

Funktionen der Musik in den Komödien Jiří Menzels

Hans J. Wulff (Westerkappeln / Kiel)

Dank an Linda Maria Koldau und Mirkko Stehn.

Eines der am wenigsten untersuchten Phänomene der filmischen Montage ist der Einsatz von Musiken. Gerade nicht-diegetische Musik (die „eigentliche Filmmusik“) kann in einer ganzen Reihe von Funktionen eingesetzt werden – zur allgemeinen Unterstreichung der Atmosphäre, als subjektive oder gar imaginierte Musik, als eigene kommentative Stimme, als verfremdender Faktor usw. Musik gehört zum Selbstverständlichen des Films. Gleichwohl erbringt sie ihre Leistungen oft fast unbeachtet. Sie genießt – von Ausnahmen abgesehen – keine eigene Aufmerksamkeit, sie ist meist „dienende Musik“, „Funktionsmusik“ (zu der These vgl. immer noch Lissa 1965, neuerdings etwa Kloppenburg/Budde 2000).

Der folgende Beitrag soll nach den Leistungen von Filmmusik fragen. Er soll aber nicht auf allgemeiner Ebene darüber nachdenken, sondern am Beispiel der ausschließlich in der Tschechoslowakei entstandenen Filme Jiří Menzel zeigen, wie Musiken zur Bedeutungskonstitution der Filme beitragen, aus welchen semantischen Vorüberlegungen sich diese Leistungen herleiten lassen und wie sie für den Zuschauer zu einer eigenen Ebene der Erzählung werden können. In Sonderheit will ich die These illustrieren, dass es sich hier um eine „Montage der Atmosphären“ handelt. Es wird zu zeigen sein, dass die Musik den festgefügtten Raum der Handlung immer wieder aufreißt, ihn um subjektive Dimensionen erweitert (oder konterkariert), ihn ironisiert etc. Diese Leistungen liegen auf dem Niveau des rhetorischen *Registers*, das will ich vorab festhalten: Es geht um Informationsprozesse auf der Ebene der *Einstellungen* des Zuschauers zum Geschehen, um eine Manipulation der umfassenden Stimmungen (*moods*), nicht um narrativ unmittelbar wirksame Information.

1. Šust und Menzel

Es handelt sich ausschließlich um Filmmusiken, die der tschechische Komponist Jiří Šust (29.8.1919–30.4.1995) für Menzel geschrieben hat – er hat in einer 30jährigen Zusammenarbeit elf Filme Menzels musikalisch ausgestattet (zur Biographie und zum Werk Šusts vgl. Wulff 2007). Šust begann ein Studium der Musik in Moskau, musste zu Beginn des zweiten Weltkriegs aber nach Prag zurückkehren, wo er Komposition studierte. Bereits 1941 entstanden erste Werbefilm-Musiken, bis 1946, als Šust zu den Barrandov-Studios kam, waren 14 Filmmusiken entstanden. Šust hat in Barrandov mit einer ganze Reihe berühmter Regisseure zusammengearbeitet (u.a. mit Vera Chytilova, Jiří Krejčík und František Vlácil). Vor allem aber wurde er der „Hofkomponist“ Menzels. Menzels Film *OSTRE SLEDOVANÉ VLAKY* (SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE, aka: LIEBE NACH FAHRPLAN, 1966) erhielt 1968 den Oscar, wurde weltbekannt. Zu einer der Melodien aus diesem Film verfassten die Amerikaner ihren eigenen Text, und das Lied erschien sogar auf Schallplatte (*We Will Meet Again*). Daneben entstanden eine ganze Reihe von Nicht-Filmmusiken, die hier aber nicht interessieren sollen. Šusts Fähigkeit, auch Gassenhauer, populäre Marschmusiken u.ä. zu komponieren, war von Beginn an ausgeprägt, und dass insbesondere seine Musiken zu den Menzel-Filmen Formen der Populärmusik aufnehmen und variieren, trägt sicher zu den Themen dieser Filme bei – weil eine Nähe zur tschechischen Volkskultur hergestellt werden kann, die Ausgangs- und Fluchtpunkt der Menzelschen Geschichten ebenso wie der Šustschen Musiken ist. Die Musik untermalt in diesen Filmen nicht nur das Geschehen, sondern trägt oft zu einer ironischen Brechung oder auch zu einer sentimental Intensivierung bei. Und sie gibt – weil Šust immer wieder ähnliche Melodiephrasen und Auszüge aus seinen eigenen Arbeiten verwendete – dem Gesamtwerk Menzels eine Geschlossenheit, die auch aus der Kontinuität der musikalischen Begleitung entspringt.

Es entsteht so eine zweite semantische Schicht, die in Spannung zur ersten (und dominanten) Schicht der Erzählung steht. Das Komische wohnt nicht dem Text inne, sondern wird erst in der Aneignung des Textes hergestellt. Das Lachen (oder Schmunzeln) des Zuschauers deutet auf Verstehensprozesse hin, nicht auf textuelle Strukturen. Das Narrative bleibt dabei im Vordergrund, es ist der erste Gegenstand des Verstehens. Aber es schiebt sich ein zweites Element in die ungehinderte Synthese der Geschichte, das Geschehen wird doppelbödig, etwas tritt hinzu. Es ist keine bare Verdoppelung dessen, was ohne die Musik zu begreifen wäre. Es ist auch keine Störung, die den Sinn des Gesehenen mit etwas Inkompatiblem konfrontierte, so dass zu einer neuen Sinnsynthese fortgeschritten werden müsste. Nein, es ist etwas, das dem Gezeigten nahe ist, ohne ihm jedoch innezuwohnen. Eine Zusatzinformation, die eine Neuausrichtung dessen erzwingt, wovon die Rede ist.

Die These, der ich zuliefern möchte: Das Komische ist nicht in sich komisch, sondern es bedarf in allen seinen Formen eines Horizonts des Nicht-Komischen. Es kann auch entstehen, wenn Elemente aufeinander

treffen, die ein Geschehen aufreißen, Tiefenelemente anzeigen, die im baren Handeln nicht ausgedrückt werden. In den Filmen Menzels erzwingt die Musik Šusts derartige Öffnungs- und Umorganisationsbewegungen. Sie bedient sich dabei einer Reihe von Strategien, die in den Filmen Menzels immer wieder auftauchen.

2. Mickey-Mousing

Eines der bekanntesten Mittel der *deskriptiven Filmmusik* – einer Musik, die das visuell Dargestellte musikalisch imitiert – ist das sogenannte *Mickey-Mousing*. Es erhielt seinen Namen, weil Walt Disney die ersten Ton-Zeichentrickfilme (wie *STEAMBOAT WILLIE*, 1928) mit einer bildgenau kalkulierten Synchronität von Musik und Bild inszeniert hatte. Die Bewegungen der Akteure im Bild wurden lautmalerisch nachgezeichnet. Aufsteigende Bewegungen werden bis heute durch längere, geradlinig und stufenweise aufsteigende Melodielinien (in der barocken Figurenlehre: *anabasis*), absteigende durch entsprechend abwärts gerichtete Melodielinien (*katabasis*), kreisende Bewegungen durch um einen Ton kreisende Melodien (*kyklosis*) musikalisch repräsentiert (vgl. dazu Bullerjahn 2001, 79). Bewegungen im Bildraum korrespondieren Bewegungen im Tonraum. Auch Rhythmen der Bewegung werden musikalisch aufgenommen und dadurch intensiviert (zum Mickey-Mousing vgl. Mannerfeldt 1994, Mera 2002).

In den Filmen Menzels finden sich eine ganze Reihe von Beispielen. In *POSTRŽINY* (*KURZGESCHNITTEN*, 1980) etwa kulminiert die Handlung in einer Szene, in der die Frau des Brauerei-Verwalters und der schreiende Vetter auf den Schornstein steigen. Der Vetter, der zu Besuch gekommen ist und die Brauerei nicht mehr verlässt, ist ein Geschichtenerzähler, der nicht leise sprechen kann und darum immer wieder die normalen Arbeitsvollzüge stört. Am Ende haben sie den Schornstein erklommen, als seien sie der Wirklichkeit der Brauerei zu ihren Füßen entflohen. So kurios die Szene selbst ist – die beiden hatten im Garten militärische Exerzierübungen gemacht, der Verwalter hatte ihnen das untersagt, sogar vorgeschlagen, sie könnten das Spiel auf dem Schornstein fortsetzen, was beide sofort in die Tat umsetzten –, sie wird durch perlende Harfenmusik in strahlendem Dur unterlegt, die den Aufstieg begleitet. Schon der Einsatz der Harfe schafft in dieser Szene einen Witz: Sie wird eigentlich nicht als „komisches“ Instrument verwandt, sondern bedient eher das Klischee des Ätherischen, Engelhaften, Himmlischen, das so zum Erklimmen des Schornsteins in Beziehung gesetzt wird. Das Mickey-Mousing der aufsteigenden Harfenskala, das Klischee der Tongeschlechter, die Unangemessenheit der Verbindung der himmlischen Harfe mit dem sinnlosen Aufstieg des Paares – es sind gleich mehrere Schichten musikalischer Komik, die hier übereinander geschichtet sind. Narrativ gewendet: Der Aufstieg wird intensiviert und bereitet die Szene auf dem Gipfel vor, einen Augenblick reinen Genusses (der wiederum auch musikalisch ausgedrückt ist).

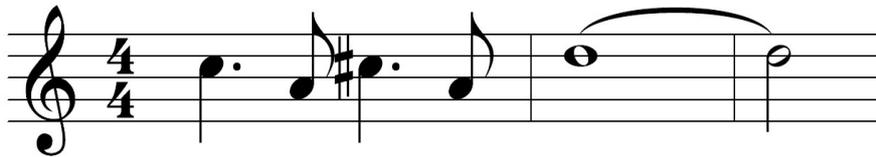
Nicht immer „folgt“ die Musik dem dargestellten Geschehen, und Mickey-Mousing ist nicht immer nur ein Mittel einer eher schlichten Komik. *VESNÍČKO MÁ STŘEDISKOVÁ* (HEIMAT, SÜSSE HEIMAT, 1985) erzählt die Geschichte eines Dicken-Kurzen und eines Dünnen-Langen, schon durch die Körperschemen auf ältere Komiker-Paare verweisend (man denke an Stan und Ollie, an Pat und Patachon und ähnliche). Der eine ist Lastwagenfahrer, der andere sein – geistig zurückgebliebener – Beifahrer. Morgens gehen sie im Morgengrauen gemeinsam zur Arbeit; der Dicke geht am Hof des Dünnen vorbei, der Dünne kommt aus dem Haus, passgenau schließt er zu dem Dicken auf, sucht dessen regelmäßigen Schritt zu finden. Der mehrfach wiederholten Szene ist immer die gleiche Musik unterlegt – ein sanfter Marsch, der einen gewissen Stolz ausdrückt und dem die Haltung der beiden Gehenden durchaus korrespondiert. Es scheint das Ethos der Arbeit selbst zu sein, dazu ein ungemeines Selbstbewusstsein der Gehenden, das sich hier musikalisch artikuliert. Gleichwohl bleibt eine gewisse Disharmonie in der so einfachen Szene erhalten, weil der Schritt der beiden Helden den Rhythmus der Musik nicht ganz trifft. Erst ganz am Ende, als der Dicke den Dünnen aus einer Intrige gerettet und sich dabei zugleich als solidarischer Freund erwiesen hat, werden Schritt und Musik harmonisiert-synchronisiert. Erst hier wird die Synchronizität von Musik und Bewegung eingelöst. Die Musik ist der Bewegung vorgängig. Die tiefere Bedeutung dessen, was hier erreicht ist, wird noch unterstrichen, als die beiden im Schlussbild – das wiederum eine alte ikonographische Tradition des Schlusses aufnimmt: „die Helden verschwinden in der Tiefe des Raums“ (wie z.B. bei Chaplin zu besichtigen ist) – zu einem gemeinsamen Sprung ansetzen, der sich genau in die Spannungsstruktur der Musik einfügt.

3. Subjektivisierung

Immer wieder inszeniert Menzel soziale Szenarien, in denen die Figuren als Vertreter gesellschaftlicher Mächte, als Gewerkschafter, Aufsichtsräte und ähnliches handeln müssen. Die Situation ist „offiziell“, das Verhalten der Männer „formal“. Doch haben die Szenen offene Ränder. In *SKŘIVRÁNCI NA NITI* (LERCHEN AM FADEN, 1969) wird die Müllhalde, auf der eine ganze Reihe von Abweichlern arbeiten muss, von einer Gewerkschaftskommission besucht; es soll ein kurzer Propagandafilm entstehen. In der Nähe arbeitet eine Gruppe von Frauen. Einer der Männer bleibt stehen, sieht länger zu den Frauen hinüber. Er scheint in sich versunken zu sein, als täte er einen Blick in eine andere Welt. Just auf den Blick ist ein musikalisches Motiv gesetzt (es wird im weiteren Verlauf des Films noch mehrfach wiederauftauchen) – ein „Sehnsuchtsmotiv“, das dem Blick eine Tiefe verleiht, die weit über die voyeuristische Neugierde hinausreicht. Es scheint, als habe der Mann mit dem Blick eine andere Ebene der Realität betreten, eine Ebene der ebenso ästhetischen wie intimen Faszination. Es geht nicht um Begierde, sondern um ein „Sehnen“, wie das populäre Gedächtnis es aus der Romantik kennt. Die Musik ist deutlich an die melodische und harmonische Welt angelehnt,

mittels derer man Szenen einer subjektiven Angerührtheit seit dem 19. Jahrhundert unterstreicht – und es liegt nahe anzunehmen, dass sie eine intertextuelle Spur legt, die aber nicht nur auf einen gewissen Kanon musikalischer Mittel, sondern auf eine ganze Welt-Konstruktion verweist.

Violinen, Flöten, Klarinette



Die winzige Szene zeigt, dass es neben oder unter der Realität der Müllhalde eine zweite Realität gibt, dass die Akteure der Handlung in ebenso intimmem wie geheimem Kontakt zu dieser zweiten Realität stehen und dass die Frauen wie Boten aus jener anderen Wirklichkeit wahrgenommen werden. Es geht nicht (oder nicht allein) um den Impuls der Sexualität, sondern um eine viel tiefere Affinität der Männer zu einer Wirklichkeit außerhalb des Zwanges und der formalen Ordnungen.

Derartige Szenen eines *subjektiv vertieften Blicks* finden sich in allen Filmen Menzels. Und es sind ausschließlich Männer, die Frauen ansehen, die diesen Blick tragen, ebenso wie sie es sind, die die formalen Rollen innehaben, die mit Aufsicht und Kontrolle zu tun haben.

Ein zweites Beispiel stammt aus *POSTRŽINY (KURZGESCHNITTEN, 1980)*. Die Geschichte spielt in einer böhmischen Brauerei in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Der Aufsichtsrat ist zu seiner jährlichen Begehung der Brauerei gekommen. Francis, der Verwalter, stellt dem Aufsichtsrat der Brauerei die Arbeit des letzten Jahres vor – die Aufmerksamkeit der Honoratioren gilt aber längst einem Schlachtfest, das Francis' Frau Marja vorbereitet, um „die Herren“ bei Laune zu halten und den Vertrag ihres Mannes zu verlängern. Auch hier spielt die Musik eine zentrale Rolle, die Situation aufzureißen und die eigentliche Motivation der Männer zu verdeutlichen. Während der Exposition nutzt der Arzt des Dorfes die Gelegenheit, in den Garten zu entweichen und das kindliche Spiel Marjas mit einem der Angestellten der Brauerei zu beobachten; auch sein Blick ist musikalisch unterlegt, damit sowohl in seiner subjektiven Bedeutung unterstrichen wie aus dem Kontext der Szene herausgehoben¹. Derartige Blicke ragen aus dem Fluss des Alltäglichen heraus, sind „Inseln einer subjektiven Bedeutung“ in einem Strom des Belanglosen. Die Zeit selbst wird hier formiert und als ein Zeitprofil dem Zuschauer präsentiert. Die musikalische Unterlegung dient dazu, Grenzen einzuziehen, unterschiedliche Relevanzen anzuzeigen, „Geschehens-Zeit“ in „Erlebnis-Zeit“ zu transformieren.

¹ Die Szene ist zugleich ein Beispiel für eine vor allem Tschechen zugängliche musikalische Intertextualität – der Soundtrack von *TRI OŘÍŠKY PRO POPELKU (DREI NÜSSE FÜR ASCHENBRÖDEL, ČSSR 1973, Václav Vorlíček)* enthält genau die Musik, die Šust bei diesem Blick unterlegt (mit Musik von Karel Svoboda). Die Wirkung der kleinen Szene spielt also mit einer nicht nur in Tschechien berühmten Filmmusik.

Manchmal führen derartige Diskordanzen auf die Figuren zurück. In *VESNÍČKO MÁ STŘEDISKOVÁ* (HEIMAT, SÜSSE HEIMAT, 1985) ist der Dorfarzt eine der wichtigsten und zugleich widersprüchlichsten Figuren der Handlung. Zwar gilt er als Autorität, er moderiert immer wieder Konflikte zwischen den Bewohnern des Dorfes, doch ist er zugleich als schwärmerischer Spinner charakterisiert, der mit seinem Auto durch die böhmische Landschaft fährt, laut Gedichte rezitierend, die die Schönheit dieser Landschaft besingen. Dem ist Musik unterlegt, die aber wohl nicht als eigentlich „subjektive Musik“ interpretiert werden könnte, sondern eine Grenzstellung zwischen Figurencharakteristik und Auktorialität einnimmt. Natürlich signalisiert sie etwas von der Einstellung des Arztes; aber sie ist zugleich eine Unterstreichung der Gedichtzeilen und nimmt eine Tradition der Pastoralen-Darstellung auf (Besetzung mit Flöten und Violinen in der Melodiestimme, fließende Melodie, z.T. in Terzverdoppelung, Arpeggien in Harfe und Klavier), die nicht allein als „innere Stimme“ gewertet werden kann, sondern als eine „kulturelle Einstellung“ zum Sujet. Ähnlich wie die Sehnsuchtsmotive, die den Blicken unterlegt sind, deutet die pastorale Musik auf eine Tradition der musikalischen Interpretation gewisser Landschaften, die keinesfalls nur individuelle, sondern kollektive Bedeutungen haben. Auch in derartigen Beispielen aber klaffen komische Widersprüche auf. Subjektive und kollektive Bedeutung durchdringen einander, und weil es vor allem die schwärmerische Hingabe des Arztes an die Landschaft ist, die immer wieder zu Unaufmerksamkeiten im Verkehr führt, behindern sie einander auch. Schon die Wahl des Pastoralen selbst, das ja eigentlich und traditionellerweise nicht komisch ist, birgt Potentiale der Komik – wenn es schwärmerisch übersteigert wird und zudem noch mit so etwas Unpastoralem wie einem alten Auto, das permanent defekt ist, kombiniert wird.

4. Montage der Atmosphären

Wenn Bild und Ton allzu sehr miteinander korrespondieren, entsteht angeblich ein Effekt der Übertreibung (resp. der übertreibenden Verdoppelung wie im Mickey-Mousing), der als ein „Zuviel“ wahrgenommen wird und der zum Lachen reizt. Sicherlich – aber das hängt entschieden vom Genre ab, im Horrorfilm ist das Prinzip der Korrespondenz von Bild und Musik ganz anders gefasst. Auch in der Komödie geht es nicht nur um einen „Korrespondenz-Gag“, sondern scheint die Verdoppelung auf die Inszenierung selbst hinzuweisen, die Szenen bekommen einen reflexiv-ironischen Impuls. Der Effekt entsteht nicht, wenn die Szene nur die Geräusche enthält, die tatsächlich entstehen. Er kann aber entstehen, wenn sie übertrieben werden. Und er wird erst recht greifbar, wenn neben das Mimetische der visuell-akustischen Darstellung ein zweites symbolisches System wie das der Musik tritt (oder auch, wenn der Ton vom Mimetischen des Bildes abgekoppelt wird wie in manchen Filmen Jacques Tatis).

Gelegentlich geraten Bild und Musik (resp. Szene und Musik) aber auch hier in Konflikt. Die Bedeutungen

lassen sich nicht mehr einfach synthetisieren, es ist gerade dann nötig, einen Interpretationsprozess in Gang zu bringen. Ein Beispiel sei der Anfang von SKŘIVRÁNCI NA NITI (LERCHEN AM FADEN, 1969), der mit einem Panoramawinkel über ein Stahlwerk beginnt; im Ton hört man ein diffuses, leises Rauschen. Bei durchlaufendem Ton wird das Bild unterbrochen durch Schrifttafeln, die den historischen Ort kennzeichnen. Es folgt der zweite Teil der Initialsequenz – lange Aufsichtfahrten über Teile des Schrottplatzes; dazu erklingt eine pastorale, bukolische Musik. Es entsteht ein Differenzenerlebnis: diese Musik harmonisiert nicht mit dem, was man sieht! Das Resultat ist schnell greifbar – eine melancholische, traurige Stimmung strahlt vom Gesehenen aus.

Genauer Hinsehen lohnt. Ist es sinnvoll, von einer „harmonischen Konkordanz“ von Bild und Musik zu sprechen? Immerhin steht Musik konventionell in assoziativen Bedeutungs-Horizonten. Gewisse Musikstile sind mit Sujets, Bildern, Sequenzen, Szenarien verbunden. Diese bilden einen *assoziativen Hof* der Musiken, legen zugleich fest, was konventionellerweise als „konkordant“ oder „disgruent“ als Bild dazutreten kann. Assoziative Nähe manifestiert sich als „Bild-“ oder „Szenen-Affinität“. Die *Pastorale* (6. Symphonie) von Beethoven (als großes Vorbild, auf die sich auch Jiří Šust in Menzels Film bezieht) feiert das Naturschöne resp. eine besondere Art der Begegnung mit der Natur (so wird sie auch in SOYLENT GREEN, USA 1973, Richard Fleischer, in der berühmten Sterbeszene eingesetzt). In VESNÍČKO MÁ STŘEDISKOVÁ (HEIMAT, SÜSSE HEIMAT, 1985) ist Musik ihrer Art einerseits in dieser Tradition verwendet, unterstreicht die Lieblichkeit der Landschaft; andererseits aber wird sie karikiert, wenn sie immer wieder mit alltäglichen Katastrophen und Unangepasstheiten korreliert wird.

Assoziative Höfe kulminieren in (epistemologischen und emotionalen) Einstellungen, für die die Musiken stehen und die ein kultur- und musik-kompetenter Zuschauer kennt. Assoziativität ist eine elementare konnotative Bedeutungsdimension, die Musik-Stile für den Einsatz in Filmen befähigt. Sie kommt nicht der Musik qua Repräsentation, sondern qua Assoziation zu. Sie wächst den Musiken im kulturellen Prozess zu, ist Teil eines fundamentalen musikalischen Kontextwissens und keinesfalls nur auf das Prinzip der *musikalischen Klischees* zu reduzieren (eine Liste findet sich in Bullerjahn 2001, 81ff).

In der Theorie der Filmmusik spricht man gelegentlich von der sogenannten *Mood-Technik* (Bullerjahn 2001, 83ff) und meint damit Musiken assoziierte Gefühlsqualitäten. Das scheint mir zu kurz zu greifen und das genannte Beispiel nicht zu erfassen – Gefühlsqualitäten selbst müssen weiter zurückgeführt werden auf ein umfassenderes Wissen über Szenarien, in denen jeweilige Musiken oder Stilelemente *konkordant* auftreten können (und aufgetreten sind, insofern sind die Szenarien Teil des kulturellen Gedächtnisses). Sie müssen in einer Interpretation erschlossen werden, sind nicht selbst-gegeben; oder, wie Langkjær (2000, 103) es ausdrückt: „Musik ist kein symbolisches *stand-in* für etwas anderes, sondern eher eine formale Struktur, die mit Hilfe von etwas anderem, das der Zuschauer in Form von gestaltgeprägten Schemata

mitbringt, Sinn erhält.“

Mehrere Annahmen liegen dem zu Grunde:

- Die atmosphärischen Qualitäten werden durch die realisierten Musiken *indiziert*, sie wohnen ihnen nicht inne.
- Atmosphärische Qualitäten entstehen durch kulturellen Gebrauch.
- Ihre Kenntnis gehört zum erworbenen Wissenszusammenhang von Zuschauern, ist Teil des allgemeinen Lernens.
- Dementsprechend variieren die assoziativ erschlossenen und begehbaren Teile des atmosphärischen Netzes mit den Zuschauern und den jeweils besonderen Bildungsgeschichten, die sie in die Rezeption mitbringen.
- Atmosphärische Qualitäten sind wissensbasiert, selbst wenn sie in der Aktualgenese im Kino zu emotionalen Reaktionen führen.

Atmosphärische Höfe sind ein Sonderfall assoziativer Höfe. Ich habe auf den Atmosphäre-Begriff zurückgegriffen, weil

- sie in sich z. T. diffus sind,
- so etwas wie Szenarien (genauer: szenaristische Vorstellungen) des Affektiven oder Emotionalen enthalten,
- z. T. metadramaturgische Effekte haben (und sich als Register- oder Modus-Veränderungen in der Bedeutung von Filmszenen niederschlagen).

Bild und Ton treten also in eine über Bedeutungsgehalte vermittelte Konjunktion. Doch auch hier ist Vertiefung und Präzisierung nötig. Die Formulierung täuscht nämlich darüber hinweg, dass das einzelne Bild selten Träger atmosphärischer Anmutung ist, sondern dass vielmehr die *Szene* der Bezugspunkt ist, der in der zu leistenden Synthese im Zentrum steht. (Es sei auch vermerkt, dass es zu ähnlichen Differenzen wie zwischen Szene und Musik auch zwischen ikonographischer Darstellung und Sinngehalt der Szene kommen kann. Das ist hier aber nicht von Interesse.)

Szene und Musik können also atmosphärisch konkordant sein. Die atmosphärischen Bedeutungshöfe treten dann in eine Konjunktion, sie unterstützen einander, monosemieren das Dargestellte. Es wird vereindeutigt². Szenen selbst können diskordant sein. In Kusturicas *DOM ZA VESANJE* (TIME OF THE GYPSIES, Jugoslawien 1988) kollidieren schon im Bild die uralte, sakrale Szene der „schwimmenden Lichter“ und die

² Vgl. dazu eine der zentralen Aussagen von Lissa: „Wenn das Bild einen konkreten einzelnen Inhalt gibt, so gibt die Musik dessen allgemeinen Untergrund: das Bild ‚vereinzelt‘, konkretisiert, die Musik verallgemeinert, gibt allgemeine Ausdrucksqualitäten oder Charakteristiken und dehnt damit den Wirkungsbereich des Bildes aus. Darin besteht dem Wesen nach das ergänzende Zusammenwirken beider“ (Lissa 1965, 20).

Hochspannungsmasten, die immer wieder im Hintergrund der Szene auftauchen. Widersprüche brechen auf, die im Bild inszeniert werden, weil Elemente, die sich nicht zueinander fügen wollen, miteinander in Konflikt geraten. Das kann auch mittels der Musiken erreicht werden. In Kusturicas Film verstärkt die Musik gerade den archaisch-szenischen Teil; um so auffallender die Masten, die sich gegen die so dichte szenische Interpretation sperren. Szenen sind *atmosphärenaffin*, sie sind nicht nur mit gewissen Musiken enger assoziiert als mit anderen, sondern auch mit szenaristischen Elementen der Inszenierung.

Für die semantischen Prozesse interessanter sind die Fälle, wenn Atmosphären in Spannung gesetzt werden. Dann entsteht ein Bedeutungsimpuls, der sich nicht „sowieso schon“ anbietet, sondern der nach Interpretation verlangt. Interpretative Arbeit, die der Zuschauer aufwenden muss, um die dargestellte Szene zu einer polysynthetischen Einheit fortzuentwickeln, die weiterhin das intentionale Ziel der Aneignungstätigkeit bleibt. Derartige diskordante Montage der Atmosphären öffnet die Szene zu Subtexten hin, sie macht auf Widersprüche aufmerksam, zerbricht die Illusion einer eindeutigen Realität.

Höchst komplex ist das eingangs beschriebene Beispiel aus *SKŘIVRÁNCI NA NITI* (LERCHEN AM FADEN, 1969) – hier treten Bilder zu einer Musik, die deren assoziativem Hof widersprechen, und es kommt zu einer Kollision diffuser atmosphärischer Bedeutungen. Zu einer ironischen oder sogar zynischen Differenz, könnte man im Beispiel auch sagen, weil der kritische Impuls, der dieser Bild-Musik-Koordination intentional unterstellt ist, sofort greifbar wird.

5. Wandernde Perspektiven

Noch ein viertes Verfahren der musikalischen Komödie Menzelscher Prägung sei hier vorgestellt, das ich „wandernde Perspektive“ nennen will. Das Beispiel entstammt wieder *VESNIČKO MÁ STŘEDISKOVÁ* (HEIMAT, SÜSSE HEIMAT, 1985). Eine der Teilgeschichten des Films erzählt von einem geistig Behinderten, der mit einem Fahrer auf der Kolchose des Dorfes zusammenarbeiten soll. Mehrfach kommt es zu Konflikten, sogar Unfällen. Der Fahrer stimmt zu, als das Angebot kommt, den Behinderten nach Prag anzusiedeln. Als allerdings deutlich wird, dass er nur aus dem Grunde umziehen soll, weil ein Direktor der Regierung das Haus des Abgeschobenen übernehmen und zum Ferienhaus umbauen will, fährt er nach Prag, um seinen Kollegen zurückzuholen. Das Szenario des Schlusses:

Teil 1: Wir sehen den abgeschobenen Mann, einsam, in der Großstadt, in einer Umgebung von Plattenbauten und Provisorien; seine Anonymität ist in der Masse der Gesichtslosen, die zur Arbeit streben, spürbar; auch die Suche nach einem, mit dem er den Schritt koordinieren kann (was wir aus dem „Marsch zur Arbeit“ im Dorf kennen); der Ton, der der Szene unterlegt ist: ein Getrappel von Schritten, ohne

gemeinsamen Rhythmus; dazu eine Musik, die moll-lastig ist, die Melodien in nicht-abschließenden Septen hängen lässt.

Teil 2: Als der Mann auf einer Holzbrücke ist, die die im Bau befindliche Straße überspannt, ertönt ein Pfiff – der Freund ist da! Erkennen und Freude, der Mann springt in die Luft, wechselt die Richtung, er dreht sich gegen den Strom der anderen, die zur Arbeit gehen. Ein Wechsel der Musik (Dur-lastig) ist dem koordiniert, sie scheint jubelnde Töne zu artikulieren. Die Wiedervereinigung an der Straße, die Rückkehr. In der Beziehung der beiden Männer scheint sich etwas wie Fürsorglichkeit auszubreiten, ein Akt unausgesprochenen Verzeihens ist spürbar (dies ist aber der Szene und dem Schauspiel der beiden Akteure zuzuschreiben, nicht der musikalischen Unterlegung).

Teil 3: Wieder im Dorf, es ist früher Morgen: der erneute „Marsch zur Arbeit“, wie ich ihn oben schon beschrieben habe. Eine Marschmusik ist dem unterlegt. Der Schritt der Männer ist aber nicht genau dem Rhythmus der Musik koordiniert. Im Bild geht es vielmehr um die Synchronisation von verschiedenen Rhythmen des Gehens, der Lange-Zurückgebliebene sucht den Rhythmus des anderen aufzunehmen.

Teil 4: Zwischenspiel: Der Arzt hat einen neuen Wagen bekommen und demoliert ihn gleich am Tor seiner Scheune. (Keine Musik.)

Teil 5: Erneut der Marsch der beiden Helden zur Arbeit. Die Kamera bleibt stehen, sie entfernen sich. Erst jetzt ist der Schritt der Musik genau angepasst. Und als sollte dem nun endlich erfolgten Mickey-Mousing noch eine Spitze aufgesetzt werden, springen sie genau auf dem Höhepunkt in der Entwicklung der Musik in die Luft.

Fünf Teile einer großen, ganz unpräzisen Schluss-Sequenz. Die Musik der ersten beiden Teilstücke ist wohl als „subjektive Musik“ zu lesen, als Ausdruck der inneren Befindlichkeit des abgeschobenen Mannes. Die dritte (Teil 3) dagegen wirkt als „normale Musik“, thematisiert eine Annäherung der Musik und der Bewegung der Männer. Sie drückt „Stolz“ aus, der auch in der aufrechten Körperhaltung der Männer ablesbar ist. Und die dennoch keine „subjektive Musik“ ist, sondern ein Hinweis auf eine *unitas rerum*, die die Männer in ihrem Alltag selbst beschreibt, ohne dabei Hinweise auf psychische Befindlichkeiten zu enthalten. Im fünften Teilstück dann der Übergang zum Slapstick, hier spielt die Frage der Psychologie oder der Perspektivität der Erzählung keine Rolle mehr. Gerade der Übergang von Teil 3 zu Teil 5 ist interessant, wenn man sich an Simon Friths Überlegung (1996, 226) orientiert, dass alle volkstümliche Musik auf einer imaginären Bühne der Volkskunst entstehe und ihre Wurzeln im körperlichen Vollzug dieser Musik habe – in diesem Sinne verschmelzen die Akteure erst am Ende der Schluss-Sequenz ganz mit der Musik zur Einheit, verließen damit aber auch die Handlungsrealität des Films und machten deutlich, dass das Geschehen auf einer Bühne spielt.

Für die Erzählung ist interessant, dass Menzel und Šust in den ersten beiden Teilen so deutlich die Perspektive des abgeschobenen Mannes einnehmen. Damit positionieren sie den Zuschauer – das Drama liegt in diesem Moment ganz auf seiner Seite. Das ist im übrigen Verlauf des Films ganz unüblich und qualifiziert die Szene als Kern- oder Schlüsselszene des Films: Derjenige, der offensichtlich ein Opfer der Machtverhältnisse des Systems geworden ist, dominiert das Szenario – und er wird „gerettet“, kann danach wieder eintauchen in den Modus des Dörflichen, der keinen Raum für das persönliche Drama hat. So trägt die Dramaturgie des Musikeinsatzes in *VESNÍČKO MÁ STŘEDISKOVÁ* zu einer allgemeineren Bedeutung bei – die von Potenzialen des Widerstands zwischen den Determinanten subjektiver Lust, dörflichen Lebens und politischer Macht handelt und das Spezifische des Menzelschen Humanismus, aber auch seiner Komik ausmacht.

6. Summa

An vier Strategien des Musikeinsatzes in den Filmen Menzels sollten vier Strategien des Komischen vorgestellt werden. Es ging um das Mickey-Mousing als eine Technik der Verdoppelung und Übertreibung (was dem Hyperbolischen zugerechnet werden kann), um eine spezifische Form der Subjektivisierung eines Geschehens durch Musik, mittels derer Tiefenschichten der Figuren angezeigt werden, um eine Montage der Atmosphären, die auf einem kulturellen Wissen über die Kontexte und Horizonte von Musiken und Musikstilen beruht, und schließlich um eine im Textverlauf angewendete Wanderung der Perspektiven, mittels derer Musiken an einzelne Figuren angelagert werden, sich aber von diesen auch wieder lösen, so dass globalere Prozesse des Ausgeschlossenenseins und des Dazugehörens von Figuren zu einem imaginären Kollektiv greifbar werden.

Literatur

- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner (Forum Musikpädagogik. 43.)/(Reihe Wißner-Lehrbuch. 5.).
- Frith, Simon (1984) Mood Music. An Inquiry into Narrative Film Music. In: *Screen* 25,3, Mai/Juni 1984, S. 78-89.
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Kloppenburg, Josef / Budde, Elmar (Hg.) (2000) *Musik multimedial - Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*. Laaber: Laaber 2000 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. 11).

- Langkjær, Birger (2000) Der hörende Zuschauer. Über Musik, Perzeption und Gefühle in der audiovisuellen Fiktion. In: *Montage/AV* 9,1, 2000, S. 97-124.
- Lissa, Zofia (1965) *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel Verlag.
- Mannerfeldt, Nils (1994) *Filmer med musikalisk anknytning. Om Disneys kortfilmsmusik. Samband mellan musikalisk och narrativ form i tre tidiga teknade kortfilmer från Walt Disney Studios*. Uppsala: Uppsala Universitet, Institut för Musikvetenskap (Musikvetenskapliga serien. 13.).
- Mera, Miguel (2002) Is funny music funny? Contexts and case studies of film music humor. In: *Journal of Popular Music Studies* 14,2, 2002, S. 91-113.
- Wulff, Hans J. (2007) Jiří Šust. In: *www.filmmusik.uni-kiel.de / Archiv der Filmkomponisten* [online].

Empfohlene Zitierweise

Hans J. Wulff: Funktionen der Musik in den Komödien Jiří Menzels. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 51-62, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p51-62>.

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.