

Wenn Fledermäuse Walzer tanzen. Zur inszenatorischen Verwendung von Musik in dokumentarischen Formen des Fernsehens

Andreas Wagenknecht (Mannheim)

Dokumentarische Filme und Musik

Der frühe abendfüllende Dokumentarfilm *NANOOK* (USA 1922, Robert Flaherty) verdeutlicht in einer Szene metaphorisch das Verhältnis von dokumentarischen Formen des Films¹ und Musik. Dem Hauptprotagonisten Nanook wird in dieser Szene eine Schellackplatte auf einem Grammophon vorgespielt, welche dieser nach dem erfreuten Vernehmen der Musik in die Hände nimmt, um sie an den Mund zu führen und prüfend auf sie zu beißen. Neben der – dem Hintergrund der folgenden Ausführungen förderlichen – Deutung der Szene als ein bildhaftes Aufzeigen des zu prüfenden und sich gelegentlich beißenden Verhältnisses von dokumentarischen Filmformen und Musik, weist diese Szene noch entschieden auf etwas anderes hin. Sie eröffnet nicht nur den Horizont für die Diskussion der konnotierenden und interpretierenden Wirkung von Filmmusik, sondern verdeutlicht auch das problematische Referenzverhältnis zwischen dokumentarischem Film und außerfilmischer Realität an sich. Robert Flaherty, der Regisseur des Films, verstand sein filmisches Schaffen nämlich als ein „Dramatizing Life“ (Zimmermann 2001, 6), welches, wie Witzke und Rothaus beschreiben, selbstverständlich das Nachstellen und Spielen von Szenen für die Kamera akzeptierte bzw. zur filmischen Methoden entwickelte (2003, 47/48). Diesbezüglich ist das inszenierte Beißen und der dieses bejahende und absichernde Blick von Nanook in die Kamera auch ein praktischer Verweis auf die nicht enden wollende theoretische Diskussion um das referenzielle Wesen des dokumentarischen Films,² die hier jedoch nicht geführt werden soll und kann.

Filmhistorisch gesehen – und den Fokus wieder auf das Verhältnis von dokumentarischen Formen und Musik gelegt –, waren bereits die ersten öffentlich vorgeführten Filme mehr oder weniger dokumentarische Filme, welche ganz selbstverständlich von Musik, in diesem Fall live, begleitet wurden. Die musikalische

¹ Als „filmisch“ respektive „Film“ werden dabei im weiteren Verlauf alle visuellen und audiovisuellen Kompositionen, auch die des Fernsehens, verstanden.

² Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms siehe unter anderem Hohenberger (1998) und Hattendorf (1999).

Unterlegung von Dokumentarfilmen hielt sich auch nach der Erfindung des Tonfilms. Bis in die 1950er-Jahre waren O-Töne in Dokumentarfilmen die Ausnahme, da es laut Hohenberger aufgrund der schweren Tonapparate kompliziert war, Töne synchron zum Bild aufzuzeichnen (1988, 126). Dokumentarische Filme wurden daher meist in der Postproduktion mit einem Off-Kommentar und eben Musik versehen. Das selbstverständliche Verhältnis von Musik und Dokumentarfilm änderte sich in Anlehnung an Heller erst in den 1950/60er-Jahren – einerseits durch eine Verbesserung der bildsynchronen Tonaufzeichnung und andererseits oder eben gerade durch die damit verbundene Entwicklung einer neuen Dokumentarfilmästhetik im Zuge des *Direct Cinema* und des *Cinéma Vérité* bzw. deren Vorläufer (2002, 127). Die nun generell zurückhaltendere Musikverwendung folgte jetzt, wie Schneider beschreibt, formalen Kriterien, so gab es beispielsweise strenge Unterscheidungen zwischen Musik aus dem On und dem Off – also zwischen vor Ort vorgefundener und dort aufgezeichneter Musik und Musik, die aus der Konserve in der Postproduktion dazugemischt wurde (1989, 48ff). Diese Tendenz hielt bis in die 1980er-Jahre an und änderte sich erst mit dem Aufkommen des privaten Fernsehens.

Betrachtet man dokumentarische Formen im gegenwärtigen Fernsehen – oder auch Dokumentarfilme im Kino – scheint mittlerweile nahezu alles erlaubt. In Reportagen, Dokumentationen, Magazinbeiträgen, ja vereinzelt sogar bereits in den Nachrichten, auf den öffentlich-rechtlichen wie auf den privaten Sendern, erleben wir musikalische Untermalungen in Form gelegentlicher und pointierter Verwendungen bis hin zur nahezu flächendeckenden Unterlegung ganzer Sendungen. Musik verschiedenster Genres, von U- bis E-Musik, von Volksmusik bis Heavy Metal, von Eigenkompositionen über abgewandelte Motive bekannter Melodien bis hin zu experimentellen Klang- und Soundcollagen, tritt dabei kommentierend, als Underscoring, organisierend, konterkarierend, als Lieferant von Effekten etc. in Erscheinung.

Musik in aktuellen Fernsehreportagen – ein exemplarischer Vergleich

Vor dem im Vorfeld skizzierten Hintergrund erfolgt nun eine vergleichenden Diskussion von zwei aktuellen Fernsehreportagen, in welcher das Problem der inszenatorischen Verwendung von Musik in Hinblick auf deren konnotierende Dimension exemplarisch aufgezeigt werden soll.

Die Reportagen *JÄGER DER VERLORENE KATZE* (Sat 1, 19.01.2004) aus der Reportage-Reihe *24 STUNDEN* und *RETTUNG IN TIERISCHER NOT* (ARD, 08.10.2004) aus der Reportage-Reihe *ARD EXCLUSIV*, die beide die Arbeit und die Person des Tierinspektors Hans Peter Egner thematisieren, sind hierzu besonders prädestiniert. Durch die filmische Inszenierung und in ganz besondere Weise durch den differenten Einsatz von Musik entwirft nämlich jede Sendung ihr eigenes und besonders im direkten Vergleich miteinander stark heterogen

hervortretendes Bild des Protagonisten. *RETTUNG IN TIERISCHER NOT* porträtiert einen seriösen, zurückhaltenden Tierschützer, der Tierquälereien auf der Spur ist. Im Gegensatz dazu zeigt *JÄGER DER VERLORENEN KATZE* einen amüsanten und actiongeladenen Tierfänger, der zu Walzerklängen Fledermäuse durch eine Wohnung jagt.

Die filmischen Welten des Hans Peter Egner

Der im außerfilmischen Leben im Auftrag der Berliner Tierheime als Tierinspektor arbeitende Protagonist Egner und seine vielfältige Einsätze waren vor allem in den Jahren 2003 bis 2005 Gegenstand zahlreicher dokumentarischer Fernsehsendungen, unter anderem in den beiden betrachteten Reportagen. Daneben taucht Egner aber auch in sich fortsetzenden und wiederholenden Beiträgen des wöchentlichen Magazins *ZDF-REPORTER* (ZDF), des täglichen Boulevardmagazins *HALLO DEUTSCHLAND* (ZDF) sowie in wechselnden Kurzreportagen im Rahmen des Magazins *SÜDDEUTSCHE TV* (VOX) auf. Er war, etwas zugespitzt formuliert, so etwas wie ein Star des dokumentarischen Fernsehens und hat sicherlich nicht unwesentlich zum Aufkommen des momentanen „Tierbooms“ in dokumentarischen Sendungen und Doku-Soaps – wie beispielsweise *NASHORN, ZEBRA & Co.* (ARD) oder *TIERISCH KÖLSCH* (ZDF) – beigetragen. In diesen Sendungen stehen weniger die Tiere im Mittelpunkt, sondern vielmehr, wie in den vorgestellten Reportagen um und mit Egner auch, die mit diesen agierenden und kommunizierenden Menschen.

Aus rezeptionspraktischer Perspektive betrachtet und bewusst ungeachtet der theoretischen Realitätskonstruktionsdebatten geben solche dokumentarische Sendungen ein dokumentarisches Versprechen an die Rezipienten, welche wiederum ein gewisses Grundvertrauen in den Realitätsbezug der Sendungen als solche haben und auf dieser Grundlage Bedeutungsbezüge aushandeln.³ Dementsprechend und verbunden mit einem gesunden Maß an journalistischer Ethik, sollten die benannten Sendungen einen zumindest ähnlichen und vergleichbaren audiovisuellen Charakter des Tierinspektors Egner und seiner Tätigkeit konstruieren. Die Bilder bzw. die visuelle Ebene liefert dieses auch noch weitgehend, aber nicht die Töne bzw. die auditive Ebene und schon gar nicht die Kombination von beiden im Film als einem audiovisuellen Gesamtwerk.⁴

Sind die O-Töne von Egner auf der inhaltlichen Ebene in beiden Sendungen noch nahezu vergleichbar, unterscheiden sich der Off-Kommentar in Inhalt, Duktus, Diktion und Intonation und vor allem die Verwendung und der gezielte Einsatz der Musik erheblich voneinander. Dadurch werden sowohl im Detail als auch im Grundtenor der Sendungen zwei völlig differente Stimmungen und filmische Realitäten transportiert: auf der einen Seite der lustige Tierfänger, auf der anderen der seriöse Tierschützer.

³ Zum pragmatischen Ansatz siehe unter anderem Odin (1999) und Wulff (2001).

⁴ Zur Einheit von Bild und Ton im Film siehe aktuell Keppler (2006).

Zur Veranschaulichung vor allem des durch die Musik nahegelegten unterschiedlichen Eindrucks nachfolgend ein paar ausgewählte Beispiele und Gegenüberstellungen aus den bereits erwähnten Reportagen *JÄGER DER VERLORENE KATZE* (Sat 1) und *RETTUNG IN TIERISCHER NOT* (ARD).

Musik in Vorspannen

Der Vorspann verortet durch im sendungstypischen Corporate Design gehaltene Inserts und Grafikelemente den Zuschauer in der Sendereihe und weist in Bild und Ton kurz auf das Thema der folgenden Reportage hin. Er soll Neugierde wecken und dazu anregen, die Sendung weiter zu verfolgen – kurz: er stimmt auf die Sendung ein. Zum Corporate Design gehört dabei auch die Erkennungsmelodie bzw. das Jingle der jeweiligen Sendereihe.

So schreibt beispielsweise Bullerjahn, dass der Musik im Vorspann von Spielfilmen eine entscheidende Rolle zukommt (2001, 246). Die Musik kann als eine Art Gefühlseinstimmung, wie Bullerjahn an anderer Stelle feststellt, auf die erste Szene, wenn nicht auf den ganzen Film, charakterisiert werden und setzt auf diese Weise eine Art spezifischen Erwartungsmodus (2001, 300).

So eröffnet der Vorspann zur Reportage *JÄGER DER VERLORENEN KATZE* musikalisch recht verhalten mit einer langsamen Folge von Beats, die anfänglich noch leise im Hintergrund erklingen. Es wird so musikalisch eine Art Spannung aufgebaut, die an beginnende Verfolgungsjagden in Spielfilmen erinnert. Auch die visuelle Ebene legt dieses durch dynamische Bilder und Bildinhalte, schnelle Schwenks und zahlreiche Schnitte nahe. Besonders eine in der unteren Bildhälfte ablaufende Zeitleiste trägt zur Dynamisierung bei, referiert jedoch andererseits auch auf einen laufenden Newsticker in Nachrichtensendungen und damit peripher auf das nicht-fiktionale Genre. Die Dynamik erhöht sich nach ca. 20 Sekunden noch, einerseits durch das In-den-Vordergrund-Treten der Musik. Sie wird komplexer, schneller und auch lauter. Auf der visuellen Ebene kommt andererseits neben der Einblendung des Sendungslogos und einer Verkleinerung des Bildausschnitts durch eine Art Schablone, die nur ein Sichtfenster lässt, noch eine Grafik hinzu. Diese erinnert an eine laufende Stoppuhr, wobei sich die Zahlenfolge zusätzlich noch zum linken Bildrand hinaus bewegt. Der Vorspann endet mit dem Einblenden des Titels *JÄGER DER VERLORENEN KATZE* während die Musik auf ihrem Höhepunkt mit einem Tusch ausklingt.

Alles in allem baut die Musik hier eine Spannung auf, die die Bilder nach vorn zu treiben scheint. Sie weist Parallelen zur musikalische Untermalung von Actionszenen in Spielfilmen auf, wobei bereits der Titel der

Sendung JÄGER DER VERLORENEN KATZE mit dem deutschen Titel JÄGER DES VERLORENEN SCHATZES eines Indiana Jones-Films RAIDERS OF THE LOST ARK (USA 1981, Steven Spielberg) kokettiert und somit mit Verweisen auf das fiktionalen Genre, in diesem Fall turbulente und gelegentlich komödiantische Aktionen, spielt. In diese Richtung lanciert bereits der Titel der gesamten Sendereihe 24 STUNDEN, der an die actiongeladene und mit dokumentarisierenden Verweisen arbeitende amerikanische Echtzeitserie 24 STUNDEN, die seit 2003 in mehreren Staffeln auch im deutschen Fernsehen läuft, angelegt zu sein scheint.

Vieles spricht dafür, dass hier recht eindeutig eine Dynamik versprechende Rezeptionshaltung nahe gelegt wird, die zahlreiche Verweise zum Spielfilm bzw. zum Actionfilm transportiert. Daneben wird jedoch durch die Tickerleiste und die laufende Uhr auf Nachrichtensendungen und die damit verbundene Seriosität verwiesen. Auch die Musik erscheint zwischen diesen beiden Polen – fiktional und nicht-fiktional – angesiedelt, da sie neben dem Action- und Verfolgungsmotiv auch Elemente von Erkennungsmelodien von Nachrichten und Nachrichtenjournalen beinhaltet, wie beispielsweise der an einen Fernschreiber erinnernde Grundrhythmus. Auf jeden Fall wird durch die Musik und die dynamischen Bilder in diesem Vorspann eine Action und Dramatik versprechende Reportage angekündigt.

Konträr verhält es sich beim Vorspann zu RETTUNG IN TIERISCHER NOT. Die Musik ist hier recht langsam und fast monoton. Sie erinnert dabei an atmosphärische und beruhigende Klänge aus dem Bereich des Ambient-Techno. Das Tempo wird nicht angezogen, im Gegenteil, die Musik ist retardierend. Hinter der Melodie kann man bei genauem Hinhören das Anschlaggeräusch von Schreibmaschinetasten erkennen. Die langsame, fast behäbige Musik vermittelt so eine bedrückende Stimmung, die zusätzlich etwas Stagnierendes hat. Trotzdem baut sich eine etwas angespannte Erwartungshaltung auf, die auf den Moment warten lässt, in dem endlich etwas passiert. Die Bilder dazu sind ebenfalls recht ruhig und wirken fast statisch. Der horizontale, durch Überblendung erzeugte Splitscreen bleibt die ganze Zeit stehen, während in der unteren Bildhälfte verschiedene Inserts (z.B. Credits und Titel) einlaufen. In der oberen Bildhälfte erscheint leicht verschleiert und etwas weich gezeichnet eine sich nur minimal und sehr verhalten bewegende Katze. Sie wendet dem Zuschauer den Blick zu und schaut beobachtend bis lauernd, ja auffordernd, auf diesen, in dem sie ihn direkt adressiert. Gelegentlich erscheinen Überblendungen eines Gittermusters, welches bei näherer Betrachtung als Blick auf oder aus einer verglasten Hallenfront erkennbar wird. Es ruft aber auch Assoziationen zu kariertem Papier hervor, was wiederum mit dem Schreibmaschinengeräusch harmonisiert. Die Kombination von Bild und Musik vermittelt auf diese Weise den Eindruck von etwas Detektivischem, Investigativem aber auch Geheimnisvollem. Die Katze verweist einerseits auf den Sendungsinhalt – auch in Kombination mit dem Insert RETTUNG IN TIERISCHER NOT. Andererseits legt sie Deutungen nahe, die die Katze als Symbol des Diabolischen, Verschlagenen und Leisen in sich trägt, was Assoziationen zu Gruselfilmen, aber auch Detektivfilmen lanciert.

Auch dieser Vorspann arbeitet wie der erste mit Verweisen und Bezügen, die auf das filmische Wissen des Rezipienten rekurren, ist jedoch in der Zusammenschau viel minimalistischer und statischer gestaltet. Er vermittelt wenig darüber, was in der sich anschließenden Reportage geschieht. Auf keinen Fall verspricht er Action und Dynamik, eher investigative, nachforschende und erklärende Unterhaltung bzw. Information, wobei die zurückhaltende, nahezu subtile Musik wesentlich zu dieser Erwartungshaltung beiträgt.

Betrachtet man den jeweiligen Erzählduktus in den Vorspannen als Kombination aus Bild und Ton bzw. Musik unter Rückbezug auf die theoretischen Beschreibungen als eine Art Gefühlseinstimmung auf die gesamte Sendung, wird im ersten Vorspann eine dynamische, energiegeladene Erwartung induziert, im zweiten eine ruhige, besonnene und eher seriöse.

Diese audiovisuelle Vorschau der Vorspanne erfüllt sich, wie bereits erwähnt, nahezu prophetisch in den beiden Sendungen. *JÄGER DER VERLORENEN KATZE* hat einen dynamischen, actionorientierten filmischen Grundrhythmus. Egner jagt nahezu ohne Unterlass verschiedene Tiere durch Raum und Flur bzw. versucht, diese einzufangen. Seine Tätigkeit wird als spannend und aufregend, ja als Abenteuer inszeniert. *RETTUNG IN TIERISCHER NOT* dagegen hat einen langsamen filmischen Großrhythmus, und Egner erscheint als besorgter Gutmensch, der Tiere rettet, Mensch und Tier von Qualen befreit und äußerst besonnen im Namen des Tierschutzes agiert.

Es ist jedoch an dieser Stelle zu betonen, dass die Musiken in den gesehenen Vorspannen Erkennungsmelodien bzw. Jingles im Sinne des Corporate Designs der gesamten Sendereihe sind, die zu Beginn jeder Sendung aus dieser Reihe erklingen. Das erste Sichten von anderen Vorspannen aus den Reportage-Reihen *24 STUNDEN* (Sat 1) und *ARD EXCLUSIV* (ARD) hat gezeigt, dass auch hier visuell immer mit einem ähnlichen und vergleichbaren Muster gearbeitet wird. In der Sendereihe *24 STUNDEN* sieht man beispielsweise dynamische Bilder von Feuerwehrleuten oder Putzfrauen – je nach Thema der Sendung. *ARD EXCLUSIV* dagegen arbeitet verstärkt mit relativ statischem Bild mit Hinweisscharakter auf den Inhalt der nachfolgenden Reportage. Auch der grundlegende Erzählduktus scheint in jeder Sendung der Sendereihe ähnlich. Nicht zuletzt hat die Musik im Vorspann natürlich auch eine strukturierende und die Zuschauer bindende Funktion, da sie immer erkennbar in die Sendung einführt und den nachfolgenden Grundtenor ankündigt.

Zum Erhalt dieses an den Rezipienten herangetragenen Grundrhythmus trägt im weiteren Verlauf der Sendung wesentlich die fortgeführte filmische Verwendung von Musik bei, wie die sich anschließende Diskussion einzelner Szenen aufzeigt, die ein je spezifisches Bild von Egner und seiner Tätigkeit entwerfen bzw. die Erwartungshaltungen aus den Vorspannen weiterführen.

Extradiegetische Musik in einzelnen Szenen

Ein wesentliches musikalisch konnotierendes Element ist die Verwendung von extradiegetischer Musik, dabei handelt es sich in Anlehnung an Bostnar et al. um Musik, deren Quelle nicht im Bild ersichtlich ist (2001, 127). Die Musik stammt somit aus dem Off und wurde postfilmisch hinzugefügt.

In *RETTUNG IN TIERISCHER NOT* trägt die musikalische Untermalung in Kombination mit dem Kommentar und/oder den O-Tönen dazu bei, ein seriöses und ernsthaftes Bild von Egnér zu vermitteln. Die Musik tritt dabei als eine Art Leitmotiv in Erscheinung. Sie ist sehr ruhig und bedächtig, beinahe etwas melancholisch und wirkt beruhigend und ausgleichend. Meist setzt die Musik während des Kommentars oder O-Tons ein und bleibt dann eine Weile hinter diesem stehen, bevor sie schließlich allein verbleibt und dann wieder vom Kommentar oder O-Tönen überlagert wird. Wobei sie leise hörbar bleibt, bevor sie dann allmählich ganz herausgezogen wird. Die Intonation und das sonore und bedächtige Sprechtempo der Kommentatorin wie auch Egnérs selbst fügen sich zu einem Einklang mit der Musik. Auch das, was gesagt wird, zeichnet ein nachdenkliches, engagiertes und leises Bild von Egnér, ebenso wie die eher ruhigen Bilder, die wenigen Schnitte und die nicht hektischen Kamerabewegungen. Die Musik wird hier als ein dramaturgisches Mittel verwendet, da sie durch ihren Motivcharakter ein wiederkehrendes Moment anzeigt und eine Art narrativen Faden durch die Reportage spannt. Auch hat sie einen begleitenden, die Bildinformation und den Bildrhythmus eindeutig unterstützenden Charakter. Die Musik und die Bilder ergeben in den jeweiligen Szenen einen ästhetischen und emotionalen Einklang, der den Großrhythmus des Films fortführend unterstützt.

Auch in *JÄGER DER VERLORENEN KATZE* unterstützt die Musik den filmischen Großrhythmus und das entworfene Bild von Egnér und seiner Tätigkeit – nur eben hier ein ganz anderes. In einer fast einminütigen Musikuntermalung beispielsweise jagt Egnér Fledermäuse zu einem Walzer von Johann Strauß durch eine Wohnung und versucht, sie mit einer Art Köcher einzufangen. Der Walzer zeichnet die visuelle Bewegung des Protagonisten und der Fledermäuse sowie ihre Interaktionen teilweise nach, so dass sie miteinander zu tanzen scheinen. Diese unterstützende Art der Musikverwendung wird oft in Tierfilmen benutzt, um die Tiere zu vermenschlichen und auf diese Weise mit anthropomorphen Charaktereigenschaften zu belegen, so z.B. in *THE LIVING DESERT* (USA 1953, James Algar). Im hier diskutierten Fall schafft die Musik auf diese Weise eine fast intime Verbindung zwischen dem Protagonisten und den Fledermäusen, die die Bilder allein nicht liefern, und lässt beide quasi gleichwertig auf der Ebene der Musik tanzend miteinander interagieren. Gleichzeitig hat die Musik hier eine karikierende Funktion, indem sie die Handlungen von Egnér lächerlich und naiv erscheinen lässt und diese ad absurdum führt. Der Protagonist wird selbst nicht ganz ernst genommen und das in der Sendung vermittelte Bild des lustigen Tierfängers damit weiter unterstützt. Die Szene verweist zusätzlich auf eine aus Spielfilmen und besonders Komödien bekannte Sequenz, in der ein

leicht verrückter Forscher rennend und springend Schmetterlinge durch die Botanik jagt.

Im Kontrast dazu steht wiederum eine Szene aus *RETTUNG IN TIERISCHER NOT*, in der Egner versucht, Wellensittiche mit einem Köcher einzufangen, und diese ebenfalls durch die Wohnung jagt. Diese Szene arbeitet auf der visuellen Ebene mit einer ähnlichen und vergleichbaren Ikonografie wie *JÄGER DER VERLORENEN KATZE*. Da sie jedoch frei von Musik ist und der Protagonist besorgt und beruhigend auf die Wellensittiche einredet, hat sie nichts Karikierendes. Sie vermittelt vielmehr das Bild eines ernsthaften und um das Wohl der Tiere besorgten, mit Vorsicht arbeitenden Protagonisten.

Intradiegetische Musik

Zum Abschluss noch ein Beispiel wie neben extradiegetischer auch intradiegetische Musik, d.h., in Anlehnung an Bostnar et al., Musik aus dem On mit im Bild meist sichtbarer Quelle (2001, 127), im Sinne des filmischen Großrhythmus' Verwendung findet. Auf der einen Seite, um in *RETTUNG IN TIERISCHER NOT* eine seriöse Persönlichkeit zu inszenieren, auf der anderen Seite, um in *JÄGER DER VERLORENEN KATZE* ein heiteres Porträt zu zeichnen.

In beiden Reportagen spielt das Klingeln von Egners Handy eine nicht unwesentliche Rolle. Es symbolisiert meist die Ankündigung eines neuen Auftrages, den dieser über das Handy mitgeteilt bekommt, und bildet ein die Handlung strukturierendes filmisches Moment. In beiden Reportagen klingelt das Handy mit der gleichen bedeutungsträchtigen Melodie⁵, einem vereinfachten Motiv aus dem Orchesterwerk *Karneval der Tiere* (1886) von Camille Saint-Saëns. Dennoch wird das Klingeln so inszeniert, dass es jeweils einen anderen Eindruck und damit ein unterschiedliches Verständnis der Szene nahelegt. Im Ausschnitt aus *JÄGER DER VERLORENEN KATZE* klingelt das Handy erst leise im Hintergrund und wird dann dominant in den Vordergrund gemischt. Zusätzlich wird das Handy von der Kamera fokussiert. Das Klingeln bzw. die Melodie erhält so eine exponierte Stellung innerhalb der Szene. Der beschwingte Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass durch das nahe Herangehen der Kamera die Bilder eine leichte optische Krümmung erhalten, die ein wenig an die amüsanten Verzerrungen in einem Spiegelkabinett erinnern. Vor dem Hintergrund des Grundtenors der Sendung scheint diese Inszenierung des Handyklingelns als humoristisches Element durchaus bewusst und unterstützend gesetzt. Eher unscheinbar dagegen das Klingeln des Handys in *RETTUNG IN TIERISCHER NOT*: Die beschwingte Melodie tritt hier längst nicht so stark in Erscheinung, sie bleibt leise im Hintergrund und hat lediglich eine kurze Signalfunktion, da sie nur für einen kleinen Moment im akustischen Raum stehen bleibt. Auf keinen Fall hat sie einen entscheidenden Einfluss auf das Verständnis der Bilder bzw. verleiht

⁵ Davon ausgehend, dass diese Klingel-Melodie wahrscheinlich (da in beiden Reportagen vorhanden) von Egner selbst ausgewählt wurde, ist hier eine gewisse Selbstironie seinerseits sicher nicht von der Hand zu weisen.

diesen einen humoristischen Anstrich. Obwohl das Klingeln auch hier postfilmisch bearbeitet wurde, da es bereits in der Einstellung davor als Off-Ton zu hören ist und erst in der Einstellung darauf, in der wir Egner telefonieren sehen, zum On-Ton wird, ist es nicht dominant. Es schafft hier vielmehr auf der auditiven Ebene eine Verbindung bzw. einen Zusammenschluss von auf der visuellen Ebene nicht zusammengehenden filmischen Einstellungen. Es erfüllt eine die Narration verdichtende und Szenen klammernde Funktion.

Resümee

Die exemplarisch diskutierten Szenen zeigen, wie der sonst in seiner Allgegenwärtigkeit beinahe nicht mehr auffallende konstruierende und konnotierende Charakter von Musik in dokumentarischen Formen des Fernsehens durch den glücklichen Zufall, dass es sich um zwei Reportagen über ein- und dieselbe außerfilmische Person handelt, zum Vorschein tritt. Die jeweilige extra- bzw. intradiegetische Musik in *JÄGER DER VERLORENEN KATZE* und *RETTUNG IN TIERISCHER NOT* trägt wesentlich dazu bei, welches Bild von der Tätigkeit und dem Charakter des Protagonisten filmisch entworfen wird. Dieses tritt besonders dadurch in Erscheinung, dass sich die visuellen Motive nicht in dem Maße von einander unterscheiden – da sie eine verwandte Ikonografie aufweisen – wie die sie konnotierende Musik. Egner wird zwar in *JÄGER DER VERLORENEN KATZE* nicht einzig durch die Verwendung der Musik zu einem komödiantischen Tierfänger. Sie trägt jedoch wesentlich dazu bei, ein anderes Bild des Protagonisten zu konstruieren, im Gegensatz zu *RETTUNG IN TIERISCHER NOT*, in der der Musik eine unterstützende Position bei der filmischen Konstruktion eines seriösen und ernsthaften Tierinspektors zukommt. Auf diese Weise entstehen zwei heterogene audiovisuelle Konstruktionen einer außerfilmischen Person. Auch wenn man sich dem Wesen der filmischen Konstruktion, die keinen Abbildcharakter von etwas Außerfilmischem hat, stets mehr als bewusst ist, macht ein solch konkreter Vergleich immer wieder nachdenklich. Vor allem dann, wenn die Sendungen als eine Quelle der Informationen über unsere Lebenswelt betrachtet werden und es plötzlich mehrere filmische Egners zu geben scheint, wodurch sich letztlich der Referenzcharakter dokumentarischer Formen mehr und mehr verwischt. Nicht nur der Fall Egner zeigt, dass sich besonders durch die Verwendung der Musik das Dokumentarische immer mehr in Richtung Fiktion zu verschieben scheint.⁶

Musik wird in dokumentarischen Formen bewusst eingesetzt, um Bilder zu konnotieren, wenn nicht zu manipulieren. Musik wird genutzt, um dramaturgische Schwächen zu kompensieren und bildet damit nicht zuletzt einen wesentlichen und entscheidenden Faktor der filmischen Konstruktion von Welt. Auf das Beißen an der Musik, wie noch Nanook es tat, scheint mittlerweile längst ein Schlucken gefolgt zu sein.

⁶ Siehe zur Fiktionalisierung in Reportagen, Dokumentationen und Nachrichten unter anderem Schmitt/Wagenknecht (2006).

Literatur

- Bostnar, Nils / Pabst, Eckhard / Wulff, Hans Jürgen (2002) *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK.
- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner.
- Hattendorf, Manfred (1999) *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK.
- Heller, Heinz B. (2002) Dokumentarfilm. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam, S. 124-128.
- Hohenberger, Eva (1998) Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk, S. 8-34.
- Hohenberger, Eva (1988) *Die Wirklichkeit des Films*. Hildesheim: Olms.
- Keppler, Angela (2006) Die Einheit von Bild und Ton. Zu einigen Grundlagen der Filmanalyse. In: *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos*. Hg. v. Manfred Mai u. Rainer Winter. Köln: Halem, S. 60-78.
- Odin, Roger (1998) [1984] Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk, Berlin, S. 286-303.
- Schneider, Norbert Jürgen (1989) *Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film*, München: Ölschläger.
- Schmitt, Anja / Wagenknecht, Andreas (2006) Trend zur Fiktionalisierung? Zum Status von Inszenierungen und Authentisierungen in nicht-fiktionalen Fernsehformaten. In: *Mediale Ansichten*. Hg. v. Nicole Kallweis & Mariella Schütz. Marburg: Schüren, S. 57-67.
- Witzke, Bodo / Rothaus, Ulli (2003) *Die Fernsehreportage*. Konstanz: UVK.
- Wulff, Hans J. (2001) Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *montage/av* 10,2, S. 131-154.
- Zimmermann, Peter (2001) *Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm*, München: Goethe Institut.

Empfohlene Zitierweise

Andreas Wagenknecht: Wenn Fledermäuse Walzer tanzen. Zur inszenatorischen Verwendung von Musik in dokumentarischen Formen des Fernsehens. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 75-85, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p75-85>.

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.