

## Mediengeschichten

### Wiedergelesen

#### **Theodor W. Adorno, Hanns Eisler: Kompositionen für den Film**

Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1996, 224 S., ISBN 3-434-50090-1,  
Preis nicht mitgeteilt

*Kompositionen für den Film* ist ursprünglich aus einem Forschungsprojekt Hanns Eislers zur Filmmusik hervorgegangen, das dieser zwischen 1940 und 1942 in New York und Santa Monica mit Förderung der Rockefeller Foundation durchgeführt hat und an dem Theodor Adorno seit 1941 beteiligt gewesen ist. Adorno bezeichnete das vorliegende Buch als eine Art begleitender theoretischer Reflexion zu diesem Projekt. Die erste englische Ausgabe von 1947 und die allein von Eisler verantwortete deutsche Übersetzung von 1949 nannte allein diesen als Autor; Adorno hatte seine Mitautorschaft zurückgezogen, weil er in den USA nicht in jenen politischen Schatten geraten wollte, der auf Eisler zu fallen drohte, nachdem dieser vor dem House Committee On Un-American Activities verhört worden war. Erst 1969 brachte Adorno eine deutsche Ausgabe unter beiden Namen heraus, in der er zahlreiche Veränderungen zurücknahm, die Eisler ohne sein Wissen an der ursprünglichen deutschen Fassung vorgenommen hatte. In Briefen hat Adorno sich – unter Berufung auf eine Formulierung von Eisler selbst – mehrfach die Autorschaft an diesem Buch zu neun Zehntel zugesprochen. Nachdem es lange Zeit nur als Teil der Gesammelten Werke der Autoren erhältlich gewesen ist, mündet seine wechselvolle Publikationsgeschichte nun vorläufig in dieser schönen Ausgabe der Europäischen Verlagsanstalt.

Die Argumentation des Buches vollzieht sich deutlich vor dem Hintergrund der Analyse der Kulturindustrie, die in der Dialektik der Aufklärung geleistet wurde. Gleichzeitig dementiert es in seiner Wendung zur Praxis jedoch das gerade durch das Kulturindustrie-Kapitel entstandene Bild von Adorno als einem ebenso elitären wie theoretischen Kritiker der Massenkultur. Die Untersuchung von zahlreichen Fallbeispielen und die Behandlung ästhetischer Formprobleme der Filmmusik ebenso wie produktionstechnischer Rahmenbedingungen und rezeptionsästhetischer Fragen machen dieses Buch zu einem wichtigen Baustein der Reflexion der Kritischen Theorie auf die Phänomene der Populärkultur. Die zuvor geleistete Analyse der Kulturindustrie wird nicht allein durch die Hinwendung zur Praxis substantiell ergänzt: Auch der monolithische Charakter der Kulturindustrie wird hier zugunsten einer Unterscheidungen treffenden Betrachtung aufgesprengt, so etwa wenn man sich für spektakuläre filmische Schock-ästhetiken als Angriff auf die Standards der bürgerlichen Kultur ausspricht. Vor allem im abschließenden Kapitel wird darüber hinaus auch ein differenzierterer

Publikumsbegriff veranschlagt, als es in der *Dialektik der Aufklärung* der Fall gewesen ist.

Adorno und Eisler gehen in ihrer Kritik der bisherigen Praxis von der Annahme einer bestimmten Funktion der Filmmusik aus: „Das Verhältnis der Musik zum Film ist nur der allgemeine Fall dessen, was ihr in der hochindustriellen Kultur zugemutet wird. Sie soll nichts anderes als dazu beitragen, den Zustand der Hörer und virtuell alle Beziehungen zwischen den Menschen als spontan, improvisatorisch, unmittelbar menschlich erscheinen zu lassen.“ (S.41) Aufgrund dieser Funktion sehen die Autoren die Filmmusik romantizistischen Idiomen (Leitmotivtechnik, Melodiefetischismus, Tonalität) verhaftet und fordern, daß die musikalische Technik den Stand der Dinge erreicht, der auf der Ebene der Produktions- und Reproduktionstechnologie längst vorgegeben ist. Der Einsatz der Musik im Film ist bestimmt von einem rein wirkungsästhetischen Kalkül: Sie soll keinen eigenen Beitrag leisten, sondern die Effektivität des Films durch eine stimmungsvolle, emotionalisierende Illustration der Bilder steigern. Musik soll lediglich den Realitätscharakter des Bildes erhöhen, indem sie sich ihm anpaßt, es atmosphärisch unterfüttert. Der Musik wie allen anderen Elementen des Films wird somit Bedeutung nur als Teil des gesamten filmischen Textes zugestanden, der allein im Hinblick auf seine Wirkung beim Zuschauer hin durchkalkuliert ist. Ihre Verwendung folgt simplen Assoziationsschemata: Folkloristische Zitate in der Musik sollen für den entsprechenden Lokalkolorit sorgen, und Kostümfilm werden mit historischer Musik aus der dargestellten Epoche unterlegt. Da Musik jedoch selten in dem Maße charakteristisch ist, wie es visuelle Zeichen sind, scheitert nach Adorno und Eisler diese filmmusikalische Praxis letztlich sogar nach Maßgabe ihrer eigenen, ohnehin fragwürdigen Intentionen. Die Autoren sprechen sich statt dessen für eine kontrastbildende musikalische Gestaltung aus, die darauf verzichtet, die visuelle Ebene schlicht zu verdoppeln. Die standardisierten Situationen der zahllosen Genrefilme haben innerhalb der bisherigen Praxis darüber hinaus zur Ausbildung musikalischer Clichés beigetragen, die bei der Untermalung typischer Szenen Verwendung finden. Kritisiert wird aber nicht der Prozeß der Standardisierung als solcher, sondern „die Standardisierung dessen, was mit dem Anspruch auftritt, ein Individuelles zu sein“ (S.35). Auch hier scheitert die Absicht, eine emotionale oder spannungssteigernde Wirkung zu erzielen, an der übermäßigen Vertrautheit der Zuschauer mit den musikalischen Mitteln. Adorno und Eisler konstatieren, daß dieser Gewöhnungseffekt zu einer „Neutralisierung“ der Filmmusik führt, zu dem desweiteren noch die Aufnahme- und Reproduktionstechniken beitragen, die dem Klang die Dynamik der Live-Aufführung entziehen. Der Neutralisierungseffekt führt dazu, daß Filmmusik den Autoren als „ein Bild von Musik eher als Musik selber“ (S.122) erscheint. Auf seiten der Zuschauer bewirkt er eine Gleichgültigkeit gegenüber der Musik, die es auch konservativen Hörern erlaubt, im Kino widerspruchlos Musik zu konsumieren, die im Konzertsaal all ihre feindseligen

Affekte in Bewegung setzen würde.

Die kritisierte Verwendungsweise beruht auf einer Homogenisierung der differentiellen Medien Musik und Bild, die Adorno schon am Gesamtkunstwerk Wagners angegriffen hatte. Die heterogenen Elemente des Films werden zu einer fiktiven Identität zusammengezwungen. Gegen diese doppelte heteronome Überformung der Musik – zum einen durch die ökonomischen Anforderungen des Marktes, zum anderen durch die dominierende visuelle Ebene des Films – führen Adorno und Eisler ein radikales Montagekonzept ins Feld, mit dem sich Adorno, und dies spricht allerdings für den Einfluß Eislers, in eine ungewohnte Nähe zu Brechtschen Entwürfen begibt. Der Begriff der Montage bezieht sich hier nicht auf die Kombination verschiedener Einstellungen, sondern auf diejenige der verschiedenen semiotischen Ebenen des Films. Wort, Bild und Musik müssen in ihrer Eigengesetzlichkeit anerkannt und in die Lage versetzt werden, einen je eigenen Beitrag zum Gesamtkunstwerk zu leisten. Die antithetische und kontrapunktische Verwebung der heterogenen Elemente wird von den Autoren als Mittel angesehen, mit dem affirmativen Charakter des repräsentationalen Bildes zu brechen. Die Annahme jedweder Äquivalenzen zwischen den verschiedenen Medien, wie sie noch den avancierteren Konzepten Eisensteins zugrundeliegt, wird damit eindeutig zurückgewiesen. Statt in einer Logik der Identität wird die Gemeinsamkeit von Bild und Musik in der ästhetischen Idee in einem Verhältnis „von Frage und Antwort, von Position und Negation, von Erscheinung und Wesen“ (S.104) gesucht. Musik hätte danach durchaus die Potenz, mehr zu sein als bloßes Ornament: Sie kann latente Bildinhalte in den Vordergrund rücken, dramaturgische Kontrapunkte setzen und den Sinn einer Szene aussprechen, „indem sie sich in Gegensatz zum Oberflächengeschehnis stellt“ (S.48). Demonstriert wird diese Praxis beispielsweise anhand einer Szene aus *Kuhle Wampe* von 1931, in der das deprimierende Elendsbild einer schmutzigen und verfallenen Stadtlandschaft mit kräftig-schneller Musik kombiniert wird: Der Kontrast bewirkt im Zuschauer „eine Art Schock, der, der Intention nach, mehr Widerstand hervorruft als einführende Sentimentalität“ (ebd.). In *Niemandland*, einem pazifistischen Film von 1930, wird eine Szene, in der sich verschiedene Männer nach Erhalt des Einrückungsbefehls schleppend und unwillig über die Straßen zur Kaserne begeben, von einem leise beginnenden und dann immer lauter werdenden Militärmarsch begleitet. Mit dem Crescendo der Musik werden die Schritte der Männer entschlossener, rhythmischer, militärischer. Hier sehen Adorno und Eisler wesentliche Elemente des szenischen Sinns in der Musik aufgehoben: Diese verbreitet zwar auch hier einen „emotionalen Dunstkreis“, macht diesen aber in der Kombination mit dem Filmbild als solchen erfahrbar. Der konventionelle Wirkungszusammenhang von Bild und Musik wird hier vor Augen und Ohren gestellt und zu Bewußtsein gebracht: Musik wird als das Rauschmittel präsentiert, das sie in der filmmusikalischen – und militärischen – Praxis darstellt, ihre irrationale Funktion wird politisch durchsichtig.

Neben diesen theoretischen Erörterungen, die immer wieder an Beispielen nachvollzogen werden, ist auch der Bericht über Eislers empirisches Forschungsprojekt von Interesse: Hierfür hatte Eisler einige Kompositionen geschrieben, deren Wirkung in Kombination mit verschiedenen Spiel- und Dokumentarfilmsequenzen erprobt wurde. Forschungsprojekte, die mit eigens zu diesem Zweck erstelltem Material arbeiten können, sind ja leider immer noch äußerst selten. Ausführlich wird in diesem Kapitel beispielsweise Eislers Komposition *Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben*, deren Partitur auszugsweise abgedruckt ist, als Vertonung von Joris Ivens experimentellem Dokumentarfilm *Regen* diskutiert. Die Komposition verwendet verschiedenste musikdramaturgische Konzepte, die „vom simpelsten Naturalismus der synchronen Detailmalerei bis zu den äußersten Kontrastwirkungen, in denen die Musik eher über das Bild 'reflektiert', als ihm folgt“ (S.172) reichen.

Diese grobe Skizze einiger zentraler Punkte verrät allerdings noch nichts über die zahlreichen kleinen Beobachtungen, überraschenden Thesen und facettenreichen Analysen, die die Seiten des Buches füllen und es rund 50 Jahre nach seiner Entstehung noch so lesenswert machen, auch wenn die Praxis der Filmmusik – man denke nur an den zunehmenden Einsatz von nicht mehr für den jeweiligen Film unmittelbar geschaffenen Popsongs – mittlerweile gravierende Veränderungen erfahren hat.

Thomas Morsch (Bochum)