgl. Metz 1982) und das „Einswerden“ des Zuschauers mit einer Hauptperson des Films.¹¹ Der Begriff „Identifikation“ ist nicht bloß ein psychoanalytischer. Er deckt auch die alltäglichen Wendungen des Typs „ich kann mich gut mit ihr identifizieren“ oder, in Verbindung mit einem Film, wenn wir sagen, daß wir uns mit der Hauptperson „identifiziert“ hätten. Die Frage ist, was wir eigentlich darunter verstehen sollen, wenn wir uns mit etwas oder jemandem identifizieren. Bedeutet es, daß wir die Fähigkeit haben, uns vollständig zu vergessen und eins zu werden mit den fiktiven Personen? Oder geht es bei Identifikation darum, mit Personen zu sympathisieren, sie zu mögen und eher für sie als mit ihnen zu fühlen? Und welche Rolle spielt dabei die Musik?

Im täglichen Sprachgebrauch hat das Wort „Melodram“ oft eine leicht abwertende Bedeutung. Es handelt sich nicht bloß um ein Drama, sondern um Schlimmeres. „Melodram“ bedeutet eigentlich „Drama mit Melodie“, also ein musikalisches Drama. Da Musik die Sprache der Gefühle ist, ist ein Melodram ein Drama der Gefühle. Schon das Wort bezeugt, daß dies zuviel ist, zu übertrieben. Die Gefühle werden zur Schau getragen, scheinen den Personen äußerlich angeheftet.

Jedoch nicht nur im täglichen Sprachgebrauch wird ein Zusammenhang von Musik und Gefühlen behauptet:

11 Zur „Suture“-Theorie vgl. z.B. Silverman 1986.

As spectators we are drawn to identify not with the film characters themselves but with their emotions, which are signalled pre-eminently by music which can offer us emotional experience directly (Frith 1984, 87).

Music can tell the story in purely emotional terms and the film by itself cannot. The reason that it can't is that it's a visual language and basically intellectual (Elmer Bernstein, zit. n. ibid.).

Soundtrack music may set specific moods and emphasize particular emotions suggested in the narrative, but first and foremost, it is a signifier of emotion itself (Gorbman 1987, 73).

Den obigen Zitaten ist die Vorstellung gemein, daß Musik auf eine besondere, aber nicht spezifizierte Weise über einen privilegierten Zugang zu Gefühlen verfügt. Im Fall des Films handelt es sich um eine Form des direkten Zugangs zu den Gefühlen, welche die Charaktere empfinden.

Vorstellungen dieses Typs zeichnen sich dadurch aus, daß sie wenig konkret sind. Und ich möchte meinen, daß sie nur in sehr geringem Maße fruchtbar und mit großer Wahrscheinlichkeit sogar falsch sind. Sie versuchen, die Welt symmetrisch in rigide Entweder-Oder-Kategorien zu organisieren. Es wird eher über Gefühl als solches als über spezifische Gefühle gesprochen. Und natürlich können andere Ausdrucksmittel als Musik wie z.B. Bilder, Schrift und Tanz sämtlich Gefühle sowohl ausdrücken als auch hervorrufen. Die Frage ist, ob sie es auf dieselbe Weise tun und ob sie dieselben Typen von Gefühlen evozieren.

Speziell Gorbmans Begriff von Gefühl erscheint problematisch. Hier werden Gefühle zu einer Art musikgetragener ontologischer Fließmasse, die sich wie ein Gefühlsbad um den Zuschauer legt. Jeff Smith macht darauf aufmerksam, daß diese Sicht auf Musik impliziert, daß wir weniger fühlen, wenn die Musik nicht da ist, daß die Abwesenheit von Musik den Suture-Effekt vermindert:

The intermittent nature of film music suggests that it is at best partial and fragmentary, a slatted playpen rather than a womb, a topical lotion rather than an enveloping bath (1995, 138).

Mit anderen Worten: Das Publikum fühlt und erlebt auch dann, wenn der Film ohne Musik abläuft. Das Ausbleiben der Filmmusik bedeutet nicht ein Ausbleiben von Gefühlen, aber möglicherweise eine Veränderung der Typen von Gefühlen, die wir fiktiven Personen zuschreiben können und die wir selbst in Verbindung mit dem Film erleben. Gegen diese undifferenzierte Vorstellung von Gefühl möchte ich ins Feld führen, daß es sich, wenn wir im allgemeinen über Gefühle reden und sie erleben, darum handelt, daß Gefühle niemals als Ge-

fühl selbst erlebt werden, sondern als spezifische Gefühle, die typischerweise durch mehrere der folgenden Merkmale gekennzeichnet sind:

- Ein Gefühl hat ein Objekt, es ist typischerweise auf etwas oder jemanden gerichtet und tritt oft verursacht durch etwas oder jemanden auf. Das Gefühl ist folglich immer Bestandteil eines mehr oder minder spezifischen Zusammenhangs.
- Ein Gefühl hat eine erlebte Intensität oder Stärke, Gefühle sind stark oder schwach und außerdem angenehm oder unbehaglich (hedonistische Qualität).
- Gefühle sind anderen gegenüber kommunikativ, sie können Entgegenkommen oder Verslossenheit den Mitmenschen gegenüber ausdrücken, sie können erzählen, was man von etwas oder jemandem hält, d.h. sie fungieren als soziale Interaktionsform.
- Gefühle sind oft handlungsausrichtend, ein Katalysator oder ein motivierendes Element in einer gegebenen Situation (man kauft Blumen, weil man sich freut, oder knallt die Tür zu und geht im Zorn).
- Gefühle sind überwiegend dynamisch und verändern sich fortlaufend, d.h. ihre Ausrichtung, Motiviertheit, Intensität, hedonistische Qualität und Handlungstendenz ist zeitlich variabel und veränderlich. Zu fühlen ist typischerweise ein dynamischer Erlebniszustand.
- Gefühle können einen stabileren und beständigeren Charakter besitzen und in sehr geringem Maße handlungsausrichtend sein (z.B. gewisse Stimmungen und eigentliche depressive Zustände).¹²

12 Es dürfte kaum eine Universaldefinition dessen geben, was Gefühle sind, auf die alle sich einigen können, und ebenso wenig eine erschöpfende Gefühlstypologie. Ed S. Tan legt ausgehend von Frijdas Emotionstheorie das Gewicht auf die Funktionalität der Gefühle. Die Hauptfunktion der Gefühle besteht darin, kognitive Prozesse zu steuern und ist zuerst und zuletzt auf das Handeln in der äußeren Welt gerichtet: „An emotion may be defined as a change in action readiness as a result of the subject's appraisal of the situation or event“ (Tan 1996, 46). Bei Tan (und Frijda) wird das Gefühl zu einer Form von Teilkognition, einer Sinnstruktur. Die Vorstellung ist, daß Gefühle eine Art unspezifiziertes physiologisches *arousal* sind, das anschließend kognitiv etikettiert und erst hierdurch zu einem Gefühl wird (die sogenannte „Attribution-of-arousal“-Theorie). Torben Grodal teilt diese Vorstellung von den kognitiven Aspekten der Gefühle, bezieht aber auch die „Gefühltheit“ der Gefühle, deren erlebten und „modalisierenden“ Aspekt mit ein (vgl. Grodal 1997). Für eine (etwas selektive) Übersicht über Literatur zum

Bei keinem dieser Charakteristika kann von Gefühl selbst die Rede sein. Gefühle fungieren gleichzeitig oder abwechselnd als Ausdruck, als Handlungsimpuls, als Erlebnismodus und tatsächlich erlebter Zustand und dies in einem gegebenen Zusammenhang. Außerdem können Gefühle etwas sein, das wir bei anderen erleben oder selbst haben. Letztere Unterscheidung ist ausschlaggebend, wenn wir uns dem Film zuwenden. Denn es besteht keine naturnotwendige Symmetrie zwischen den Gefühlen, die der Zuschauer einer oder mehreren fiktiven Personen zuschreibt und den Gefühlen, die der Zuschauer in Verbindung mit dem Film als ganzem erlebt. Es gibt einen entscheidenden Unterschied zwischen dem Begreifen eines Gefühls und dem Haben (oder Fühlen) eines Gefühls, zwischen dem Verstehen dessen, was andere fühlen, und dem eigenen Fühlen.

Noël Carroll beschreibt das Verhältnis zwischen Filmmusik und dem Zuschauer anhand einer Sequenz aus *THE YEARLING* (*DIE WILDNIS RUFT*, USA 1946, Clarence Brown):

We do not suddenly become dreamy when we hear strings of *THE YEARLING*. Rather the dreaminess of the music characterizes Jody as dreamy to us. If we are pro-dreaminess, the way Gregory Peck and the film are, then we apt to feel sympathetic (rather than dreamy) in regard to Jody. That is, by speaking of the projection of expressive qualities, we are not claiming that the music arouses in spectators the selfsame feeling qualities that it projects (1988, 218).

Carroll verweist also auf den Unterschied zwischen unserem Verständnis vom gefühlsmäßigen Ausdruck der Musik (deren „dreaminess“) auf das, worauf sie sich bezieht (Jodys „dreaminess“), und unseren eigenen gefühlsmäßigen Zustand („sympathetic“). Wenn wir im Alltag andere Personen mit guter Laune erleben, besteht unsere Reaktion nicht notwendigerweise (aber möglicherweise) darin, selbst in gute Laune zu kommen. Wenn wir sauer oder deprimiert sind, kann die gute Laune der anderen irritierend wirken. Wir sind kein offener Resonanzboden für die Gefühle anderer, aber wir verhalten uns zu ihnen und bisweilen mit einem ganz anderen Typ von Gefühl. Und diese Relation ist im Film zentral, wo wir Betrachter und Zuhörer eines Dramas sind, auf dessen Verlauf wir keinen direkten Einfluß haben.

Wir können also generell drei Elemente trennen: die Musik als expressive Gestalt, den gefühlsmäßigen Zustand der fiktiven Person und den gefühlsmäßigen Zustand des Zuschauers. Ersteres liegt vor (wir hören die Musik), das zweite

ist eine hypothetische aber wohlbegründete Konstruktion (wir setzen voraus, daß Personen Intentionen und Gefühle besitzen¹³), und das dritte hat den Charakter von erlebter Faktizität (wir fühlen etwas und nichts anderes).

Carroll hat an anderer Stelle allgemeiner dahingehend argumentiert, daß wir niemals dasselbe fühlen wie die Charaktere des Films. Selbst im Verhältnis zum Protagonisten handelt es sich stets um eine assimilierte Relation zwischen dem, was dieser und was der Zuschauer fühlt:

When the heroine is splashing about with abandon as, unbeknownst to her, a killer shark is zooming in for the kill, we feel concern for her. But that is not what she is feeling. She's feeling delighted. That is, very often we have different and, in fact, more information about what is going on in a fiction than do the protagonists, and consequently, what we feel is very different from what the character may be thought to feel (Carroll 1990, 90f).

Das Argument lautet also, daß ein Unterschied im Wissen einen Unterschied im Gefühl generiert: Wir wissen mehr als die schwimmende Frau, und unsere Gefühle können nicht dieselben sein, da wir uns gefühlsmäßig zu einer Situation verhalten, die sich von derjenigen unterscheidet, zu der sich die Frau verhält. Wir wissen, daß es nicht wir sind, die umherschwimmen, sondern eine fiktive Person. Wenn wir uns zu Charakteren im Film verhalten und für sie fühlen, so sind die Gefühle nicht identisch: Wir glauben nicht, daß wir die Person im Film sind. Aber wir verstehen ihre Situation. Unsere Fähigkeit, uns in der Fiktion zu engagieren, ist ihrem Charakter nach altruistisch.

Carroll erwähnt zwar nicht den Titel (und auch nicht die Musik), das Szenario scheint jedoch als aus *JAWS* (*DER WEISSE HAI*, USA 1975, Steven Spielberg) entnommen erkenntlich wo es nicht zuletzt die Musik ist (ein repetitives und aufsteigendes chromatisches Motiv bestehend aus zwei Tönen), das allmählich fast wie eine Pawlowsche Glocke signalisiert: „Der Hai kommt!“

In der erwähnten Szene am Anfang des Films hört man jedoch erst eine kleine, rasch gespielte Harfenfigur. Der fließende Klang der Harfe, bei der der Anschlag (und die tonale Klarheit) schnell zu „versinken“ oder zu „ertrinken“ scheint, wird oft (wie bei Debussy) mit maritimer Anmut verbunden. Dieses Klangbild dürfte der Zuschauer unmittelbar mit den Bewegungen der jungen Frau im Wasser und den malerischen Lichtreflexen verbinden. Es handelt sich also um eine konventionalisierte assoziative Etikettierung der Musik, die durch die klangli-

13 Bordwell zählt sechs Charakteristika bezüglich des Verständnisses davon auf, was eine Person (und hierunter eine fiktive Person) kennzeichnet (ein Personen-Schema): Ein Körper, perzeptuelle Aktivität, Gedanken, Gefühle, Persönlichkeitszüge und die Fähigkeit zur Interaktion. Murray Smith übernimmt diese Liste, fügt jedoch die sprachliche Kompetenz hinzu; vgl. Bordwell 1989, 152; M. Smith 1995, 21.

che Gestalt motiviert ist. Aber ungekehrt verlängert die offene und vorläufige Figur der Harfe, die wiederholt wird, die musikalische Erwartung des hörenden Zuschauers, und dadurch wird der Musik ein gewisser Vorwärtsdrang zugeschrieben. Gleichzeitig hört man einen dissonanten Orgelpunkt zwischen den tiefen Streicherklängen heraus, der mit einem anhaltenden und unartikulierten Brummen etwas anzukündigen scheint, das wir noch nicht erraten können. Der Orgelpunkt erzeugt einen Vorwärtsdrang, der zusätzlich von einer wiederholten simplen Streicherfigur (gespieltes Stakkato), bestehend aus zwei Tönen, verstärkt wird. Diese erste musikalische Teilsequenz beinhaltet somit mehrere gestische (oder expressive) Ausdrucksmittel gleichzeitig.

Diese erste und musikalisch doppeldeutige Teilsequenz, die ziemlich kurz erklingt, wird abgelöst von einer anderen musikalischen Sequenz in Form des oben erwähnten sich wiederholenden Halbtonmotivs, das den Angriff des Hais auf die Frau im Wasser zunächst ankündigt und dann begleitet. Wir können wie oben zwischen dem expressiven Ausdruck der Musik, den Gefühlen der Filmfigur und den Gefühlen des hörenden Zuschauers unterscheiden. In diesem Fall stellt sich die Situation jedoch etwas anders dar. Die Doppeldeutigkeit des musikalischen Ausdrucks in der ersten Teilsequenz (d.h. der Klang des Harfenspiels versus Orgelpunkt und Stakkatofigur) verbindet sich auf einmal mit der unmittelbaren Schönheit der Szenerie und mit etwas, daß wir als Zuschauer noch nicht ahnen können und von dem auch die badende Frau offensichtlich nichts weiß. Diese musikalische Doppeldeutigkeit wird von Eindeutigkeit abgelöst, wenn sich die Musik verändert. In der zweiten Teilsequenz drückt das simple, sich wiederholende Motiv in einem verhältnismäßig hohen Tempo eine Form von Determiniertheit aus, die mit der Beweglichkeit der Kamera korrespondiert und gleichzeitig eine auffallende Lokalitätsbestimmtheit aufweist: Das Motiv hört einfach auf, wenn der angetrunkene junge Mann am Strand eingeschnitten wird, um ebenso plötzlich wieder einzusetzen, wenn zu einer Einstellung auf oder unter das Wasser zurückgekehrt wird. Aber wem sollen wir diese Determiniertheit zuschreiben? Von dem anhaltenden chromatischen Motiv kann weder behauptet werden, daß es mit der Frau korrespondiert, die sich beim Baden amüsiert, noch mit dem Zuschauer, der im roten Plüschsessel schaudert. Die Musik drückt nicht den intentionellen oder gefühlsmäßigen Zustand der Figur aus (sie ist sich, wenn wir das Motiv zum ersten Mal hören, der Gefahr nicht bewußt). Noch verleiht sie bloß dem Szenarium einen übergeordneten Ausdruck, eine Form musikalischer Einrahmung. Sie weist auf ein bestimmtes und für die Handlung wichtiges Element hin – den Hai. Die Musik für sich alleine macht uns nicht schaudern. Sie wirkt (zusammen mit unserem Vorwissen über den Film und den anderen expressiven Verfahren wie z.B. der beweglichen Kamera und den kräftigen Lichtkontrasten) daran mit, daß wir die Situation

perzipieren und verstehen, und es ist die Situation als Ganzes (und nicht die Musik für sich alleine), auf die wir reagieren.

Hierdurch erscheint vielleicht klarer, warum selbst Chions Konzepte von empathischer und anempathischer Musik, die unmittelbar die emotionale Funktion der Musik zu berücksichtigen scheinen, nicht angemessen sind. Im ersten Teil der Szene wären wir gezwungen zu behaupten, daß der Orgelpunkt und die musikalische Figur als (dis-)harmonische Gestalt empathisch und die Harfe als klangliche Gestalt an-empathisch seien, gleichgültig dem wirklichen Zusammenhang der Situation gegenüber. Eine vernünftigere Beschreibung wäre es zu behaupten, daß die Musik durch ihren zusammengesetzten expressiven Ausdruck die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf verschiedene Aspekte der Szene zur selben Zeit fokussiert (Schönheit *und* Gefahr) und daß sie dadurch eine zusammengesetzte Perzeption der Szene ermöglicht. Der Zuschauer verhält sich also nicht direkt und unmittelbar, sondern indirekt und mittelbar (und mit bestimmten Interessen) zur Musik. Er wirkt daran mit, ein mögliches Ereignisfeld, ein gesammeltes (sowohl faktisches als auch hypothetisches) Szenarium, zu öffnen, auf das sich der Zuschauer bezieht. Die Musik schreibt sich zuerst und zuletzt in das Aufmerksamkeits- und Interessenfeld des Zuschauers ein, ein dynamisches und zusammengesetztes Feld, das sich von einem Augenblick zum anderen verändert.

Wenn wir dies auf das oben skizzierte Modell für die Perzeption von Musik (und Geräusch) in der audiovisuellen Fiktion beziehen, ergibt sich folgende Aufteilung:

a) *Sinnliche Wahrnehmung*: Diese Ebene betrifft den Charakter der Musik. Hier wird die Musik als klingende Gestalt mit besonderem Ausdruckscharakter oder Expressivität von sehr allgemeinem Charakter verstanden. Es handelt sich um eine Form von *bottom-up*-Verarbeitung von Rhythmus, Melodik und Harmonie (die formale Gestalt der Musik) kombiniert mit einer metaphorischen – und stilistischen – Etikettierung (die expressive Gestalt der Musik) sowie das eventuelle eigentliche Wiedererkennen eines gegebenen Musikstücks.

b) *Perzeption*: Diese Ebene betrifft die Bedeutung der Musik, d.h. den Typ von Fokussierung und Konkretisierung des generellen Ausdruckscharakters der Musik in einem gegebenen filmischen Kontext, den der Zuschauer unterlegt. Indem der Zuschauer die Musik auf etwas im Fiktionsuniversum bezieht, wird der Musik eine Form von Referentialität zugewiesen.

c) *Rezeption*: Diese Ebene betrifft das Verhalten des Zuschauers gegenüber dem Drama als Ganzem, d.h. wie der Zuschauer versteht und sich gefühlsmäßig zu den Ereignissen im Universum des Films verhält, die die Musik mit realisiert oder verwirklicht.

d) *Kognitive Makrorahmen*: Diese Ebene betrifft das allgemeine und filmspezifische Wissen des Zuschauers über erzähltechnische Formen, die von einem gegebenen musikalischen Ausdruck aktiviert werden können, z.B. wenn die Einleitungsmusik zu einem Film daran mitwirkt, eine Reihe mehr oder minder präziser Genreerwartungen beim Zuschauer hervorzurufen.

Diese Einteilung verweist auf vier unterschiedliche Bedeutungsebenen. Durch sie wird u.a. verdeutlicht, daß der expressive Ausdruck der Musik nicht notwendigerweise das Situationserlebnis einer der fiktiven Personen widerspiegelt, das wiederum nicht notwendigerweise die Gefühle des Zuschauers abbildet. Es handelt sich also um kognitive Ebenen, die durch den Unterschied charakterisiert sind, auf welcher Ebene die Welt (und der Film) erlebt wird. In gewisser Hinsicht verdeutlicht die Einteilung nicht so sehr die erlebten Gefühle, sondern eher die kognitiven Bedingungen der Gefühle. Ich möchte daher zum Schluß versuchen, zu spezifischen Aussagen über Gefühle als Erlebniszustände, als gefühlte und durchlebte, zu gelangen.

Ich schlage vor, zwischen drei gefühlsorientierten Kategorien zu unterscheiden: Gefühle (fokussiert), Stimmungen (allgemeine Sinneszustände) und Affekte (z.B. Schock). Gefühle sind in der Regel objektorientiert und spezifisch wie Wut, Haß, Angst oder haben zumindest eine nachvollziehbare Ursache wie Freude, Erleichterung oder Panik. *Gefühle* sind meist auf zwei Arten handlungsorientiert, da wir Gefühle sowohl ausdrücken als auch oft zu verändern, festzuhalten oder zu verstärken versuchen, abhängig davon, ob sie angenehm oder unangenehm sind. Eine Liebkosung durch den Geliebten kann als angenehm empfunden werden und den Wunsch nach mehr wecken, eine entsprechende Liebkosung durch einen Menschen, den wir nicht leiden können, kann Wut oder Unbehagen auslösen. Gefühle sind dynamisch und veränderlich.

Stimmungen sind nicht direkt mit aktuellen Handlungen verbunden. Sie haben einen eher passiven und grundlegend modalen Charakter, da sie ein weit offeneres Bedeutungsfeld bilden. Traurigkeit und freudige Bewegtheit sind eher kontextualisierend als kontextualisiert. Sie bilden einen modalen Rahmen um eine gegebene Sequenz, indem die Stimmung die perzeptuelle Bereitschaft des Zuschauers auf einer übergeordneten Ebene „herauf-“ und „herunterstimmt“, so wie erst die spezifizierte Kontextualisierung gefühlsmäßigen Charakter und

relative Eindeutigkeit erzeugt. Stimmungen haben – verglichen mit Gefühlen – einen stabileren und beständigeren Charakter.

Affekte bestehen primär aus automatischen Reaktionen wie bei plötzlichem Erschrecken, Schock, Lachen oder ähnlichem, wobei wir in einen Affektzustand gebracht werden, eine Form momentaner Lähmung der Wechselwirkung zwischen Perzeption und Handlung, da der Affekt primär körperlich-physiologischen Reflexcharakter besitzt. Affekte sind kurzzeitige Erscheinungen.

Mein Einwand richtet sich dagegen, daß diese Ebenen oftmals vermischt werden und man unterschiedslos sagt, Musik erzeuge Stimmung (*mood*) oder Gefühle (*emotion*). Statt dessen können wir sagen, daß Stimmungen oft allgemeinen Charakter besitzen und sich deswegen in die direkte Verlängerung des expressiven Ausdrucks der Musik einfügen. Ist beim Übergang zu einer neuen Sequenz Musik zu hören, so verbreitet sie einfach deswegen eine Stimmung, weil der expressive Ausdruck der Musik im Verhältnis zu Figuren, Handlungen und Ereignissen nicht festgelegt oder spezifisch kontextualisiert ist. Musik, die einem fokussierteren Handlungsverlauf assistiert, wird den Zuschauer in höherem Maße zu spezifischeren gefühlsmäßigen Reaktionen auffordern, denn dieser faßt den Ausdruck der Musik nicht länger als eine allgemeine Beschreibung ohne spezifische Referentialität auf, sondern fügt dessen expressivem Ausdruck eine referentielle Kraft hinzu, die in das Drama hineinweist, indem sich die Musik spezifischer und konkreter kontextualisiert. Dadurch bildet sich eine Situation heraus, zu der es sich zu verhalten gilt. Wenn die Musik ihre Bedeutung konkretisiert, wird auch das Engagement des Zuschauers in der Fiktion fokussiert, und dadurch verändert sich die Erlebnisform des Zuschauers von „Stimmung“ hin zu „Gefühl“, von einem beständigen Gefühlserlebnis (mit stabiler Intensität) in ein wechselhafteres, das sowohl mehr als auch weniger intensiv sein kann. Eine musikalisch geführte Stimmungssequenz kann auch plötzlich durch eine laute musikalische Markierung durchbrochen werden und damit eine Affektreaktion hervorrufen. Wir reagieren, weil die Musik überraschend plötzlich und kräftig einsetzt, ohne daß wir die Ursache hierfür kennen. Der Affekt wird daher kurzzeitig sein und entweder in eine neue Stimmung (keine Gefahr) oder spezifiziertere Gefühle (Gefahrensignal begründet) übergehen.

Aber so, wie wir einen gegebenen filmischen Ablauf auf vielen Ebenen und mit variabler Aufmerksamkeit verstehen können, so ist auch der Gefühlscharakter bei weitem nicht eindeutig, wie bereits das Beispiel aus *SILENCE OF THE LAMBS* gezeigt hat. Ein anderes Beispiel stammt aus *BLADE RUNNER* (USA 1982, Ridley Scott). Hier hören wir jedesmal, wenn die Kamera dem weiblichen Replikanten folgt, ein balladenartiges Bluesmotiv, zunächst von einem synthetisierten Horn, dann von einem Saxophon. Die Melodiefigur, das Instrument und der Sound bilden eine

überdeutliche Stimmungsmusik, eine „blaue“ Empfindung, die durch den Raumklang eine nostalgische Ferne erhält. Die expressive Gestalt der Musik wird ohne spezifische Referenz erlebt, sie ist ein allgemeiner Ausdruck (gleichzeitig offen und stereotyp), ein Stimmungsbild. Die Kamera könnte sich im Prinzip lange durch die neonerleuchtete Straßenszenerie bewegen, solange nur das Saxophon dabei bliebe. Wenn wir jedoch durch die Kamera in Straßenhöhe eine einsame Frau mit extremem Make-up und einer etwas zu dicken blonden Perücke mit Pagenschnitt sehen, werden wir sofort mißtrauisch und vermuten, sie sei eine der gesuchten Replikantinnen, d.h. wir erleben ein fokussiertes oder gerichtetes Gefühl, eine Ahnung oder Bereitschaft von gewisser Intensität. Gleichzeitig stimmt uns die Musik jedoch um, hin zu einem nicht-differenzierten Gefühls- oder Sinneszustand, indem sie sich als stereotyp musikalischer Assoziationsraum anbietet. Hier handelt es sich also um eine eher graduelle Veränderung von Stimmung zu Gefühl, indem die beiden Erlebnisabläufe einander überlappen und ablösen.

Die Musik kann also typischerweise zwei Arten von Zusammenhängen zwischen Perzeptionsebene und Rezeptionsebene erzeugen. Entweder wird der expressive Ausdruck der Musik für Figuren und Drama fokussiert, was der Musik eine zentriertere und geschlossenere Bedeutung zuführt. Dies bringt eine Erlebnisform mit wechselnden objekt-, figuren- und situationsorientierten Intensitäten mit sich, die wiederum wechselnden hedonistischen Wert besitzen. Oder die Expressivität der Musik wird auf einer allgemeinen Ebene festgehalten, eine Form von offenem und abstraktem Bedeutungsraum, der sich in höherem Maße auf die Szenographie oder etwas anderes bezieht und weniger spezifische Gefühlszustände hervorruft, d.h. Stimmungen wie eine Art musikgetragenen Assoziationsraum, der von dem übrigen audiovisuellen Set-up eingerahmt (aber nicht spezifiziert) wird. In solchen Sequenzen achten wir typischerweise eher darauf, wie die Musik klingt (und nicht nur darauf, was sie bedeutet). Wir möchten die Musik als abstrakten Ausdruck mit grundlegenden metaphorischen Eigenschaften festhalten, als offenen Bedeutungsraum, der den Rahmen für nur teilweise zentrierte Erlebnisabläufe bilden kann. Wenn der Zuschauer im Laufe eines Films zwischen stimmungs- und gefühlsgeprägten Zuständen wechselt, so bezieht sich dies in hohem Maße darauf, inwieweit die Perzeptionsebene spezifisch zentriert oder eher allgemein und offen ist, d.h. inwieweit der abstrakten Expressivität der Musik eine mehr oder weniger spezifische Zentriertheit oder Referentialität zugewiesen wird.

Schlußfolgerung

Ich meine, daß es wichtig ist, sich auf eine Art mit Musik im Film zu beschäftigen, die Probleme und Erwägungen aufwirft, welche über die Filmmusik als ab-

gegrenztes Feld hinausreichen. Musik kann kaum vernünftig beschrieben werden, ohne daß dies innerhalb eines weitreichenderen theoretischen Paradigmas geschieht. Wenn wir von musikalischen Codes und der musikalischen Dekodierung durch den Zuschauer oder dem hypnotischen Suture-Effekt der Musik sprechen, handelt es sich kaum um Thesen, die sich isoliert auf die Musik beziehen, sondern um Konzepte und Methoden, die auf umfassenderen Arten, audiovisuelle Fiktion zu verstehen, aufbauen. Musik (und Geräusch in diesem Fall) scheint ein interessanter Anlaß zu sein, eine lange Reihe von Behauptungen und Vorstellungen darüber, wie der Film auf sein Publikum einwirkt, zu überprüfen, und hat somit Bedeutung für die ganze Art, wie wir die audiovisuellen Medien theoretisieren. Und gleichzeitig verkompliziert sie das Gebiet, denn sie stellt eine grundlegende Frage in bezug auf das Objekt Film: Wo konstituiert sich der Gegenstand, auf welcher Ebene können wir ihn definieren? Beispielsweise segmentiert Musik einen Ablauf oftmals anders als der visuelle Zeitraum. Hier könnte man vielleicht behaupten, daß das Visuelle die Fiktion konstituiert und die Musik bloß etwas ist, daß sich hinzugesellt. Man könnte jedoch auch behaupten, diese verschobene Segmentierung weise darauf hin, daß das Erlebnis der Fiktion durch den Zuschauer auf mehreren gleichzeitigen Ebenen mit wechselnden Graden an auditiver und visueller Aufmerksamkeit sowie Einfühlung geschieht, daß die Musik nicht eine einzige Sache bedeutet, sondern sich laufend im filmischen Kontext refunktionalisiert.

Wir können in jedem Falle feststellen, daß eine grundlegende Charakterisierung von Musik im ihrem Gegensatz zu Bildern nicht erklärt, wie die Bedeutung des Films entsteht. Keines der expressiven Elemente des Films wird isoliert erlebt und verstanden, sondern ist Bestandteil der vom Zuschauer auf mehreren und gleichzeitig wirkenden Ebenen erzeugten Gesamtdeutung. Ferner fällt es der Lancierung eines nicht-hörenden und bewußtlosen Zuschauers durch die Psychosemiotik schwer zu erklären, welchen Unterschied die Musik macht. Durch Beseitigung des hörenden Zuschauers verfehlt sie zu erklären, warum unterschiedliche Musik unterschiedlich wirkt, und sie vermag nicht in ausreichendem Maße zwischen Fiktion und Zuschauerwirklichkeit, zwischen Wissen über Gefühle und empfundenen Gefühlen zu differenzieren. Und weiterhin scheint sie qualitative Unterschiede zwischen Gefühlen in bezug auf deren Bedeutung sowie deren erlebter Qualität zu ignorieren.

Auf dieser Grundlage habe ich vorgeschlagen, vom hörenden – und damit auch vom sich einfühlenden – Zuschauer zu sprechen.

Aus dem Dänischen von Carsten Nitsch

Literatur

- Barthes, Roland (1977) *The Grain of the Voice*. In: Ders.: *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- (1989) *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Branigan, Edward (1997) *Sound, Epistemology, Film* [1989]. In: *Film Theory and Philosophy*. Hrsg. v. Richard Allen & Murray Smith. Oxford: Clarendon Press, S. 95-125.
- Brown, Royal S. (1994) *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press.
- Carroll, Noël (1988) *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.
- (1990) *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge.
- Chion, Michel (1994) *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Dowling, W. Jay / Harwood, Dane L. (1986) *Music Cognition*. Orlando: Academic Press.
- Eysenck, Michael W. / Keane, Mark T. (1995) *Cognitive Psychology: A Student's Handbook*. Erlbaum: Taylor & Francis.
- Eisenstein, Sergej (1949) *A Statement*. In: Ders.: *Film Form. Essays in Film Theory*. Hrsg. u. übers. v. Jay Leyda. Orlando: Hartcourt Brace Jovanovich, S. 257-260.
- Frith, Simon (1984) *Mood Music*. In: *Screen* 25,3, S. 78-87.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Grodal, Torben (1997) *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press.
- Halpern, Andrea R. (1992) *Musical Aspects of Auditory Imagery*. In: *Auditory Imagery*. Hrsg. v. Daniel Reisberg. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, S. 1-28.
- Johnson, Mark (1987) *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jørgensen, Steffen (1995) *Metaforen som interaktion: I. A. Richards, M. Black, Lakoff & Johnson [Die Metapher als Interaktion...]*. In: *Kultur & Klasse* 78, 22,2, S. 15-38.

- Kalinak, Kathryn (1992) *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Kracauer, Siegfried (1960) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York/London: Oxford University Press.
- Langer, Susanne (1969) *Menneske og Symbol: En studie i fornuftens, ritualers og kunstens symboler* [Mensch und Symbol: Eine Studie zu Symbolen der Vernunft, des Rituals und der Kunst; orig.: Philosophy in a New Key, 1942]. København: Gyldendals Ugelbøger.
- Langkjær, Birger (1996) *Filmlyd & filmmusik: Fra klassisk til moderne film* [Filmton & Filmmusik: vom klassischen zum modernen Film]. København: Museum Tusculanums Forlag.
- (1997a) Spatial Perception and Technologies of Cinema Sound. In: *Convergence: The Journal of Research into New Media Technologies* 3,4, S. 92-107.
- (1997b) Digital Hype – en musikalsk analyse af TERMINATOR 2 (1991) [Digital Hype – eine Analyse der Musik von TERMINATOR 2]. In: *Sekvens. Filmvidenskabelig Årbog* [Sequenz. Filmwissenschaftliches Jahrbuch]. København: Universität København, S. 95-108.
- Larsen, Peter (1988) Musik og moderne billedfiktioner [Musik und moderne Bildfiktionen]. In: *Kultur & Klasse* 60,15,4, S. 33-53.
- London, Kurt (1936) *Film Music: A Summary of the Characteristic Features of its History, Aesthetics, Technique, and Possible Developments*. London: Faber & Faber.
- Metz, Christian (1982) *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. London/Basingstoke: Macmillan.
- Lissa, Zofia (1965) *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin (DDR): Henschelverlag.
- Meyer, Leonard B. (1974) *Emotion and Meaning in Music* [1956]. Chicago: University of Chicago Press.
- Middleton, Richard (1993) *Studying Popular Music* [1990]. Buckingham: Open University Press.
- Moore, Allan F. (1993) *Rock: The Primary Text*. Buckingham: Open University Press.
- Pauli, Hansjörg (1976) Filmmusik: ein historisch-kritischer Abriss. In: *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*. Hrsg. v. Hans-Christian Schmidt. Mainz: Schott, S. 91-119.
- (1981) *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Silverman, Kaja (1986) Suture [Excerpts]. In: *Narrative, Apparatus, Ideology*. Hrsg. v. Philip Rosen. New York/Oxford: Columbia University Press, S. 219-235.

- Sloboda, John A. (1985) *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Smith, Jeff (1996) Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music. In: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Hrsg. v. David Bordwell & Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, S. 230-247.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Tagg, Phillip (1979) *Kojak... 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen.
- Tan, Ed S. (1996) *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah: Lawrence Erlbaum.