

Christian Maintz

Bildtonmusik im Film

2005

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14238>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Maintz, Christian: Bildtonmusik im Film. In: Harro Segeberg, Frank Schätzlein (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren 2005 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 12), S. 124–139. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14238>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Christian Maintz

Bildtonmusik im Film

Eine basale Affinität zwischen Musik und Film ist oft konstatiert worden. So schreibt schon Robert Musil 1935:

In der Metaphysik der Musik sagt Schopenhauer, dass es in der Musik die ganze Welt noch einmal gebe. Alles lasse sich durch Musik sagen ... „eine allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft“. Nur in dieser Sprache gebe es eine völlige Verständigung unter den Menschen. – Hätte dieser große, ausnahmsweise optimistische Pessimist doch noch das Kino erlebt! Wie fesselnd wäre es, ihn darüber zu vernehmen, dass seine Argumente versehentlich auch auf dieses zugetroffen sind!¹

Die hier betonte Analogie der beiden Medien beruht auf elementaren strukturellen Gemeinsamkeiten: Film wie Musik sind primär unbegrifflich und zielen direkter als jede andere Kunstgattung auf die Emotion des Rezipienten (insofern sprechen Schopenhauer bzw. Musil von einer universellen, „allgemeinen Sprache“); beide sind Zeitkünste (der Film als synthetisches Medium ist natürlich außerdem wesentlich Raumkunst), beide lassen sich als strukturierte, rhythmisierte Zeitabläufe auffassen, beide geben somit auch ein festes Perzeptionstempo vor. Schon aufgrund solcher Korrespondenzen liegt die Verknüpfung beider Medien nahe, und bekanntlich ist sie ja auch seit frühen Stummfilmtagen fester Bestandteil der allgemeinen Produktions- bzw. Aufführungspraxis.

Ungeachtet dieser strukturellen Gemeinsamkeiten kommt der Musik im Ensemble der verschiedenen Gestaltungskomponenten des Films insofern eine Sonderrolle zu, als ihre funktionale Verbindung mit dem Bild nicht zwingend notwendig ist und insofern auch wieder gelöst werden kann, was ja etwa bei der Vermarktung von Soundtracks auf Tonträgern oder der konzertanten Aufführung von Filmmusik auch laufend geschieht. Die daraus folgende Spannung zwischen ästhetischer Autonomie und Funktionalität der Filmmusik ist häufig Gegenstand kontroverser Debatten gewesen; als prominenteste Kritiker einer bloß illustrativen, mehr oder minder tautologischen filmmusikalischen Praxis

1 Robert Musil: „Notizen“. In: Ders.: *Prosa und Stücke. Kleine Prosa u. a.* Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978. S. 815.

seien Eisler und Adorno² genannt. Auch manche Praktiker, meist europäische Autorenfilmer, haben sich gegen den habituellen Einsatz von Filmmusik gewandt. So schreibt der Kino-Purist Robert Bresson in seinen *Noten zum Kinematographen*: „Wieviele Filme geflickt durch die Musik! Man überschwemmt einen Film mit Musik. Man verhindert zu sehen, dass nichts in diesen Bildern ist.“³ Für seine eigenen Arbeiten zieht er die Konsequenz: „Keine Musik zur Begleitung, zur Unterstützung oder zur Verstärkung. *Überhaupt keine Musik*. Außer, wohlverstanden, die Musik, die gespielt wird von sichtbaren Instrumenten.“⁴ Eine entsprechende Forderung findet sich auch in dem Manifest der dänischen *Dogma*-Gruppe um Lars von Trier⁵.

Musik – gespielt von „sichtbaren Instrumenten“. Zur Definition und Typologie von Bildtonmusik

Die damit angesprochene Musik, die von „sichtbaren Instrumenten“ gespielt wird, bildet das Thema der vorstehenden Überlegungen. Der Einsatz von Musik im Film erfolgt bekanntlich in zwei kategorial verschiedenen Formen: als Fremdton- und als Bildtonmusik. Die Fremdtonmusik (auch „kommentierende“, „außerszenische“ oder „Background“-Musik genannt), begleitet, stützt oder (seltener) konterkariert die Filmhandlung, gehört dieser aber selbst nicht an, ist also extradiegetisch. Die Bildtonmusik hingegen ist in der Handlung, der diegetischen Welt des Films, verankert; sie wird vom filmischen Personal produziert bzw. gehört (Bresson wie auch die *Dogma*-Regisseure plädieren für eine Beschränkung auf diese Form). Die meisten medienkundlichen Untersuchungen und ästhetischen Diskussionen zur Rolle der Filmmusik beziehen sich primär oder gar ausschließlich auf Fremdtonmusik, die als „Filmmusik im engeren Sinne“⁶ gilt, zumal sie die filmische Praxis weithin dominiert. Dabei zeigt gerade die Bildtonmusik oft besonders eindringliche Formen intermedialer Verknüpfung mit einer breiten Palette an Ausdruckswaleurs bzw. Funktionen. Im Folgenden soll eine Typologie solcher Funktionen anhand ausgewählter Filmbeispiele skizziert werden.

Zunächst kurz zur Definition bzw. Terminologie: Das Prinzip der Bildtonmusik ist früh beschrieben worden, es hat sich aber bis heute keine einheitliche Benennung etabliert. Siegfried Kracauer spricht von „aktueller Musik“⁷, noch

2 Theodor W. Adorno/Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. In: Th. W. Adorno: *Gesammelte Schriften* Bd. 15. Frankfurt a. M. 1995.

3 Robert Bresson: *Noten zum Kinematographen*. München/Wien 1980, S. 80.

4 Ebd., S. 17.

5 Wörtlich heißt es in der Erklärung „Dogma 95“: „Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot.“ Zit. nach: Achim Forst: *Breaking the Dreams. Das Kino des Lars von Trier*. Marburg 1998, S. 237.

6 Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg 2001, S. 20.

Helga de La Motte-Haber und Hans Emons übernehmen diesen Begriff⁸; in der Literatur finden sich außerdem zahlreiche andere, zum Teil uneindeutige Termini wie z. B. „realistic“ und „source music“, „szenische“, „immanente“, „synchrone“ und „Inzidenz“-Musik sowie „Musik in ihrer natürlichen Rolle“⁹. Claudia Bullerjahn verwendet in ihrem vor zwei Jahren erschienenen grundlegenden Buch über Filmmusik im Rückgriff auf Hansjörg Pauli das Begriffspaar Fremd- und Bildtonmusik, und ich schließe mich ihr im Folgenden an, wengleich auch der Begriff „Bildtonmusik“ Missverständnisse nicht ganz ausschließt: Wörtlich verstanden suggeriert er ja eigentlich, dass die jeweilige Tonquelle tatsächlich im On zu sehen sein müsse, was natürlich nicht der Fall zu sein braucht (eine mögliche, neuerdings auch häufiger verwendete Alternative wäre ansonsten ‚diegetische und nichtdiegetische Musik‘).

Definitionskriterium der Bildtonmusik ist die Annahme des Kinozuschauers, die Musik sei Bestandteil der filmischen Realität, könne also von den Personen der Handlung gehört werden. Wird sie singend oder musizierend von diesen selbst im On produziert, ist der Fall klar; wird eine technische Tonquelle, etwa ein Grammophon, Radio oder CD-Player, im Bild gezeigt, desgleichen. Ist die Musik dagegen im Off zu verorten, können rezipientenseits Irritationen entstehen. Akustisch sind Bildton- und Fremdttonmusik für den Zuschauer kaum je unterscheidbar, zumal sie, wie Hansjörg Pauli zu Recht anmerkt, produktionstechnisch meist nicht differieren: „Im Spielfilm der Tonfilm-Ära wirken wohl die Bildtöne wie Originaltöne; sie werden aber gleich den Fremdtönen fast ausnahmslos im Studio, synthetisch, hergestellt.“¹⁰ Entscheidend für den Rezipienten ist aber nur, dass die Zugehörigkeit der Musik in irgendeiner Form markiert wird, und sei es durch sichtbare Reaktionen des filmischen Personals. In Howard Hawks klassischem Western RIO BRAVO (1958) belagert eine Gangsterbande ein Gefängnis, um einen dort inhaftierten Kumpan zu befreien. Um ihre bedrohliche Präsenz zu signalisieren, lässt deren Anführer von einem nahegelegenen Saloon aus periodisch eine mexikanische „Todesmelodie“ spielen. Wenn diese Musik einsetzt, kann sie der Zuschauer gelegentlich nicht zuordnen, daher zeigt Hawks hier jeweils prompt eine mimische oder verbale Reaktion von John Wayne und den Seinen, die den Gefangenen bewachen.

Ein zweites Abgrenzungsproblem kann entstehen, wenn Bild- und Fremdttonmusik ineinander übergehen, was bereits im klassischen Hollywood-Kino

7 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. 1985, S. 199 f.

8 Helga de la Motte-Haber/Hans Emons: *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München/Wien 1980.

9 Vgl. Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 19.

10 *Funkkolleg Filmmusik*, hier zit. nach: Helga de la Motte-Haber/Hans Emons: *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, S. 161.

durchaus häufig geschieht; Helga de la Motte-Haber und Hans Emons sprechen von einer „tendenziellen Austauschbarkeit von aktueller und begleitender Musik“¹¹ im Film. Vielfach bilden solche Übergänge jedoch eine konventionalisierte Praxis und führen insofern nicht zu Publikumsirritationen, etwa wenn im Western ein einsamer Cowboy am Lagerfeuer ein Lied zur Gitarre anstimmt, um dann in der nächsten Strophe von einem kompletten Streichorchester begleitet zu werden. Naheliegenderweise wird kein Zuschauer hier annehmen, das Orchester sei in der Prärie anwesend. In anderen Fällen verschränken sich Bild- und Fremdtonmusik auf komplexere Weise; meist wird im On gespielte oder gesungene Musik phasenweise in die Fremdtonmusik integriert. Auch hier wird die jeweilige Zuordnung jedoch in der Regel für den Rezipienten klar ersichtlich. An anderer Stelle wird von solchen Verfahren noch die Rede sein.

Bevor ich nachfolgend auf einige Beispiele grundsätzlicher eingehen werde, seien die gängigsten Funktionen von Bildtonmusik zunächst summarisch genannt; Musikfilme im engeren Sinn, also Opern-, Operetten-, Musical- oder Konzertfilme, klammere ich dabei weitgehend aus. Am häufigsten wird Bildtonmusik im Spielfilm wie ein zusätzliches Requisit eingesetzt. Sie dient dann dazu, Handlungsräume, Situationen, soziale Milieus oder historische Epochen zu evozieren bzw. zu authentifizieren: Im Western-Saloon klimpert das obligate Klavier, auf Beerdigungen wird ein Trauermarsch gespielt, der Schulchor probt ein Volkslied etc.; entsprechend werden z. B. höfische Musik, Kirchenmusik, diverse Formen von Tanzmusik, Fanfaren, Militärmärsche oder ethnische Musik eingesetzt. Schon Adorno und Eisler haben die vielfach klischeehafte, standardisierte Verwendung musikalischer Milieuschilderungen kritisiert, beziehen sich dabei jedoch implizit fast ausschließlich auf Fremdtonmusik.¹² Für die erzählerische Logik ist es aber ein fundamentaler Unterschied, ob etwa der Mendelssohnsche *Hochzeitsmarsch* als Off-Kommentar zu einer Eheschließung erklingt oder ob das gleiche Stück innerhalb der filmischen Realität beispielsweise auf einem Standesamt vom Band abgespielt wird (im letzteren Fall wird der habituelle Gebrauch des Stücks mitthematisiert). Kracauer bezeichnet die requisitenhafte Verwendung von Filmmusik etwas problematisch als „Zufallsmusik“, um zu betonen, dass sie „ein beiläufiges Erzeugnis fließenden Lebens“ sei: „Keineswegs lenkt sie die Aufmerksamkeit um ihrer selbst willen auf sich, sie ist vielmehr ein nebensächlicher Bestandteil irgendeiner totalen Situation, die unser Interesse beansprucht.“¹³

Spezifischer und exponierter als die bloße musikalische Schauplatzmarkierung ist vielfach das Verfahren, einzelne Filmfiguren über ihre musikalischen

11 Ebd. S. 161.

12 Theodor W. Adorno/Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. Bes. S. 22 ff.

13 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films*. S. 199.

Neigungen oder Praxen zu charakterisieren. Dr. Hannibal Lecter (Anthony Hopkins), der kannibalische Killer in Jonathan Demmes *SILENCE OF THE LAMBS/DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* (1991), hört, unmittelbar bevor er auf brutalste Weise zwei Polizisten tötet und aus der Haft entflieht, mit meditativer Hingabe Bachs *Goldberg-Variationen*. Effektivvoll unterstreicht diese Sequenz Lecters Status als kultivierte Bestie; Anette Kaufman beschreibt ihn als „eine Variante des ‚mad scientist‘: genial, mörderisch, mit Sinn für das (und die) Schöne“.¹⁴ (Die Verbindung von Hochkultur und Barbarei, die hier mitkonnotiert wird, bildet spätestens seit den Berichten über Geige spielende Nazi-Schergen einen auch im Film des öfteren verwendeten Topos – man denke beispielsweise an Roberto Rosselinis *ROMA CITTÀ APERTA/ROM, OFFENE STADT* (1945), in dem sich die Gestapoleute zwischen den Folterungen gefangener Partisanen bei romantischer Klaviermusik entspannen.)

Ein zweites Beispiel: In Woody Allens *HANNAH AND HER SISTERS/HANNAH UND IHRE SCHWESTERN* von 1986 werden verschiedene Protagonisten und ihre Beziehungen, wie oft bei diesem Regisseur, über ihre kulturellen Vorlieben und Passionen definiert. Das Paar Mickey (Allen) und Holly (Diane Wiest) beispielsweise harmoniert während seiner ersten Rendezvous überhaupt noch nicht; dies äußert sich besonders deutlich in ihrem völlig divergierenden Musikgeschmack. Als Mickey Holly in ein traditionelles Jazzkonzert einlädt (jeder erfahrene Allen-Zuschauer weiß, dass dessen filmische personae fast sämtlich Jazzliebhaber sind), reagiert sie hochgradig gelangweilt. Bei einem von ihr initiierten Clubbesuch hingegen zeigt Holly enthusiastische Teilnahme am Auftritt einer Punkrockband, während Mickey sichtlich enerviert ist. Auf ihre Frage, ob er nicht die „Energie“ und die „positiven Vibrations“ der Musik spüre, antwortet er: „Ich hab Angst! Wenn die mit dem Singen fertig sind, nehmen sie Geiseln!“¹⁵

In den genannten Fällen treten die Filmfiguren als Musikrezipienten auf, die Musik selbst ist vorwiegend akustisches Zitat, auch Allusion auf die jeweiligen kulturellen Kontexte, Rezeptionsgewohnheiten etc. Direkter, auch gestisch vielfältiger sind die Einsatzmöglichkeiten der Musik, wenn diese von den Protagonisten selbst produziert wird. Auch hier geht es aber häufig wesentlich um die Vermittlung eines sozialen Gestus. Wenn die Sängerin Kay (Marilyn Monroe) in Otto Premingers *RIVER OF NO RETURN/FLUSS OHNE WIEDERKEHR* (1954) bei ihren Saloon-Aufritten in Netzstrümpfen und mit bloßen Schultern den Titelsong haucht, stellt sie vor allem ihre sexuelle Verführungskraft aus; wenn sie aber dem zehnjährigen Sohn ihres

14 Anette Kaufmann: „Das Schweigen der Lämmer“. In: Thomas Koebner (Hg.): *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare*. Bd. 4. Stuttgart 1995. S. 350 ff.

15 Woody Allen: *Hannah und ihre Schwestern*. Drehbuch. Zürich 1986. S. 164.

zukünftigen Gefährten Matt (Robert Mitchum) das Schlaflied *Down in the Meadow* zur Gitarre vorsingt, demonstriert sie ihre mütterlichen Kompetenzen.

Wenn Filmprotagonisten in persona als Musiker – meist als Sänger – auftreten, kann natürlich auch ihr spezifischer Interpretationsstil als bedeutungstragendes Prinzip eingesetzt werden. In John Hustons *KEY LARGO/GANGSTER IN KEY LARGO* (1948) nötigt der Gangsterboss Johnny Rocco (Edward G. Robinson) seine frühere Geliebte Gaye (Claire Trevor), eine alternde Alkoholikerin, ihm und einer versammelten Zufallsrunde ein Lied vorzusingen. Gegen das Versprechen, ihr ein Glas Schnaps zu gewähren (das er nicht halten wird), gibt Gaye seinem rüden Drängen schließlich widerwillig nach. Die Gedeemütigte singt *Moanin' Low* unbegleitet, mit brüchiger, ein wenig an die späte Billie Holiday erinnernder Stimme; ihr Vortrag, der in einem Tränenausbruch endet, spiegelt ihren Zustand eindringlicher, als jeder Dialog es vermöchte.

Die bereits angesprochene Verbindung von Bildton- und Fremdtonmusik dient – jenseits des erwähnten Standardfalls einer ins Off erweiterten Musikbegleitung – vielfach dazu, strukturelle Funktionen der Filmmusik insgesamt zu verstärken. In Michael Curtiz' Erzklassiker *CASABLANCA* (1942) wird die Wiederbegegnung der Liebenden bekanntlich musikalisch eingeleitet: Ilsa (Ingrid Bergman), die ihren früheren Geliebten Rick (Humphrey Bogart) seit Jahren nicht gesehen hat, betritt unwissentlich dessen Lokal und bittet den dort tätigen Pianisten Sam, das Lied *As Time Goes By* zu spielen. Der daraufhin herbeieilende Rick herrscht den Musiker an: „Ich hatte dir doch gesagt, du sollst das nie wieder spielen“ – erst dann fällt sein Blick auf Ilsa. Der Song *As Time Goes By*, textlich passend eine wehmütige Liebesreminiszenz, wird also mit dramatischem Akzent als Bildtonmusik eingeführt und auch für den Zuschauer affektiv aufgeladen, um im weiteren Verlauf des Films als leitmotivische, orchestrierte Fremdtonmusik eingesetzt zu werden – immer dann, wenn auf die vergangene Pariser Liebesgeschichte zwischen Elsa und Rick bzw. ihre Empfindungen für einander angespielt wird. Die nachdrückliche Präsenz der Bildtonmusik steigert und intensiviert somit die Wirkung der späteren, ansonsten konventionellen Verwendung der Fremdtonmusik. Die Funktion ist hierbei wesentlich auch eine dramaturgische bzw. narrative: Sie dient der Verknüpfung verschiedener Sequenzen.

In anderen Fällen integriert die Fremdtonmusik – unter Umständen nur scheinbar – Elemente der Bildtonmusik bzw. verschränkt sich mit dieser. Erich Wolfgang Korngold, der wohl profilierteste Filmkomponist der ‚goldenen Ära‘ Hollywoods, arbeitet besonders gern und effektiv mit diesem Prinzip. So bindet er beispielsweise in *THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD/ROBIN HOOD, KÖNIG DER VAGABUNDEN* (1938, R: Michael Curtiz) mehrfach Hofmusikanten oder Fanfarenbläser der Handlung in seine Fremdtonmusik ein, bzw. er passt deren Instrumentation, wenn die genannten Musiker im Bild erscheinen, mo-

mentweise entsprechend an, so dass sie als Bildtonmusik erscheint.¹⁶ Eine solche Durchdringung von Bild- und Fremdtonmusik steigert natürlich die Nähe des musikalischen Kommentars zum Handlungsgeschehen und somit die Direktheit bzw. Authentizität seiner Wirkung. In dem genannten Beispiel wie im klassischen Kino fast durchweg werden die jeweiligen Übergänge zwischen Bildton- und Fremdtonmusik durch das Bild deutlich markiert, so dass der Zuschauer sie nachvollziehen kann. Sehr viel seltener, meist in Autoren- oder ‚Kunst‘-Filmen, werden solche Übergänge absichtsvoll verschleiert, Publikumsirritationen mithin bewusst intendiert. Häufig geht es dabei um die subjektive Darstellung verschiedener Wahrnehmungsebenen der Protagonisten – etwa Realität, Traum oder Erinnerung; die Betrachtung solcher komplexeren Fälle muss hier jedoch entfallen.

Im Folgenden sollen nun drei zentrale Funktionen von Bildtonmusik ausführlicher erörtert werden, ich nenne sie übersichtlichshalber vorab: 1. Bildtonmusik als Performance, 2. Bildtonmusik als Bedeutungsträger, 3. Bildtonmusik als Handlungsmedium. Es geht dabei nicht um Alternativen, die Funktionen können vielmehr in wechselnden Kombinationen auftreten.

Funktionen der Bildtonmusik I: Bildtonmusik als Performance

Zu den festen Konstanten eines Marx-Brothers-Films gehören die solistischen Musikeinlagen von Chico (Klavier) und Harpo Marx (Harfe). Irgendwann im Verlauf der Handlung stößt jeder der beiden Komiker wie zufällig auf sein Instrument und beginnt ‚spontan‘ zu spielen. So auch in *GO WEST/DIE MARX BROTHERS IM WILDEN WESTEN* von 1940 (R.: Edward Buzzell): Während eines Aufenthalts in einem Saloon bittet Chico den dort agierenden Pianisten, ihm kurz sein Klavier zu überlassen; diverse Zuschauer scharen sich um ihn, und schon ist ein paradigmatischer Auftritt etabliert. Im Gegensatz zu Harpos eher kontemplativ-ernstem Harfenspiel sind Chicos Klaviersoli durchweg komödiantische Bravournummern, wirkliche ‚musical comedys‘. Ihre Komik beruht zum einen auf immanent musikalischen Strukturen, im genannten Fall besonders auf dem Kontrast zwischen der Introdution des von Chico gespielten Stücks, die mit ihren Tremoli, rasanten Oktavgängen und Läufen einen hochdramatischen Fortgang anzukündigen scheint, und dem folgenden, betont naiv-simplen Hauptthema. Komisch ist aber vor allem Chicos durchaus artistische, gleichwohl höchst unorthodoxe pianistische Technik. So spielt er hier exponierte Melodietöne mit einem Finger, gestaltet perkussive Breaks durch Klopfen gegen den Klavierdeckel, „schießt“ einzelne Tasten, eine Pistole imitierend, mit dem Zeigefinger ab, erzeugt Glissandi durch das Hin- und Herroll-

16 Vgl. hierzu Helmut Pöllmann: *Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens.* Mainz/London u. a. 1998. Bes. S. 111 ff.

len eines Apfels auf der Tastatur, nachdem er die Frucht blitzschnell seinem Bruder Harpo entrissen hat, der just hineinbeißen wollte, u. ä. Dies alles gleicht einem komischen Ausdruckstanz der Hände auf der Klaviatur; Harpo unterstützt die Wirkung noch pantomimisch.

Chicos Auftritt stellt eine musikalische Performance in Reinform dar. Das pianistische Intermezzo, das bezeichnenderweise auch innerhalb der filmischen Diegese vor Publikum stattfindet, ist Präsentation, Vorführung, artistisch-komisches Ereignis – und nichts sonst. Die Narration wird hier unterbrochen, die zentrale Regel gerade des Hollywood-Kinos, jedes Handlungsdetail müsse den Plot vorantreiben, ignoriert (Musikdarbietungen gehören zu den wenigen Ausnahmen, die sich der Mainstreamfilm in dieser Hinsicht gestattet). Knut Hickethier hat in diesem Sinne den Begriff einer schauspielerischen *Performance* vom *acting*, das im Dienst der Narration steht, abgegrenzt; auch er bezieht sich dabei auf musikalische, nämlich gesangliche Formen: „Die Dramaturgie der Narration [...] hält plötzlich inne und gibt einer Dramaturgie des Präsentativen Raum: Die Figuren treten vor die Kamera und geben ihren Gefühlen dadurch Ausdruck, dass sie plötzlich eine Arie, ein Couplet, einen Song vortragen.“¹⁷ Im Fall von Chico Marxens Pianistik ist dieses Heraustreten aus der Filmhandlung besonders ausgeprägt: Der Kinozuschauer erlebt einen unterhaltsamen, musikalisch-komödiantischen Akt, der vollkommen für sich steht. Er hat keine dramaturgische noch psychologische Funktion, weist nicht über sich hinaus, ist weder mit Chicos Rolle in *Go West* noch überhaupt nennenswert mit der übrigen Filmhandlung verknüpft; eingeleitet und legitimiert wird er einzig durch den vor seinem Auftritt geäußerten entwaffnenden Satz des Musikanten: „Ich bin so glücklich, ich will Klavier spielen!“

Die Sequenz ist im übrigen auch geeignet, einen medienhistorischen Zusammenhang zu illustrieren. Sie entspricht ganz dem Revueauftritt eines Musikclowns und verweist damit auf ein wichtiges Vorläufermedium des Films, das Unterhaltungstheater des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, speziell das Vaudeville bzw. die Music Hall. Gerade die Genese der Marx Brothers ist eng mit der Music Hall verbunden; ihre ersten beiden Kinofilme *THE COCONUTS* (1929, Regie: Robert Florey/Joseph Stanley) und *ANIMAL CRACKERS* (1930, Regie: Victor Heerman), basierten noch gänzlich auf Bühnenrevuen bzw. *Musical Comedies*, die zuvor erfolgreich am Broadway gelaufen waren. Die Music Hall bot Mischprogramme aus Schauspiel, Artistik, Komik und natürlich Musik, die teils episodisch gereiht, teils in unterschiedlichen Verbindungen präsentiert wurden. Der Film, vor allem die frühe Slapstick-Komödie, aber auch diverse andere Genres, haben verschiedene Strukturprinzipien der Music-Hall adaptiert –

17 Knut Hickethier: „Acting und Performance“. In: Susanne Marschall/Norbert Grob (Hg.): *Ladies, Vamps, Companions – Schauspielerinnen im Kino*. St. Augustin 2000. S. 254 f.

unter anderem eben auch die unterhaltsame Musikeinlage, die häufig nur höchst locker in die Narration eingebunden ist. Genres mit hohem Musikanteil wie die Musical Comedy, der Revuefilm und ähnliche machen bezeichnenderweise gerade in der frühen Tonfilmzeit einen erheblichen Teil der Produktion aus.

Die musikalische Performance im Film, sei sie nun komisch, virtuos, eingängig oder avanciert, lebt von einem Reiz, der natürlich ungleich älter ist als das Medium. Das Musizieren vor Publikum ist ein fester Bestandteil der kulturellen Praxis wohl fast aller Länder, Völker und Zeiten. Die Faszination, die es auf den Zuhörer und Zuschauer auszuüben vermag, beruht zum Teil sicherlich auf seinem Schauwert, der Verblüffungswirkung musikalischer Technik und Artistik – und der gleichzeitigen Erzeugung starker Affekte und Emotionen. Das Erlebnis des Musikhörens kann bekanntlich so intensive Formen annehmen, dass es immer wieder mit Metaphern des Mirakulösen und Numinosen beschrieben worden ist. Die Forderung der klassischen Ästhetik, Kunst solle Staunen und Bewunderung, *admiratio*, erregen, kommt hier geradezu idealtypisch zur Geltung; Niklas Luhman hebt hervor, in diesem Begriff fließen *Verwunderung* und *Bewunderung* zusammen.¹⁸ Von solcher Wirkung des Musizierens lebt bis heute der gesamte Konzertbetrieb aller Sparten, ein konstitutiver Teil der Musikindustrie.

Die modernen technischen Medien haben dieses Prinzip in erheblichem Umfang adaptiert; zudem steigern sie den Nimbus einzelner Musiker und Musikensembles zusätzlich (bzw. stellen ihn überhaupt erst her), wodurch wiederum die Wirkung ihrer physischer Präsenz auf Bühnen, Leinwänden und TV-Schirmen enorm verstärkt wird. Es wundert insofern nicht, dass der Anteil konzertähnlicher Musiksendungen etwa am Fernsehprogramm beträchtlich ist; das Spektrum reicht hier beispielsweise von VORSICHT KLASSIK! über den MUSIKANTENSTADEL bis zu MTV UNPLUGGED (wobei natürlich der Livecharakter der Musik in den meisten Formaten nur fingiert wird). Bereits im Stummfilm begegnet uns aber durchaus schon „Bildtonmusik“; wengleich diese noch nicht auf einer Tonspur fixiert, sondern während der Vorführung von einem Kinopianisten oder -orchester ergänzt werden musste. Im frühen Tonfilm spielt Bildtonmusik, wie schon erwähnt, eine besonders exponierte Rolle, man denke nur an den JAZZSINGER (1927, Regie: Alan Crosland).

Die filmische Darstellung einer musikalischen Performance kann im Gegensatz zur traditionellen Bühnenpräsentation natürlich nicht mit der Unmittelbarkeit des Live-Erlebnisses aufwarten, sie hat aber andere, medienspezifische Vorzüge zu bieten, vor allem den der intimen Nähe zum Geschehen sowie die Multiperspektivität. Die visuelle Auflösung der beschriebenen Chico-Marx-

18 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1995. S. 234.

Sequenz ist paradigmatisch: Meist wird die Klaviatur in Nah- und leichter Aufsicht gezeigt, so dass man die Pianistenhände in ungewohnter Deutlichkeit verfolgen kann; einzelne technische Kabinettstückchen Chiccos werden durch Detailaufnahmen seiner Hände hervorgehoben. Eine in diesem Fall nicht eingesetzte, bei der filmischen Darstellung virtuoser Pianistik aber sonst häufiger verwendete Einstellung ist die senkrechte Aufsicht auf die Tastatur, die Stil und Technik eines Spielers besonders transparent werden lassen; ebenso fehlen hier – da es sich um einen komischen Auftritt handelt – die typischen Großaufnahmen des Musikers, die sein Mienenspiel, seine Konzentration, seine emotionalen Reaktionen exponieren. Das Medium Film (bzw. Fernsehen) ermöglicht mithin eine außerordentlich intime sowie demonstrative und analytische Präsentation von Musik.

Funktionen der Bildtonmusik II: Bildtonmusik als Bedeutungsträger

Eine musikalische Performance im Film kann, wie das Chico Marxsche Klavierspiel zeigt, innerhalb der Handlung quasi autonom für sich stehen, ohne weitere dramaturgische oder sonstige Funktionen zu übernehmen. Sie kann aber auch, und dies ist der ungleich häufigere Fall, mit einer Fülle von Konnotationen aufgeladen bzw. vielfältig funktionalisiert werden. Ich möchte dies an einem besonders bekannten Beispiel demonstrieren, nämlich an der Gesangssequenz aus Howard Hawks' bereits erwähntem Westernklassiker *RIO BRAVO* (1958). Die Grundsituation dieses Films sei noch einmal kurz in Erinnerung gerufen: John T. Chance (John Wayne), Sheriff des Westernstädtchens Rio Bravo, hat einen Mörder verhaftet, dessen Kumpane ihn nun befreien wollen, bevor er dem zuständigen US-Marshall übergeben werden kann. Chance verschanzt sich mit drei Kombattanten, gespielt von Dean Martin, Walter Brennan und Ricky Nelson, im Gefängnis, um eben dies zu verhindern. Etwa in der Mitte des Films, während einer kurzen Ruhephase zwischen den Kämpfen, die vier Männer sind im Sheriffsbüro versammelt, beginnt Dude (Dean Martin), auf einer Pritsche liegend, unvermittelt und zunächst a cappella, das Lied *My Pony, My Rifle and Me* anzustimmen. Colorado (Ricky Nelson) begleitet ihn ab der zweiten Strophe auf der Gitarre, singt ebenfalls und übernimmt in einem zweiten Song (*Get Along Home, Cindy, Cindy*) die erste Stimme, Stumpy (Walter Brennan) spielt dazu Mundharmonika und singt die Refrains mit. Nur Chance/John Wayne, der beim besten Willen nicht singend gedacht werden kann,¹⁹ beschränkt sich auf die Zuhörerrolle; in Zwischenschnitten zeigt er aber ein ungewohnt sonniges Lächeln als Reaktion auf die Musik.

19 Dies gilt für die persona des späten John Wayne; zu Beginn seiner Karriere absolvierte Wayne durchaus auch Gesangsauftritte.

Natürlich ist dieses Gesangsintermezzo zunächst einmal ganz wesentlich auch eine Performance, ein unterhaltsamer, professioneller Auftritt der beiden Sänger Dean Martin und Ricky Nelson (letzterer war in den fünfziger Jahren ein Teenie-Star, der als „Soft-Rock-Alternative zu Elvis Presley“²⁰ gesehen wurde). Howard Hawks soll denn auch auf die Frage, warum in RIO BRAVO soviel gesungen werde, lakonisch geantwortet haben, das sei nur natürlich: Die Helden säßen gefangen, außerdem seien zwei der Hauptdarsteller Sänger.²¹ Hier spricht also ganz der gewitzte Hollywood-Entertainer, der seinem Publikum eine Show-Attraktion bietet, wenn er die Gelegenheit dazu hat, wobei ihm die Frage nach der psychologischen Glaubwürdigkeit von Revolvermännern, die ganz nebenbei Gesangsnummern in geschulter Manier und Studioqualität zum Besten geben, offenbar als nachrangig erscheint.

Über ihren unmittelbaren Unterhaltungswert hinaus weist diese Gesangseinlage aber noch verschiedene weitere Funktionen und Konnotationen auf. Wie schon erwähnt, drücken sich auch die Gangster in diesem Film musikalisch aus, indem sie als Einschüchterungstaktik ihr Todeslied *Deguello* spielen lassen. Der Gesang der Gesetzeshüter kann also als eine medial adäquate Antwort auf diese Herausforderung gelesen werden, darüber hinaus natürlich ganz generell als ein Trutz- und Verteidigungsgesang der Belagerten gegen die äußere Bedrohung – und somit als ein integraler Bestandteil der Dramaturgie von RIO BRAVO.

Zum Zweiten stellt das gemeinsame Singen der Protagonisten natürlich einen eminent sozialen und emotionalen Akt dar – zumal es sich um habituell einzelgängerische, wortkarge Westerner handelt; es ist eine vertrauensbildende Maßnahme der Männer untereinander, deren interne Querelen hier zurücktreten, sowie auch dem Zuschauer gegenüber. Die entschieden positive, Friedlichkeit und Gemeinschaftlichkeit evozierende Konnotation des kollektiven Singens unterstreicht die moralische Überlegenheit der Guten, ganz im Sinne des Lutherwortes:

Hie kann nicht sein ein böser Mut,
Wo da singen Gesellen gut.²²

bzw. der späteren, zum Sprichwort verkürzten Variante nach Johann Gottfried Seume:

20 Zit. nach Siegfried Schmidt-Joos/Barry Graves: *Rock-Lexikon*. Reinbek bei Hamburg 1973. S. 200.

21 Zit. nach Joe Hembus: *Das Westernlexikon*. Erweiterte Neuauflage von Benjamin Hembus. München 1995. S. 517.

22 Die Verse stammen aus Martin Luthers Lied *Frau Musica*.

Wo man singt, da lass dich ruhig nieder,
Böse Menschen haben keine Lieder.²³

Die Todesmelodie der Schurken ist denn auch kein Vokal-, sondern ein reines Instrumentalstück. Die angesprochene soziale Konnotation des Gesangs prägt aber das Musizieren bzw. Musikhören auch ganz generell. So heißt es bei Adorno und Eisler, der akustischen Wahrnehmung als solcher wohne „unvergleichlich mehr als der optischen ein Moment von altertümlicher Kollektivität inne“, Mehrstimmigkeit und rhythmische Artikulation der abendländischen Musiktradition verwiesen „unmittelbar auf eine Vielheit nach dem Modell der einstigen kirchlichen Gemeinde als auf ihr allein mögliches Subjekt“.²⁴ In verschiedensten Formen musikalischer Praxis lebt dieses soziale Element weiter – und wird entsprechend in Filmen eingesetzt.

Besonders Dean Martin interpretiert seinen strukturell simplen Westernsong durchaus subtil, mit feinabgestufter Dynamik; sein Gesangsstil evoziert Sanftheit und Sensibilität. Für seine Figur, den anfangs haltlosen, später sich bewährenden und resozialisierenden Trinker Dude, wird die Musik zum Katalysator, legt zuvor Verborgenes frei: Der harte Mann offenbart eine weiche Seele, er zeigt und erzeugt Emotion, gerade auch dies bindet Zuschauersympathien (verletzte Gefühle hatten denn auch zu seinem Niedergang geführt: Er war von einer Frau verlassen worden). Spätestens nach seinem Vortrag von *My Rifle, My Pony and Me* erscheint Dude nicht mehr als der Verlorene, der er war: Wer so singen kann, braucht nicht aufgegeben zu werden, weder von seinen Mitstreitern noch vom Zuschauer: Er ist grundsätzlich läuterbar.

Nicht zuletzt bilden die beiden dargebotenen Songs auch selbstreferentielle Texte im Text; sie explizieren genretypische Motive und Subtexte: die Einsamkeit des Westerners, die Abwesenheit der Frauen, die Sehnsucht nach ihrer Gegenwart. Trotz dieser melancholischen Grundierung ist die Musikeinlage insgesamt geeignet, den Optimismus des Zuschauers im Hinblick auf den weiteren Handlungsverlauf zu stärken; Michael Althen resümiert: „Vorher war die Welt in Stücken, jetzt setzt sich alles wieder zusammen. Fortan weiß man, dass nichts mehr schiefgehen kann. Ein Lied hat dazu gereicht, mehr nicht. Eine schönere Lösung hat das Kino nicht anzubieten.“²⁵

23 Die Originalverse aus Johann Gottfried Seumes Gedicht *Die Gesänge* lauten: „Wo man singet, laß dich ruhig nieder,/ Ohne Furcht, was man im Lande glaubt;/ Wo man singet, wird kein Mensch beraubt;/ Bösewichter haben keine Lieder“.

24 Theodor W. Adorno/Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. S. 30.

25 Michael Althen: „Rio Bravo“. In: Bernd Kiefer/Norbert Grob (Hg.): *Filmgenres: Western*. Stuttgart 2003. S. 232.

Funktionen der Bildtonmusik III: Bildtonmusik als Handlungsmedium

Die wohl exponierteste und genuinste Funktion, die Musik im Film übernehmen kann, liegt dann vor, wenn sie nicht ein retardierendes Moment, eine kontemplative Handlungspause bildet, sondern als musikalischer Akt selbst handlungsrelevant bzw. -bestimmend wird. So können etwa ideologische Konflikte im Kino auch musikalisch ausgetragen werden, wie beispielsweise in *CASABLANCA*: In Ricks Café findet bekanntlich ein Gesangswettstreit zwischen Nazis und französischen Patrioten statt. Gegen die von deutschen Offizieren angestimmte *Wacht am Rhein* setzen andere Gäste, unterstützt von der Cafékappelle, die *Marseillaise*; letztere, den Widerstand gegen die Besatzer repräsentierend, triumphiert, da sie mehr Mitsänger zu mobilisieren vermag als die deutsche Hymne. Dramaturgisch gesehen antizipiert dieses Quodlibet den Schluss des Films. Eine vergleichbare Sequenz findet sich in Volker Schlöndorffs *Blechtrommel*-Verfilmung (1979), deren Protagonist Oskar Matzerath (David Bennent) während einer Nazi-Propagandaveranstaltung unter der Rednertribüne verborgen so nachdrücklich und konsequent einen Dreivierteltakt gegen den Vierer-Marschtakt der Braunhemden-Kapelle trommelt, dass diese schließlich aufgibt und zu einem Walzerthema übergeht – woraufhin im Publikum ein allgemeines Tanzvergnügen ausbricht. Im Gegensatz zum Kampf der Hymnen in *CASABLANCA*, der sich wesentlich auch auf die betreffenden Liedtexte und deren Geschichte stützt, findet hier eine genuin musikalische Auseinandersetzung statt.

Den wohl prominentesten Fall einer handlungsbestimmenden Bildtonmusik stellt die Konzertsequenz in Hitchcocks *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (1955) dar. Die dort gezeigte Aufführung der Kantate *Storm Cloud* von Arthur Benjamin in der Royal Albert Hall ist doppelt codiert: zum einen als eindrucksvolle musikalische Performance, zum anderen natürlich als tragende Säule des Suspense-Konzepts, der Hitchcockschen Spannungsdramaturgie. Die Kinoszuschauer sind zuvor gründlich darüber informiert worden, dass während des Konzerts ein Attentat geplant ist: Ein Diplomat soll erschossen werden, und zwar exakt im Moment des musikalischen Höhepunkts der Kantate: dem einzigen Beckenschlag des Stücks. Hitchcock führt nun eine ausgedehnte synchrone Spannungssteigerung von Musik und Bildmontage vor; der Suspense basiert auf der Frage, ob es der die Zusammenhänge allenfalls ahnenden Heldin Jo (Doris Day) gelingen wird, den Mord in letzter Minute zu verhindern. Hitchcock verlagert somit kommune Funktionen von Fremdttonmusik, nämlich Handlungskommentierung und -stützung, in die Handlung selbst – ein höchst raffiniertes Beispiel für Ökonomie und wechselseitige Steigerung erzählerischer Mittel.

Dass auch eine völlig anders geartete, nämlich psychische Auseinandersetzung musikalisch vermittelt werden kann, demonstriert Ingmar Bergman in

HÖSTSONATEN/HERBSTSONATE (1977). Thema des Films ist ein Mutter-Tochter-Konflikt: Die erfolgreiche Konzertpianistin Charlotte (Ingrid Bergman) besucht ihre erwachsene Tochter Eva (Liv Ullmann), die lebenslang unter der emotionalen Kälte und mangelnden Zuwendung ihrer Mutter gelitten hat. In einer Schlüsselszene spielt Eva der Mutter, um ihre Anerkennung ringend, etwas vage-dilettantisch ein Chopin-Prélude auf dem Klavier vor; Charlotte, um ihre Kritik gebeten, interpretiert das Stück ihrerseits mit professioneller Ausdruckssicherheit – und entsprechend vernichtender Wirkung auf die Tochter.

Wird hier eine Musikinterpretation dramaturgisch eingesetzt, avanciert im folgenden Beispiel das musikalische Material selbst zum handlungstragenden Prinzip: Milos Formans *AMADEUS/AMADEUS* (1984), eine Adaption des Erfolgsstücks von Peter Shaffer, schildert die Laufbahn Mozarts (Peter Hulce) aus der Sicht seines äußerlich erfolgreicherem, künstlerisch jedoch weit unterlegenen Konkurrenten Salieri (F. Murray Abraham), der die Entstehung des Mozartschen Werks mit neidvoller Empathie verfolgt. In der vielleicht originellsten Sequenz des Films empfängt Salieri den Jüngeren bei Hofe mit einem eigens komponierten Begrüßungsmarsch, den er am Cembalo vorträgt. Mozart dankt, setzt sich seinerseits an das Instrument und improvisiert anmutig-sublime, stupend ‚mozartische‘ Variationen über Salieris gleichförmig-banales Thema. Der zentrale Konflikt des Films zwischen Genie und Mediokrität wird hier also nicht nur verbal behauptet, sondern tatsächlich über das Medium dargestellt und ausgetragen, das dem Film thematisch zugrunde liegt.

Autonomie plus Funktionalität

Abschließend möchte ich noch ein Beispiel aus einem weniger bekannten Film diskutieren, das verschiedene genannte Funktionen von Bildtonmusik auf hohem Niveau verbindet. Gemeint ist das amerikanische Melodram *DECEPTION/TRÜGERISCHE LEIDENSCHAFT* von 1947. Der Regisseur, Irving Rapper, ein Hollywood-Routinier der vierziger und fünfziger Jahre, hatte schon zuvor sein Interesse an musikalischen Stoffen gezeigt, so in einem Biopic über George Gershwin, *RHAPSODIE IN Blue* von 1945. *DECEPTION* erzählt, wie viele Filme seines Genres und seiner Zeit, eine tragische Dreiecksgeschichte; die Konstellation wie auch die Besetzung lassen an *CASABLANCA* denken: Die Pianistin Christine (Betty Davis) war einst mit dem Cellisten Karel (Paul Henreid) verlobt, hat sich aber, da dieser als verschollen gilt, inzwischen mit dem Komponisten Alexander (Claude Rains) liiert. Als Karel wieder auftaucht, entflammt die alte Liebe neu – und der klassische Konflikt ist etabliert. Den dramatischen Höhepunkt der Handlung bildet nun die Uraufführung eines von Alexander komponierten Cellokonzertes durch Karel – dessen realer Autor ist der bereits erwähnte Erich Wolfgang Korngold. Unmittelbar vor Beginn des Konzerts erschießt Christine Alexander, der Karel aus Eifersucht seine frühere Verbindung

zu Christine offenbaren wollte, in dessen Wohnung, um dem von ihr geliebten Musiker unter Verzicht auf eine gemeinsame Zukunft einen neuen Karriere-start zu ermöglichen. Nach dem Mord eilt Christine ins Konzert, das bereits begonnen hat.

Die Konzertsequenz aus *DECEPTION* demonstriert aus meiner Sicht die Einsatzmöglichkeiten von Bildtonmusik in weithin singulärer Weise. Die ästhetischen Qualitäten des Korngoldschen Cellokonzerts überragen freilich, wie häufig bei den Filmmusiken dieses Komponisten, diejenigen des Films beträchtlich; es wurde übrigens auch bereits mit Blick auf spätere konzertante Aufführungen geschrieben. Gerade dieses Stück ist insofern durchaus als autonome Musik hörbar (und wurde im Zuge der Korngold-Renaissance der letzten Jahre auch mehrfach auf CD eingespielt), andererseits bildet es einen konstitutiven Bestandteil der filmischen Dramaturgie, wobei seine Funktionen komplexer und subtiler sind als etwa diejenigen der Benjamin-Kantate in Hitchcocks *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH*.

Korngolds Cellokonzert ist einsätzig geblieben; eine Komplettierung war geplant, wurde aber nicht mehr ausgeführt. Das Stück zeigt die Struktur eines klassischen Sonatensatzes mit der Exposition zweier kontrastierender Themen, Durchführung, Kadenz und Reprise. Für den Film wurde es auf die Exposition, Teile der Kadenz und die Reprise gekürzt; eine Aufführung des gesamten Konzerts dauert etwa 13 Minuten, im Film sind es nur zwei Minuten; die Kürzung wird durch die Einblendung schnell durchblätterter Partiturseiten signalisiert.

Auch hier ist die Musik zunächst einmal Performance, sie demonstriert eindrucklich die Virtuosität des Solisten (die auch Thema der Handlung ist); diese Funktion erfüllt besonders die Kadenz (Paul Henreid imitiert übrigens die Cello-technik mit beachtlichem Geschick; die reale Cellistin der Aufnahme ist Eleanor Aller-Slatkin). Die Doppelcodierung der Musik basiert darauf, dass sie einerseits als Teil der Handlung, andererseits als deren Kommentierung angelegt ist; die musikalische Textur ist exakt auf diese Funktion zugeschnitten.

Die Introduction ist naheliegenderweise nur kurz, sie misst drei Takte; wuchtige, synkopierte Orchesterakkorde leiten über ein Glissando das erste Thema ein. Dieses ausgedehnte Kopfstück – es ist 23 Takte lang – lässt sich als Schilderung des inneren Zustandes Karels lesen, der den Grund für Christines Ausbleiben nicht kennt, die Zusammenhänge aber möglicherweise ahnt. Das Thema evoziert in jeder Hinsicht Unruhe und Nervosität: Es durchmisst in schnellem Tempo (*Allegro moderato, ma con fuoco*) einen großen Ambitus (vom großen bis zum zweigestrichenen G), zeigt z. T. weite Intervallsprünge, einen synkopischen Rhythmus, vor allem aber ein beständiges Changieren zwischen Dur und Moll. Das zweite Thema, deutlich kontrastierend, eine weiche, rhythmisch beruhigte Cello-Kantilene in hoher Lage, setzt exakt in dem Augenblick ein, als Christine ihre Loge im Konzertsaal betritt. Akzentuiert wird dieser

Moment auch durch einen Blickwechsel der Liebenden, im Schuss-Gegenschussverfahren aufgenommen; im Anschluss werden beide trotz räumlicher Distanz in einer Einstellung gezeigt. Musik und Bild drücken ein Liebesbekenntnis aus, vielleicht auch das wechselseitige Einverständnis mit dem Geschehen bzw. dem unausweichlichen Verzicht.

Der ästhetisch-autonome Rang der Musik, sonst gelegentlich geradezu als Einschränkung des funktionalen Wertes von Filmmusik betrachtet, bedingt in dieser Sequenz erst die Intensität der dramaturgisch-emotionalen Aussage. Die eingangs angesprochene Affinität der beiden Medien bestätigt sich in einer höchst wirkungsvollen Durchdringung beider, wobei der Musik, die üblicherweise dem Bild funktional untergeordnet wird, hier mindestens paritätische Bedeutung zukommt. Bildtonmusiken von solcher Plausibilität sind in der Filmgeschichte insgesamt selten; insofern trifft eine Aussage, die Wolfgang Thiel für die Filmmusik insgesamt formuliert hat, vielleicht auf die Bildtonmusik in besonderem Maße zu. Thiel schreibt, die filmmusikalische Forschung stehe in der merkwürdigen Situation, „Sinn und Ziel ihrer Arbeit mehr aus den zwar immanenten, aber erst künftig zu entfaltenden Möglichkeiten ihres Untersuchungsobjektes als aus einer Verallgemeinerung bereits vorhandener Resultate gewinnen zu müssen.“²⁶ Noch immer ist ja der Film ein vergleichsweise junges Medium, und insofern darf man vielleicht auch hinsichtlich der Bildtonmusik auf künftige Innovationen hoffen.

26 Wolfgang Thiel: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin 1981. S. 12.