

## **Filmmusik – analytische und musikpädagogische Aspekte einer Gattung in der Dekonstruktion**

Heiko Schneider (Leipzig)

I remember that I told you once that even with all its drawbacks and annoyances I loved to do picture work. This I revoke. I think I will be cured for some time to come from any longing for it. Luring as the screen itself may be, one has to realize that the access in matters of music is blocked by such an amount of ignorance, stupidity and bad taste that it is really hopeless.

Ich erinnere mich, Ihnen gesagt zu haben, dass ich trotz aller Missstände und Ärgernisse gern Filmmusik schreibe. Diese Aussage ziehe ich zurück. Ich denke, dass ich für einige Zeit von diesem Verlangen kuriert sein werde. Mag die Arbeit für die Leinwand auch noch so verlockend sein, man muss begreifen, dass der Zugang in musikalischen Belangen von einem großen Maß Ignoranz, Dummheit und schlechtem Geschmack derart blockiert wird, dass es wirklich hoffnungslos scheint.  
(Toch 1944)

Diese Aussage beendete 1944 die filmmusikalische Karriere des österreichisch-deutschen Komponisten Ernst Toch in Hollywood, nachdem dieser 1933 aus Deutschland emigrieren musste und durch die Filmmusikaufträge durchaus eine neue Existenz im kalifornischen Exil

aufbauen konnte. Seine negativen Erfahrungen weisen bereits in dieser frühen Phase des Films auf Probleme hin, die es uns heute erschweren, Filmmusik mit rein musikalischen oder musikwissenschaftlichen Maßstäben zu analysieren oder zu werten. Auch zu Tochs Zeiten waren unter den emigrierten Komponisten nicht die großen europäischen Künstler wie Schönberg, Eisler und Weill am erfolgreichsten, sondern Vertreter der Unterhaltungsmusik im weitesten Sinne, wie Erich Wolfgang Korngold, Franz Waxmann und Friedrich Hollaender.

Offenbar braucht es ein bestimmtes Gespür für die Funktion einer Unterhaltungsindustrie, wie Hollywood es war und ist, um als Filmmusikkomponist über längere Zeit kommerziell erfolgreich zu sein. Entsprechend wurden die dabei entstandenen Produkte als »Gebrauchsmusik«, »funktionale Musik«, »dienende Musik« (Eggebrecht 1996, 586) oder Musik mit »reduziertem Kunstanspruch« definiert. In diesem Zusammenhang interessierte die Forschung vor allem die intendierten Funktionen, in jüngerer Zeit auch ihre Wirkungen beim Rezipienten. Dennoch wurden bei der verbalen Beschreibung von Filmmusik stets die Kategorien der Konzertmusik (»absoluter Musik«) verwendet. Begriffe wie »Ouvertüre«, »Thema«, »Motiv«, »Sequenz«, »Kontrapunkt« konnten gerade deshalb übernommen werden, weil die stilistischen Vorlagen der Filmmusikkomponisten zumeist programmatische oder dramatische Werke der Spätromantik oder der klassischen Moderne waren, die jedermann zu kennen glaubte.

Auf der anderen Seite stehen die schon früh gesammelten praktischen Erfahrungen der Produzenten bei der Auswertung von Filmen und ihrer Musik, die im Wesentlichen besagen, dass Filmmusik nicht »gehört« wird, jedenfalls nicht bewusst. Danach wäre es im Grunde egal, ob ein bestimmter

spannungssteigernder Effekt mit kunstvollen Holzbläser-Arpeggien in der Dur-Mediante des Hauptthemas erzielt wird, oder ob eine einfache, düster klingende Synthesizer-Fläche dafür ausreicht. Der musikalische Ehrgeiz, eben doch eine wirkungsvolle und künstlerisch anspruchsvolle Musik zu schreiben, wurde den Komponisten oft nicht gedankt. Für die ebenfalls ehrgeizige musikwissenschaftliche Analyse bedeutete dies eine normative Einteilung in »gute« und »schlechte« Filmmusik, die nicht kongruent mit der Wertung des Produzenten oder des breiten Publikums sein musste und demzufolge als Feedback für den Komponisten wenig tauglich war. »Gute funktionale Musik kann ihre Güte gerade dadurch gewinnen, dass sie rein ästhetisch schlechte Musik ist« (Eggebrecht 1996, 586), doch dieses Diktum scheint inzwischen zum Freibrief für Filmproduzenten geworden zu sein, die die Aufgabe der musikalischen Gestaltung ihres Filmes Bands, DJs, Cuttern oder gleich dem GEMA-freien Soundarchiv überlassen. Mögen Kostengründe dafür verantwortlich gemacht werden oder das musikalische Desinteresse des Regisseurs, die entstandenen Produkte können auch unter funktionalen Gesichtspunkten nicht überzeugen, ganz einfach, weil die Musik nicht auf die Szene gearbeitet ist, sondern nur »angelegt« und als »passend« befunden worden ist.

Doch selbst eine gut »funktionierende« Filmmusik lässt sich ohne weitere Überlegungen nicht einfach analysieren und bewerten, da sie kein selbstreflexives System darstellt. Victoria Piel beschrieb zwar Formen selbstreflexiver Filmmusik, etwa wenn diese besonders starke, »prägnative« oder »disparate« Reize auslöst, als Musik bewusst wahrgenommen wird oder mit der Erwartungshaltung bricht. (Piel 2008, 58f.) Doch das Betrachten der »Nur-Musik«, im Sinne einer Gattung, die mit anderen funktionalen Musiken wie Stummfilmmusik, Schauspielmusik, Oper, Musical oder konzertanter Programmmusik vergleichbar ist (Aaron

Copland), führt heute zu Problemen. Peter Rabenalt begründete dies 2005 so:

Die Uneinheitlichkeit und Vielgestaltigkeit des Phänomens Filmmusik spricht dagegen, sie als eine spezifische Gattung von Musik definieren zu wollen, in der sich allgemeine musikalische Gesetze modifizieren. Der Begriff Filmmusik bezeichnet nicht mehr und nicht weniger als unterschiedlichste musikalisch geprägte Klangereignisse für verschiedene Zwecke innerhalb einer Kinovorführung. Die Qualität von Filmmusik misst sich ausschließlich an der Eignung, ihre jeweilige Funktion zu erfüllen. (Rabenalt 2005, 251f.)

Inzwischen zeichnet sich jedoch eine neue Dimension ab, die eine rein musikalische Analyse noch problematischer macht und das Verständnis von Filmmusik als musikalische Gattungsbezeichnung in Frage stellt. Durch die Weiterentwicklung der technischen Möglichkeiten bei der Herstellung des Soundtracks ist eine Arbeitsteilung in den Bereichen Komposition, Einspielung, Musikmischung einerseits und den übrigen akustischen Bestandteilen (Sprache, Geräusche, Effekte) andererseits oft nicht mehr notwendig. Zunehmend verlässt ein Film vom ersten Tag der Postproduktion bis hin zur Endabnahme nicht mehr die Festplatte, sämtliche Vorgänge, vom Bildschnitt bis hin zu den zahlreichen Tonspuren, sind heute am Rechner zu realisieren. Dabei hat der Beruf des Sounddesigners an Bedeutung zugenommen, denn ihm obliegt die Auswahl, Anordnung und Klangformung der nahezu unbegrenzt zur Verfügung stehenden Audiofiles

mit Geräuschen, Tönen und Musik. Umgekehrt nimmt der Einfluss des Komponisten ab.

Lothar Prox untersuchte 1993 den Zusammenhang von *minimal music* und Filmmusik, insbesondere unter dem Eindruck der Kompositionen von Philipp Glass. Er deutete diese künstlerische Richtung, die mehr in Richtung Musikfilm geht, als Reaktion auf den »merkbareren Verlust einer musikalisch geprägten Filmkunst« und die »Kehrseite einer neuen Vorherrschaft des Sounddesigns« und stellte bereits vor 19 Jahren fest:

Der internationale Kommerzfilm operiert nicht mehr mit drei voneinander unabhängigen Tonplänen (was der Musik jahrzehntelang eine künstlerische Chance gesichert hat), sondern organisiert integrierte Tonpartituren. [...] Die Musik auf der Tonspur unterlag dabei einem Dekonstruktionsprozess, der kaum noch zulässt, von Filmmusik im herkömmlichen Sinne zu sprechen. (Prox 1993, 21)

Der Sounddesigner Michael Vermathen bezeichnet diese »integrierte Tonpartitur« sinnfällig als akustisches Storyboard: ein Tondrehbuch, das chronologisch anhand des Timecodes die akustischen Ereignisse auflistet. Es unterscheidet in Erweiterung zu einem herkömmlichen Storyboard auf der Tonebene nicht nur generell zwischen Sprache, Geräuschen und Musik, sondern beinhaltet darüber hinaus eine differenzierte Unterteilung der Geräuschebene in Atmo, nicht-diegetische und diegetische Geräusche. Sounddesign und Musik bilden in einem solchen Plan eine Einheit auf der Tonebene. Sie können sich ergänzen, bedingen, aber auch konträr

gegenüberstehen (Vermathen 2004). Aus diesem Grunde kann der Einsatz der Musik in das akustische Drehbuch mit einfließen.

Jörg Udo Lensing betrachtet diese Verschmelzung von Musik und »komponierten« Geräuschen im Hinblick auf die immer größer werdende Klangfülle kritisch:

Interessanterweise hat diese Art zwischen komponiertem Sounddesign und in diese Gestaltung integrierter elektronischer Musik gerade im amerikanischen Spielfilm in den letzten zehn Jahren enorm Schule gemacht. [...] So sehr dieser Weg zu einer technisch, wie gestalterisch höheren Komplexität bei gleichzeitig höherer Transparenz gelangt, so sehr fraglich ist die Konsequenz dieses Prinzips, welches auf Steigerung beruht (Lensing 2009, 242).

Lensing sieht aber auch Vorteile in dieser Entwicklung und versteht modernes Sounddesign als eigenständige Kompositionsform.

Die wenigen herausragenden Beispiele von konzeptioneller, wie praktischer Kooperationen zwischen Filmkomponist und Sounddesigner zeigen, wie intelligent harmonische Klanggestaltung und Geräuschstruktur miteinander verflochten werden können und wie sich aus dieser Gestaltungsweise eine neue Art Filmtextur

ergibt, die mit den klassischen Termini Sounddesign versus Filmmusik nicht mehr beschrieben werden können. (Lensing 2009, 98–99).

Stattdessen wird in diesem Zusammenhang von verschiedenen, nahezu gleichberechtigten Schichten ausgegangen, die nicht mehr die Unterteilung in Musikspur und Geräuschspuren voraussetzt.

Wie aber verhält es sich mit der käuflich zu erwerbenden Filmmusik? Wenn der Gedanke einer »Dekonstruktion«, also Zerlegung, zuträfe, wäre es nicht möglich, Filmmusik auf Tonträgern in der Nachauswertung eines Kinohits zu verkaufen. In der Tat enthalten Soundtrack-Kompilationen inzwischen nicht mehr die Musik aus dem Film, schon gar nicht in der ursprünglichen Anordnung. Stattdessen setzen sich diese Produktionen aus Neukompositionen sogenannter Suiten zusammen, dabei werden die Leitmotive und Themen entweder in kleineren Einzelsätzen oder als fließend ineinander übergehende sinfonische Dichtung präsentiert. Oft aber werden nur die im Film verwendeten Popsongs kompiliert, und Material aus dem eigentlichen Score fehlt ganz. Damit bleibt auch hier der musikalische Gattungsbegriff außen vor.

Lohnt sich dann überhaupt die analytische Betrachtung, und vor dem Hintergrund der Vermittlung an junge Zuschauer, lohnt sich eine musikdidaktische Aufbereitung des Gegenstandes? Grundsätzlich bietet der Blick in die Geschichte des Films zahlreiche nach wie vor interessante Fragestellungen, die sich historisch, vergleichend und didaktisch erschließen lassen. Doch gerade junge Menschen haben zunächst den Zugang zum aktuellen Kinoprogramm und schon aufgrund der Kinoketten mit ihren Kopienzahlen in erster Linie Interesse am »Blockbuster«, am kommerziell

orientierten narrativ-fiktionalen Film. Diese Tatsache abzutun und sich in den ästhetischen Elfenbeinturm zurückzuziehen, ist genauso kontraproduktiv, wie etwa die Popmusik in toto als trivial zu bezeichnen und gleichzeitig über die fehlende Akzeptanz für Neue Musik zu lamentieren. Es gilt vielmehr, die gegenwärtigen Strömungen zu untersuchen und ihre Ursachen und Folgen sichtbar zu machen, um überhaupt Werturteile abgeben zu können oder eine normative Beschreibung von Filmmusik – die es derzeit nicht gibt – vorzunehmen. Deshalb wird im Weiteren der Begriff Filmmusik beibehalten, auch wenn er nicht mehr für den klassischen »Score« steht, sondern eine noch näher zu definierende Häufung von Klangereignissen beschreibt, die sich aufgrund ihrer Anordnung (Partitur), ihrer klanglichen Herleitung (Instrumentierung) und ihres Bedeutungsgehaltes (ästhetische Gestalt) vom übrigen Filmsound unterscheiden.

Jede filmmusikalische Analyse stößt also gegenwärtig auf das Problem der »integrierten Tonpartitur«. Bezogen auf die Verfügbarkeit im eigentlichen Film gelingt es dem Hörer nur schwer, musikalische Strukturen herauszufiltern, bezogen auf die Verfügbarkeit auf einer Soundtrack-CD ergibt sich eine Diskrepanz zwischen Original und Bearbeitung. Gelingt aber der Zugriff auf die Einzelbestandteile aufgrund einer geeigneten Szene mit klarer Trennung der Soundbestandteile oder mit Hilfe von speziell produzierten Anschauungsbeispielen, bleibt immer noch die Frage nach den Kategorien, auf die sich die Analyse bezieht. Wie bereits dargestellt, versagen primär musikwissenschaftlich orientierte Modelle aufgrund der fehlenden Eigenständigkeit und Autonomie von Filmmusik, vor allem in Bezug auf Form und Struktur. Ebenso sind die bisher üblichen Systematisierungskonzepte, die sich vor allem an einer funktionalen Klassifikation orientieren, auf den Prüfstand zu stellen, da die ihnen



zugrundeliegende Prämisse einer »klassisch« auskomponierten, klar erkennbaren Filmmusik immer seltener werden wird.

Zwar erweist sich das frühe Funktionsmodell von Hansjörg Pauli (1976) immer noch als praktikabel, vor allem im Zusammenhang mit der Einführung der Filmmusik-Thematik im Unterricht. Es ermöglicht einen grundlegenden Zugang zur Vorstellung von funktionaler Musik, ist aber darüber hinaus für eine weiterführende Analyse zu allgemein formuliert. Paulis »ganzheitliches und wirkungsorientiertes Modell« von 1993 (ähnlich auch bei Kloppenburg 2000) eröffnet noch größere Kategorien (persuasive, syntaktische, hermeneutische Funktion), die systematisch begründet erscheinen, aber bei der Analyse wenig dienlich sind. Oft in Aufsätzen und Lehrbüchern angeführte Filmmusik-»Techniken« eignen sich auf den ersten Blick besser für die Beschreibung und Einordnung von Musik im Film. Hierunter fallen »Organisationsformen« der Filmmusik wie *Mood-Technik* und *Leitmotivtechnik* (nach Pauli 1978), *Deskriptive Technik* und *Baukasten-Technik* (nach Bullerjahn 2001). Verknüpft mit Filmbeispielen des klassischen Hollywood-Stils konnten diese Verfahren erfolgreich Einzug in die Unterrichtspraxis erhalten. Bezogen auf bedeutende Spielfilm-Produktionen der letzten zehn Jahre wird es allerdings schwer, ihre Anwendung nachzuweisen. Zudem berücksichtigen sie nur die Position des Filmkomponisten oder seines Produzenten, nicht aber die tatsächliche Funktion und Wirkung der Musik im Gesamtwerk des Films.

Welche Forschungsansätze bieten nun – ausgehend von diesen durchaus defizitären Voraussetzungen – für die zukünftige Analyse und Vermittlung von Filmmusik den »richtigen« Weg? Gibt es überhaupt einen sowohl systematisch als auch inhaltlich überzeugenden Zugriff auf eine Musikgattung, die bisher weder definiert noch allgemeingültig zu

verwandten Gattungen (etwa dem Musikfilm) abgegrenzt wurde und die unter der gegenwärtigen Entwicklung in steter Konkurrenz zum Sounddesign Zerfallserscheinungen aufweist?

Die bisher umfangreichste und systematisch überzeugendste Arbeit zur Wirkung von Filmmusik hat Claudia Bullerjahn 2001 veröffentlicht, eine Neuauflage ist geplant. Ihre Unterscheidung in Funktionen und Wirkungen geht über eine rein funktionale Klassifikation hinaus und ist von großem Nutzen für die weiterführende Filmmusikforschung. Bullerjahn sieht filmmusikalische Funktionen als intendierte Wirkungen der Produzenten und macht auf die darin enthaltenen Diskrepanzen aufmerksam, etwa wenn das Filmpublikum Musikzitate nicht erkennt oder wenn die Musik eines Filmes von 1940 heute nicht mehr in der gleichen Weise funktioniert:

Filmbetrachtern dient die Filmrezeption ausschließlich als Mittel zur und Unterhaltung, weshalb sie zu anstrengenden Überlegungen hinsichtlich der vom Komponisten intendierten Aufgabenstellung der Filmmusik nicht bereit sein werden. Die Erkenntnis einer Unangemessenheit (z.B. die drastische musikalische Akzentuierung von Schlägen in einer Prügelzene oder der gar zu prompt einsetzende, klischeehafte Siziliano beim ersten Auftritt des Protagonisten in einer Mafiafilmparodie), die ansonsten unerklärbar bleibt und deshalb vom Filmbetrachter nur als Provokation verstanden werden kann, führt in einem heiteren Filmkontext zumeist zum Eindruck von Komik. (Bullerjahn 2001, 142)

Innerhalb der Funktionen differenziert Bullerjahn zwischen Metafunktionen und Funktionen im eigentlichen Sinn, was hinsichtlich der Verständigung beim filmischen Produktionsprozess von Vorteil sein kann: Metafunktionen können demnach rezeptionspsychologisch (etwa die Neutralisierung bzw. Maskierung von akustischen Störfaktoren in der Stummfilmzeit) oder ökonomisch (etwa die Platzierung von Popsongs oder bekannten klassischen Ausschnitten im Film zur nachträglichen Vermarktung) begründet werden. Unter Funktionen im eigentlichen Sinn fasst Bullerjahn dramaturgische Funktionen (Musik verdeutlicht Charaktere und deren Psyche), epische Funktionen (Musik verdeutlicht Handlung und Filmzeit), strukturelle Funktionen (Verdeckung oder Betonung des Schnitts und der Montage) und persuasive Funktionen (Musik betont emotionale Aussage). Bullerjahns Ausführungen zu Filmmusiktechniken sollen an dieser Stelle ausgespart bleiben, da diese in vielerlei Hinsicht nicht mehr auf die gegenwärtige Filmmusikpraxis anwendbar erscheinen.

Zur Herleitung einer Wirkungssystematik geht die Autorin zunächst auf die physiologischen und psychologischen Grundlagen ein. Daraufhin trennt sie die Wirkungsebene von den Bereichen der Produktion (Filmmusikebene) und der Rezeption (Rezipientenebene) ab, um eine ausschließliche Konzentration auf die Wahrnehmungsprozesse zu erreichen. Unter solchen Wahrnehmungsprozessen erläutert Bullerjahn die »Bannung und Vereinnahmung« (Aufmerksamkeit im Film wird durch Musik geleitet) und die »Strukturelle Wahrnehmung« (zeitliche Gliederung und Tempo wird durch Musik verdeutlicht). Interessantester Bereich ist vermutlich die »Emotionale Einfühlung«, also die affektive Wirkung von Musik. Hier fehlen nach wie vor genauere, empirisch überprüfbare Erkenntnisse über die sich im Laufe der Zeit oft verändernden musikalischen Auslöser emotionaler Wirkungen. Dass Filmmusik die Aneignung von Wissen und

Informationsspeicherung begünstigt, ist Dokumentar- und Lehrfilmproduzenten bewusst, für den fiktionalen Film spielt eher die Konditionierung des Zuschauers zum Aufbau filmmusikalischer Konventionen eine Rolle. Diese wird unter der Wirkungskategorie »Kognitive Schema-Anwendung« beschrieben. Filmmusik bewirkt offenbar auch eine »Urteils- und Meinungsbildung«, also im Sinne einer Mediatisierung und Veränderung von musikalischen Präferenzen beim Publikum. Dieser Gedanke wurde zum einen von Verfechtern einer artifiziellen Filmmusik (Adorno, Eisler, Toch) bemüht, etwa mit dem Gedanken, dass der Film einen erleichterten Zugang zur Neuen Musik bewirken könne. Zum anderen verursacht die urteils- und meinungsbildende Wirkung von Filmmusik Sorgenfalten in den Gesichtern der Medienpädagogen, da auch eine Beeinflussung zugunsten einer anderen, keinesfalls artifiziellen Musik stattfinden kann.

Anselm Kreuzer verwendet in seiner Arbeit *Filmmusik in Theorie und Praxis* den Begriff der kognitiven Dissonanz sehr freizügig, etwa im Sinne der Pauli'schen »Kontrapunktierung«. Am Beispiel von Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE* fordert er das »richtige Maß an kognitiver Dissonanz«, das sich durch das »intuitive Gespür« des Filmkomponisten ergibt. Dabei übersieht er, dass die eigentliche kognitive Dissonanz – aufgefasst als Missverhältnis zwischen verschiedenen Wahrnehmungen – negative Wirkungen evoziert und von kommerziellen Filmproduzenten grundsätzlich vermieden wird. Bestimmte Filme von Stanley Kubrick, Oliver Stone oder Michael Moore bilden hierbei aufgrund ihrer provokativen Intentionen eine Ausnahme.

Kreuzer entwickelt anhand einer holistischen Grundlage (»Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile«) ein »Drei-Dimensionen-Modell« der Wahrnehmung von Filmmusik. Als »vertikale Ebene« bezeichnet er die Montage-Technik, bei der filmischen Einzelbildern oder kurzen Bildfolgen bestimmte musikalische Elemente zugeordnet werden, wie es Eisenstein mit seiner »Film-Bild-Partitur« zu ALEXANDER NEWSKI (Eisenstein/Vasilyev, UdSSR 1938) in idealer Weise beschrieben hat. Zur »vertikalen Ebene« zählt Kreuzer aber auch Paulis drei Funktionen Paraphrasierung, Kontrapunktierung und Polarisierung; sowie im weiteren Sinne alle Funktionsmodelle. Unter der »horizontalen Ebene« versteht Kreuzer die Wiederkehr ähnlicher Reizstrukturen im Filmverlauf. Hier bietet sich die Verwendung von Leitmotiven in der Filmmusik als Beispiel an. Filmmusik als »roter Faden«, der dem Zuschauer beim Verstehen narrativer Sprünge und komplexer Handlungen hilft, wurde in der Filmgeschichte häufig modellhaft realisiert (etwa Ennio Morricone mit dem Motiv der Mundharmonika in ONCE UPON A TIME IN THE WEST (Sergio Leone, I 1968)), geriet aber im Zuge des Sounddesigns außer Mode.

Mit der »Tiefendimension« ist gemeint, inwieweit sich der Rezipient auf die Bewusstseins-ebene des Films einlässt und dabei einen »virtuellen Raum« betritt, der sich von seiner Lebenswelt unterscheidet. Kreuzer vertritt die Ansicht, »dass ein Film nur funktionieren kann, wenn er einen Übergang von der Lebenswelt in den virtuellen Raum bewirkt« (Kreuzer 2009, 165) So schaffe der *Main Title* zu Verhoevens BASIC INSTINCT eine mysteriös-erotische Atmosphäre.

Manche filmmusikalischen Funktionen und Wirkungen lassen sich allerdings nur mithilfe des Zusammenwirkens aller drei Dimensionen erklären, etwa der von Hitchcock und seinen Komponisten Herrmann,

Tiomkin und Waxmann zur Perfektion geführten Suspense-Technik.

Ganzheitliche Funktionsmodelle, die sowohl die Produzenten- als auch die Rezipientenebene berücksichtigen, wie das strukturalistische Modell von Georg Maas oder das Wirkungsmodell Claudia Bullerjahns, würden stets allen drei Dimensionen gerecht, sie sind nach Meinung Kreuzers daher für die praktische Anwendung gut geeignet.

Kreuzer beabsichtigte, mit diesem »Drei-Dimensionen-Modell« nicht nur bestehende Theorien zur Filmmusik zu verknüpfen, sondern es auch auf andere Aspekte des Films (Filmsprache, Bildgestaltung) anzuwenden. Mit diesen Bestrebungen wird aber zugleich das Manko des Modells deutlich; es bleibt sehr allgemein und gibt keine normativen Kategorien vor. Für die musikalische Analyse ist nichts gewonnen, wenn eine Zuordnung zu einer der drei Dimensionen gelingt; in jedem Fall werden weitere Kategorien benötigt, um zur Funktion und Wirkungsabsicht zu gelangen.

Annabel Cohen beschäftigt sich mit empirischer Wirkungsforschung vor allem in Bezug auf Filmmusik am *Auditory Perception & Music Cognition Research & Training Laboratory* an der *University of Prince Edward Island* (Kanada). Sie verwendet ein grundsätzlich anderes System von Funktionen, die der Filmmusik zugrunde liegen, ein System, das von der kognitiven Wahrnehmungspsychologie geprägt ist. Grundsätzlich ist die experimentelle Forschung Cohens von großer Bedeutung für das Verständnis der psychischen Vorgänge bei der Rezeption von Filmmusik. Allerdings handelt es sich um Laborversuche mit bereits zerlegtem Ton- und Bildmaterial. Wer gern Blockbuster in großen Kinos sieht, weiß, dass die Komplexität der gebotenen Soundlandschaft mit ihrem großen Frequenzumfang, den 8 Kanälen, den überlagerten Effekten eine ganz andere Rezeptionssituation bietet, die einen Nachweis einzelner Zusammenhänge erschwert. Dennoch

soll hier davon ausgegangen werden, dass eine Zerlegung, eine »Dekonstruktion« grundsätzlich sinnvoll ist, um Funktionen und Wirkungen besser zu analysieren und zu verstehen. Am Ende sollte jedoch das »Wiederzusammensetzen« stehen, um den Gesamteindruck nicht zu verlieren und aus der Laborsituation herauszutreten.

Jede Musik weist bestimmte objektive Parameter (»Structure«) auf, die sich etwa in Tonhöhe, Tempo, Tonskala, Rhythmus oder Harmonik beschreiben lassen. Bei der Rezeption von Filmmusik sind sich die Zuschauer/Hörer einer solchen Struktur meist nicht bewusst. Dieser Aspekt wurde von vielen Filmtheoretikern erörtert und durch empirische Studien nachgewiesen. Kein Konsens besteht allerdings in der Frage, ob diese fehlende Strukturwahrnehmung nun gut oder schlecht für die Filmmusik ist.

Ausgehend von der These, dass filmmusikalische Elemente nicht beliebig, nicht-arbiträr sind, dass damit auch bestimmte Elemente besser »wirken« als andere, ordnet Cohen weiterhin der Musik eine Bedeutung zu (»Meaning«). Cohen ist sich durchaus bewusst, dass dieser Ansatz von der Musikwissenschaft nicht vorbehaltlos geteilt wird. Was Musik »bedeutet«, ist im Grunde eine subjektive und gefühlsmäßige Angelegenheit, die sich nicht mit analytischen Methoden ergründen lässt. Dennoch erscheint ihr dieser Weg für die zukünftige Forschung erfolgversprechend. »To date, experimental research has not focused on the subtle uses of music in film [...]. A number of studies, however, have concerned the role of music in generating inferences, and often those inferences are associated with emotional meaning« (Cohen 2001, 254). Der von Cohen später verwendete Begriff der »Inferenz« – im Sinne von Schlussfolgerung und filmische Interpretation durch den Zuschauer – ersetzt in gewisser Weise den Bedeutungsbegriff. Damit knüpft Cohen an die begriffliche Vorstellung von

Emotionen und Gefühlen aus der Hirnforschung an. Nach Antonio Damasio entstehen Gefühle, wenn Emotionen Veränderungen in der geistigen Vorstellung auslösen: »In conclusion, emotion is the combination of a *mental evaluative process*, simple or complex, with *dispositional responses to that process*, [...] resulting in additional mental changes. [...] I reserve the term *feeling* for the experience of those changes.« (Damasio 1994, 139)

Ein weiterer Bereich von Cohens Wirkungsforschung widmet sich der Gedächtnisstruktur, dabei speziell der Erinnerung (»Memory«). Danach gelingt das Wiedererkennen besonders gut, wenn Musik und Bild gepaart werden und wiederholt auftauchen. Der Begriff »Leitmotiv« wird dabei vermieden, weil dieser – zumindest im Wagner’schen Sinne – sich auf die Wiederkehr von Motiven in der Musik allein bezieht.

Aus dem Schema wird deutlich, dass die unbewusst wahrgenommene musikalische Struktur gemeinsam mit der Struktur des Bildinhalts verschmilzt, während die empfundene musikalische Bedeutung Einfluss auf die narrative Deutung des Films hat.

Einen dritten Aspekt bezieht Cohen auf eine filmische Wirkungsabsicht, deren Begriff sich nicht in der deutschen Filmforschung und mithin auch nicht in der deutschen Filmmusikforschung wiederfindet: »Suspension of Disbelief«. Wenig überzeugend übersetzt bedeutet er etwa: »vorübergehende Akzeptanz des Unglaubbaren«, »Außerkraftsetzung der Unglaubhaftigkeit«, sinngemäß wahrnehmungspsychologisch übertragen »Vermeidung kognitiver Dissonanz«. Demnach kann Musik helfen, offensichtliche Ungereimtheiten im narrativen oder szenenbildlichen Bereich auszublenden und damit das Filmganze besser zu vermitteln. Cohen begründet diese Funktion mit der adaptiven Resonanz-Theorie, nach der ein Inhalt nur dann vom Kurzzeit- ins Langzeitgedächtnis gelangt, wenn dieser



kongruent zu bereits gespeicherter, erfahrener Wirklichkeit ist. Ein Science-Fiction-Film kann an solche Erfahrungen nicht anknüpfen, allerdings kann er Erfahrungen aus anderen Science-Fiction-Filmen nutzen, wodurch bei der kommerziellen Filmproduktion bestimmte Regeln eingehalten werden müssen, um die »Suspension of Disbelief« zu realisieren.

Die Bedeutung erworbenen Wissens für das Verständnis und die Deutung von musikalischen Erscheinungen betont auch Wilfried Gruhn, wenn er schreibt: »So ist auch das, was wir hören bzw. hörend erkennen, von vielen intrasubjektiven Bedingungen abhängig; von der interessegeleiteten Aufmerksamkeit, [...] auch von dem kulturellen und sozialen Kontext, in dem wir etwas hören, und ebenso von dem Wissen und den Erwartungen, mit denen wir uns Klängen zuwenden.« (Gruhn 2008, 11). Danach wird das Gehörte erst dann zur Musik, wenn es individuell mit Bedeutung versehen wird. Der Hörer nimmt einen Abgleich mit präexistenten »mentalen Bildern« vor. Gruhn übernimmt für diesen Vorgang den Begriff der »Audiation«, der auf Edwin Gordons *Music Learning Theory* zurückgeht (Gruhn 2008, 86). Grundsätzlich bestätigen die von Gruhn beschriebenen Versuche die Ergebnisse von Cohen in Bezug auf die Wahrnehmungspsychologie. Allerdings geht es Gruhn weniger um die Systematisierung von musikalischen Wirkungen beim Musikhören, sondern um die Effekte der neurobiologischen Vorgänge auf den Lernprozess bei Kindern und (werdenden) Musikern, weswegen sein Appell nicht an Komponisten, Musikproduzenten oder Sounddesigner, sondern an Erzieher und Lehrer gerichtet ist.

Unter der Prämisse einer Urteils- und Meinungsbildung erscheint die Einbeziehung der Musikpädagogik in die Funktions- und Wirkungsforschung sinnvoll und notwendig. Zum einen erleichtert die

regelmäßige Arbeit mit Schülern die empirische Sammlung von Erfahrungen und Prozessen bei der Rezeption von Filmen und Filmmusik, zum anderen existiert eine gewisse Chance der kulturellen und ästhetischen Einflussnahme auf das Konsumverhalten der Jugendlichen, wobei dieser oft in schulpolitischen Leitlinien geforderte Aspekt nicht überbewertet werden darf. Grundsätzlich kann aber ein Erkenntnisgewinn bei der Analyse von kommerziellen Medienprodukten nur von Vorteil für die Herausbildung einer kritischen Kompetenz sein.

Zwar hat die Filmmusik es ebenso wie die Rock- und Popmusik inzwischen geschafft, einen festen Platz in den Lehrplänen zu erhalten. Jedoch fehlt eine spezielle Didaktik der Filmmusik und die in Lehrbüchern vorhandenen Ansätze sind oft unvollständig, sachlich falsch oder schlichtweg veraltet. Spezielle Arbeitshefte stellen eine bessere Alternative dar (Maas 2001, Krettenauer 2008), beschäftigen sich aber primär mit der Filmmusikgeschichte und der »klassischen Filmmusik«, also mit Beispielen aus einer Zeit, in der der Gattungsbegriff noch zutreffend war.

Für die aktuelle Filmmusikpraxis hingegen muss die Lehrperson auf Sekundärliteratur zurückgreifen (empfohlen sei etwa das Praxisbuch *Filmmusik* von Andreas Weidinger), um den geänderten Produktionsbedingungen und den damit verbundenen Rezeptionsproblemen gerecht zu werden.

2005 erschien die Dissertation *Filmmusik und ihre Bedeutung für die Musikpädagogik* von Christa Lamberts-Piel. Sie begründet ihre Arbeit mit der großen Rolle, die Filmmusik in der alltäglichen Musikrezeption der Jugendlichen spielt. Dabei geht es ihr um musikalische Schulung der Rezipienten, damit diese zum einen ein Werturteil über konsumierte (Film-)Musik bilden können und zum anderen auch aufgeschlossen

gegenüber Konzertmusik werden. Lamberts-Piel leitet daraus die Aufgabe ab, ein »geschultes Publikum« zu bilden, das »kunstvolle« Filmmusik »zu schätzen wisse«. Dies solle durch das »Durchschauen« und »Verstehen« gelingen (Lamberts-Piel 2005, 116). Weiterhin erfolgt eine »allgemeine Verbesserung der Wahrnehmungs- und Verständigungslage« (ebd., 118). Während eine Beschreibung von Musik, von ihren Wirkungen und auslösenden Gefühlen sinnvoll und machbar erscheint, ist Lambert-Piels erste Prämisse aufgrund der vorgenannten Probleme bei der Abgrenzung der Filmmusik nicht realistisch. Weder der Musiklehrer noch der Musikwissenschaftler kann durch auditive Analyse den »Soundtrack« entflechten. Ein Zugang zu den Produkten, die im Zuge des filmischen Schaffensprozesses vorher entstanden sind (an Partituren ist dabei kaum noch zu denken), erscheint weitgehend unmöglich.

Ein erster Forschungsschwerpunkt ihrer Arbeit war die Analyse der existierenden Lehrwerke für den Musikunterricht an allgemein bildenden Schulen. Hier werden Defizite festgestellt, die sowohl unausgereifte Produktionsvorschläge als auch sachliche Fehler und begriffliche Ungenauigkeiten betreffen. In einem zweiten Ansatz überprüfte Lamberts-Piel die Zugangsweisen von Lehrern und Schülern zur Thematik mit Fragebögen. Die Auswahl der Fragen bleibt jedoch willkürlich, die Ergebnisse spiegeln lediglich das zu erwartende allgemeine Grundinteresse am Gegenstand und die fehlenden Fachkenntnisse wider. Daraus leitet die Autorin ein aufbauendes dreiteiliges Unterrichtskonzept zur Behandlung von Filmmusik ab, das in Klasse 8 oder 9 mit der Erschließung der Funktionen beginnt, in Klasse 10 die Wirkung von Filmmusik – verbunden mit produktiven Verfahren – in den Mittelpunkt stellt und in der Oberstufe die Ästhetik untersucht. Am Ende des Buches steht die Beschreibung beispielhafter Unterrichtssequenzen zu verschiedenen Filmszenen:

Fechtkampfduelle wie in THE MASK OF ZORRO und HIGHLANDER, Schlachtengetümmel wie in BRAVEHEART und GLADIATOR, flimmusikalische Zitate wie in APOCALYPSE NOW, Personalstile verschiedener Komponisten und anderes. Lamberts-Piel verweist in ihrer Schlussbetrachtung auf die Notwendigkeit einer speziellen Filmmusikdidaktik und das noch zu erstellende methodisch ausgearbeitete Unterrichtsmaterial.

So erfreulich die wissenschaftliche Bearbeitung des Gegenstandes Filmmusik für den Unterricht erscheint, so problematisch sehe ich die in dieser Arbeit enthaltene Willkürlichkeit. Die Auswahl verschiedener Filmmusikkompositionen, ihre analytische Betrachtung und der Versuch, vorhandene Filme mit selbst produzierter Musik zu unterlegen, stellen für den engagierten Musikpädagogen keine Neuerungen dar. Er kann, auch ohne die Lehrbücher zu benutzen, je nach Vorgabe der Lehrpläne, geeignete Unterrichtssequenzen erstellen, wird allerdings selbst nicht wesentlich aus seiner eigenen Rezipientenrolle heraustreten können, es sei denn, Filmmusik wäre zugleich das »Steckenpferd« des Musiklehrers. Zumeist kann er mit seiner Auswahl auch die Schülerinteressen bedienen und gelungene Musikstunden realisieren. Was aber fehlt, ist die systematische Einordnung der gegenwärtigen Filmmusik in das musikalische Curriculum.

Unter meiner zu Beginn aufgestellten Prämisse, dass Filmmusik nicht mehr als eigenständige Gattung aufgefasst werden kann, ergeben sich pädagogische Grundfragen:

- \* Welche aktuellen Filme eignen sich exemplarisch zur Bearbeitung?
- \* Was soll daran gelernt werden und welche musikalischen Kompetenzen können die Schüler daraus erwerben?

- \* Welche Verbindung gibt es zu den anderen musikalischen Inhalten des Unterrichts, etwa zu instrumentaler Konzertmusik, zur Popmusik, zu Liedern?

Aus diesen Grundfragen lässt sich zugleich eine Reihenfolge von Arbeitsschritten ableiten, die sich – eventuell an eine Betrachtung der Geschichte der Filmmusik anschließend – an den aktuellen Erscheinungen der Filmmusik orientieren:

- \* Selektion und Zerlegung, Trennung von Musik und Sounddesign
- \* Funktionsanalyse im Sinne einer detaillierten Musik-Bild-Interpretation
- \* Wirkungsanalyse im Sinne der kognitiven Wahrnehmungspsychologie
- \* »Zusammensetzung«
- \* Anwendung: Schüler vertonen einen Filmausschnitt

In Verbindung mit den dargestellten Modellen zur Funktion und Wirkung von Filmmusik muss nach kleinsten isolierbaren musikalischen Bausteinen gesucht werden, die in Verbindung mit dem Filmbild beispielhaft funktionieren. Ein bestimmter Rhythmus, ein Motiv aus wenigen Tönen, ein bestimmtes Instrument (oder dessen virtuelle Kopie), eine charakteristische Stilzitat können ausreichen, um eine Funktion oder Wirkung zu beschreiben.

Gelernt wird daran zunächst die Höranalyse selbst: Was ist das für ein Takt, welches Tempo wird gespielt, welche Töne erklingen, wie heißt das Instrument, hört man Dur-/Moll-Harmonik oder atonale Verbindungen? In der produktiven Umkehrung werden Rhythmen und Klänge selbst musiziert, werden bestimmte Instrumente erlernt, einfache Tonfolgen und Rhythmen notiert, mit Papier und Bleistift oder auch mit Software aufgezeichnet.

Für die Zerlegung wäre der Zugriff auf Originalmaterial mit einzelnen Tonspuren wünschenswert, sodass der schichtweise Aufbau des Filmtons sichtbar gemacht und die Musik isoliert werden kann. Erfreulicherweise ist eine solche DVD als Ergänzung des Lehrwerks von KLETT in Vorbereitung.

Es gilt nun, auf der Grundlage der beschriebenen wahrnehmungspsychologischen und wirkungsästhetischen Modelle eine Unterrichtsreihe zu entwickeln, in der sowohl geeignete Filmbeispiele zur Analyse ausgewählt und aufbereitet werden, als auch evaluierbare Übungen zum musikalischen Kompetenzerwerb untergebracht sind. Die Wandlung der Filmmusik von einer primär unterhaltenden Gattung der Orchestermusik hin zu einem hochkomplexen technisch geprägten Teilbereich des Sounddesigns birgt durch ihre Neuartigkeit auch Chancen für die Musik des 21. Jahrhunderts. Die Verlagerung des kreativen Anteils im Produktionsprozess eröffnet ebenso neue Arbeitsfelder und fordert eine Berücksichtigung in der ästhetischen Bildung.

## Literatur

- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg (Wißner Lehrbuch 5).
- Cohen, Annabel J. (2000) Film music: Perspectives from cognitive psychology. In: *Music and Cinema*. Hrsg. v. James Buhler, Caryl Flinn und David Neumeyer. Hanover N.H.
- Cohen, Annabel J. (2001) Music as a source of emotion in film. In: *Music and Emotion. Theory and research*. Hrsg. v. Patrik N. Juslin und John A. Sloboda. Oxford, UK, 249–272.
- Damasio, Antonio (1994) *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1996) *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München; Zürich.
- Gruhn, Wilfried (2008) *Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens*. Hildesheim u.a.
- Krettenauer, Thomas (2008) *Filmmusik [Medienkombination]: Arbeitsheft für den Musikunterricht in der Sekundarstufe II an allgemein bildenden Schulen / Thomas Krettenauer*. Marschacht: Lugert; Berlin.
- Kreuzer, Anselm (2009) *Filmmusik in Theorie und Praxis*. Konstanz.
- Kloppenburger, Josef (2000) Filmmusik. Stil-Technik-Verfahren-Funktionen. In: *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*. Hrsg. v. Josef Kloppenburger. Laaber, 57–83.
- Lamberts-Piel, Christa (2005) *Filmmusik und ihre Grundlagen für die Musikpädagogik*. Augsburg: Wißner
- Lensing, Jörg Udo (2009): *Sound-Design, Sound-Montage, Soundtrack-Komposition: über die Gestaltung von Filmmusik*. Berlin.
- Maas, Georg (2001) *Filmmusik [Medienkombination]: Arbeitsheft für den Musikunterricht in der Sekundarstufe I an allgemein bildenden Schulen / Georg Maas*. Leipzig; Stuttgart; Düsseldorf.
- Pauli, Hansjörg (1976) Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss. In: *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*. Hrsg. v. Hans-Christian Schmidt. Mainz, 91–119.

- Pauli, Hansjörg (1978) Filmmusik. In: *Funkkolleg Musik, Studienbegleitbrief 11*. Hrsg. v. Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen. Weinheim & Basel/Mainz, 11–44.
- Pauli, Hansjörg (1993) Funktionen von Filmmusik. In: *Film und Musik*. Hrsg. v. Helga de la Motte-Haber. Mainz, 8–17.
- Piel, Victoria (2008) Narrative Querstände – Momente von Selbstreferentialität der Musik im modernen Film. In: *Filmmusik : Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*. Hrsg. v. Victoria Piel, Knut Holtsträter und Oliver Huck. Hildesheim; Zürich; New York.
- Prox, Lothar (1993) Konvergenzen von Minimal Music und Film. In: *Film und Musik*. Hrsg. v. Helga de la Motte-Haber. Mainz, 18–24.
- Rabenalt, Peter (2005) *Filmmusik. Form und Funktion von Musik im Kino*. Berlin.
- Toch, Ernst (1944) *Brief an Elizabeth Sprague Coolidge vom 16.01.1944*. [Box 42, Folder 7, 1944/182], Toch Archive, Performing Arts Special Collections, University of California, Los Angeles.
- Weidinger, Andreas (2006) *Filmmusik*. Konstanz.
- Vermathen, Michael (2004) *Sounddesign und Filmmusik*, Diplomarbeit im Studiengang Audiovisuelle Medien Fachhochschule Stuttgart, online: <http://www.hdm-stuttgart.de/~curdt/Vermathen.pdf> (Stand: 15.7.2012).



### **Empfohlene Zitierweise**

Schneider, Heiko: Filmmusik – analytische und musikpädagogische Aspekte einer Gattung in der Dekonstruktion. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 247-271, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p247-271>.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.