

Sammelrezension: Interrelationen zwischen Film, Musik und Tanz

Victoria Piel, Knut Holtsträter, Oliver Huck (Hg.): Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung

Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms 2008, 189 S., ISBN 978-3-487-13640-0, € 28,-

Klaus Krüger, Matthias Weiß (Hg.): Tanzende Bilder. Interaktionen von Musik und Film

Paderborn: Fink 2008, 191 S., ISBN 978-3-7705-4531-5, € 27,90

Man möchte meinen, dass das Thema Filmmusik mittlerweile ein recht gut erforschtes Feld ist, welches – ähnlich wie die Themen Filmmontage oder Kameratechnik – nur noch Ergänzungen und Aktualisierungen erlaubt. Das besondere Problem bei zahlreichen, auch als Standardwerke apostrophierten Veröffentlichungen ist jedoch die Herangehensweise, die oftmals nur unzureichend zwischen den beiden Polen der filmdramaturgischen und der musikwissenschaftlichen Forschung vermittelt. Beide Bereiche verfügen über ein je eigenes Vokabular, das sich nur im Ungefähren annähern lässt. Die beiden vorliegenden Bände verstehen sich hier als Instanzen der Vermittlung in dieser langwährenden Debatte und dienen zur Professionalisierung dieses Diskurses. Das erste Buch von Victoria Piel, Knut Holtsträter und Oliver Huck ist auf die Filmmusiktheorie und ihre didaktische Vermittlung in Schule und Hochschule fokussiert, der zweite Band von Klaus Krüger und Matthias Weiß ist hingegen auf das Spannungsfeld von Musik, Film und Tanz (unverständlicherweise im Untertitel ignoriert) gerichtet.

Der Band *Filmmusik* basiert auf dem wissenschaftlichen Kolloquium „Filmmusik: Theoriebildung und Vermittlung“, welches 2004 als Gemeinschaftsprojekt der Bauhaus-Universität und der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar stattgefunden hat. In ihm kommen deshalb sowohl Musik- als auch Medienwissenschaftler zu Wort. Dabei wird eine breite theoretische Fokussierung ausgebreitet, indem jeder Wissenschaftler eine andere Herangehensweise an das Thema reflektiert: „Nach einem grundsätzlichen Beitrag von Lorenz Engell“, so

heißt es im Vorwort, „werden mit der Imagination (Nina Noeske), der Selbstreflexivität (Victoria Piel), dem Witz (Larson Powell), der Erzähltheorie (Knut Holtsträter), geschlossener und offener Form (Oliver Huck), der Semiotik (Jörg Türschmann), der Intertextualität (Matthias Tischer) und der Musikpsychologie (Mirjam James) unterschiedliche Ansätze der Theoriebildung vorgestellt und an Beispielen erprobt.“ (S.7f.)

Jener erste grundlegende Beitrag von Engell reflektiert auf sehr anschauliche Weise die Position von Musik und Geräusch im filmischen Ganzen. Er weist darauf hin, dass Musik immer „von außen hinzu“ kommt und uns „an die Künstlichkeit, die Gemachtheit und Abhängigkeit des Films von sehr materiellen Produktions- und Verbreitungsbedingungen“ (S.12f.) erinnert. Andererseits – und das ist das Paradoxe – ermögliche sie eine Veränderung und Verlängerung des reinen, gegenständlichen filmischen Raums ins Emotionale und Vage, „[s]ie transformiert aber diesen konkreten Raum alsbald in einen abstrakten Möglichkeitsraum.“ (S.14) Die Musik erinnere an ein prinzipielles Außen, indem sie an einem Ort entstehe, der weder der diegetische Raum der Handlung ist, noch der Raum, in dem der Zuschauer den Film rezipiert (mit der Ausnahme von Stummfilmen mit Live-Musikbegleitung). Die Filmmusik „ist immer ein Stück von dem, was der Film nicht ist, was er sein könnte, was jenseits des Films möglich ist“ (S.23), so Engell. Sie verlängere den Imaginationsraum des Bildes und arbeite dabei auch mit unterschiedlichen Zeitkonsistenzen, die im Erleben von Bewegtbild und Musik enthalten sind. Gerade deshalb sei sie ein wesentlicher Bestandteil der Spielfilmerfahrung.

Victoria Piel geht in dem Beitrag „Narrative Querstände“ der Idee nach, auf welche Weise sich Filmmusik selbst reflektieren kann. Das Spiel mit der Autonomie der Filmmusik, ihre Möglichkeit der Spiegelung als eine Art Selbstbetrachtung und der Technik des Nachhalls werden an Beispielen von Jean-Luc Godard, Harun Farocki und anderen beschrieben. Die Autorin kommt zu dem Fazit, dass es zwei Ebenen der Selbstreflexion von Filmmusik gibt: „durch Appell an den Zuschauer zur Reflexion ihres in Konkurrenz zur bildlichen Narration stehenden Selbst (ihres bloßen Klangs, ihrer Form) und durch ‚Thematisierung‘ ihrer Gattungskonventionen im Wechselverhältnis mit den vom Film etablierten Hörgewohnheiten (betreffend unter anderem ihre filmische ‚Immaterialität‘ und ‚Zeitlosigkeit‘ sowie die automatisierte Beziehungsbildung zwischen Musik und Bildinhalten).“ (S.71)

Anhand von *A Clockwork Orange* (1971) führt Knut Holtsträter vor, wie Musik im Sinne von Gérard Genette zur Perspektivierung eingesetzt werden kann und die Perspektivität durch Erzählung (beispielsweise aus der Sicht einer Figur) sowie über einen vergleichbaren Wertehorizont noch um eine dritte Dimension erweitern kann. So wird die Musik bei Stanley Kubrick auf der Erzählebene der Figur (Alex als Fan von ‚Ludwig van‘), auf der Präsentationsebene (beispielsweise durch Verfremdung mit Synthesizern aufgrund des in die Zukunft verlagerten Settings) sowie auf der Ebene der Erfindung (in der Auswahl bestimmter präexistenter

Musikstücke durch Kubrick) thematisiert. Das einst von Kay Kirchmann in Bezug auf Kubrick beschriebene „Schweigen der Bilder“ wird dann durch ein Sprechen der Musik ausgefüllt. (vgl. S.120)

In Bezug auf René Clair versucht Oliver Huck darzustellen, wie Musik dort, „wo ein Kontinuum des Films weder in visueller Hinsicht durch die Einstellung noch in narrativer Hinsicht durch eine Handlung gegeben ist, [...] eine Geschlossenheit des Films durch eine eigenständig musikalische, geschlossene Form sichert“ (S.141), wobei aber leider das hier aufgebrachte musikalische Instrumentarium nicht immer auf den Film übertragbar scheint. Sehr instruktiv – vor allem in didaktischer Hinsicht – ist Jörg Türschmanns Beitrag über das bereits oben angesprochene Problem des Sprechens über Filmmusik, bei dem oft versucht wird, subjektive emotionale Eindrücke zu versprachlichen. Er empfiehlt deshalb eine „Semantik der Emotionen“ (S.147), die er theoretisch mit Nelson Goodmans Ausführungen zur Semiotik begründet und dort den Modus der „metaphorischen Exemplifikationsfunktion“ (S.153) von Sprache als besonders hilfreich herausstreicht: „Etwas wird als ‚fröhlich‘, ‚traurig‘ oder ‚geheimnisvoll‘ sprachlich ‚gekennzeichnet‘ und diese vorgängige ‚Kennzeichnung‘ wird auf die Musik übertragen.“ (ebd.) „Die Zuschauer“, so Türschmann abschließend, „müssen hier auf die Metaphorik ihrer Worte vertrauen, wenn sie Eindrücke schildern wollen.“ (S.158) Mirjam James versucht im abschließenden Beitrag „neben der Frage, welche Musik die richtige für bestimmte Bilder ist, [zu diskutieren], wie diese Bilder mit der Musik kombiniert werden, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen.“ (S.186)

Abschließend ist zu sagen, dass es sich um eine sehr aufschlussreiche und vielschichtige Aufsatzsammlung handelt, wobei aber notwendigerweise die einzelnen Ansätze oft untereinander inkompatible Ansichten vertreten, jedoch im Gesamtblick sich so ein breites (neues) Spektrum von Möglichkeiten auftut, über Filmmusik zu sprechen und sie zu analysieren bzw. zu vermitteln.

Tanzende Bilder ist im Gegensatz zu dem eben beleuchteten theoretisch ausdifferenzierten Werk unter der Maßgabe einer „konsequenten Historisierung“ (S.7) verfasst. Das Buch geht auf das Symposium „Tanzende Bilder! Ein Workshop zum Verhältnis von Musik und Film“ zurück, das innerhalb des DFG Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ in Berlin ausgetragen wurde. Hier geht es weniger um eine Engführung von Musik und Film, sondern um die Möglichkeit, dass Film durch eine besondere Behandlung seiner Bilder selbst dem Ausdruck von Tanz oder Musik nahekommt, wie Herausgeber Matthias Weiß anfangs paraphrasiert: „Gemeinsam gehen sie der Frage nach, inwiefern die so oft geführte Rede vom Musikalischen oder Tänzerischen des Films metaphorisch bleibt oder tatsächlich strukturelle Gemeinsamkeiten aufdeckt – inwiefern es dem Film also tatsächlich gelingt, nicht nur Bilder *von* Bewegung, sondern Bilder *in* Bewegung als solche erfahrbar zu machen und damit das ihnen immanente Potential nicht nur zu nutzen, sondern auch auszustellen.“ (S.17)

In den ersten Beiträgen geht es um den klassischen Film vor 1930 mit dem Fokus auf den Stummfilm (Hermann Kappelhoff), die französische Avantgarde der 20er Jahre (Barbara Filser) und die Farblichtorgeln (Marc Glöde), mit denen u. a. Ludwig Hirschfeld-Mack und Oskar Fischinger experimentiert haben. Danach folgt ein knapper, aber sehr instruktiver Beitrag von Helga de la Motte-Haber über die „Funktionen des Klangs für die Wahrnehmung des Films“ (S.70), welche anhand der drei Beispiele Film, Musikvideo und Klangkunst ausdifferenziert werden. Über einen eher physikalisch argumentierenden Beitrag von Jan Thoben zur „Intermedialität der Schwingung“ (S.77ff.) gelangt man in die 60er Jahre: Gregor Stemmrich widmet sich den nicht musikalischen, sondern rein über die Bewegung erfolgenden Beziehungen zwischen Tanz und Film in der konzeptuellen Kunst von Dan Graham und Radley Metzger, bei welchem der Tanz der Bilder besonders sexuell konnotiert zu sein scheint. Über Lawrence Weiner, der überdies noch mit Texteinblendungen arbeitet, sagt Stemmrich: „Nicht die Bilder und nicht die Menschen tanzen, aber die Bedeutungen der Worte im Verhältnis der Menschen untereinander zu den Bildern und der Musik.“ (S.117)

Nach einem kurzen Ausflug in den spezifisch verdichteten Klangkosmos von Lars von Triers *Dogville* (2004) wird die Gegenwart erreicht. Zunächst mit einem Exkurs zur sogenannten ‚Visual Music‘ (Cornelia und Holger Lund), also der Generierung von Bildern mittels Controllern durch sogenannte ‚VJs‘, die in Echtzeit das machen, was die frühen Avantgardisten wie Fischinger oder René Clair einst in mühevoller Kleinarbeit Bild für Bild schufen. Dabei sei interessanterweise eine Rückkehr zur „analog-haptische[n] Arbeitsweise“ (S.140) zu beobachten, die von der allgegenwärtigen Digitalisierung wegführe. Henry Keazor und Tobias Vogt widmen sich mit den Videos zu Jay-Zs „99 Problems“ und Princes „Sign O‘ The Times“ noch einmal dem klassischen Thema des Musikclips unter besonderer Perspektive des Zitats im ersten und des Einsatzes von Schrift im zweiten Fall.

Bemerkenswert ist der Band schon allein deshalb, weil er nicht nur die strukturell gemeinsamen Topoi von Musik und Film (wie die gerne zitierten Kubrick-Filme, Filmmusicals oder Musikvideos im Allgemeinen) heranzitiert, sondern auf einer breiteren Ebene auch Lichtorgeln, die nicht primär mit Film arbeiten, sondern als technische Apparaturen Licht und Musik koppeln, oder VJ-Hardware beleuchtet, mit der man Licht zur Musik aktiv ‚gestalten‘ kann. Dieser eher weite Blickwinkel und die strikte geschichtliche Genealogie lassen den Band als Einführung zur gesamten Thematik der vielfältigen Berührungspunkte von Film und Musik sehr nützlich erscheinen. Der erste Band ist somit vielleicht eher als Denkanstoß in die Zukunft und Perspektivierung von verschiedenen Forschungsrichtungen lesbar, während der zweite das bisher erschlossene und bereits bearbeitete Feld zusammenfasst und historisch stratifiziert.

Florian Mundhenke (Leipzig)