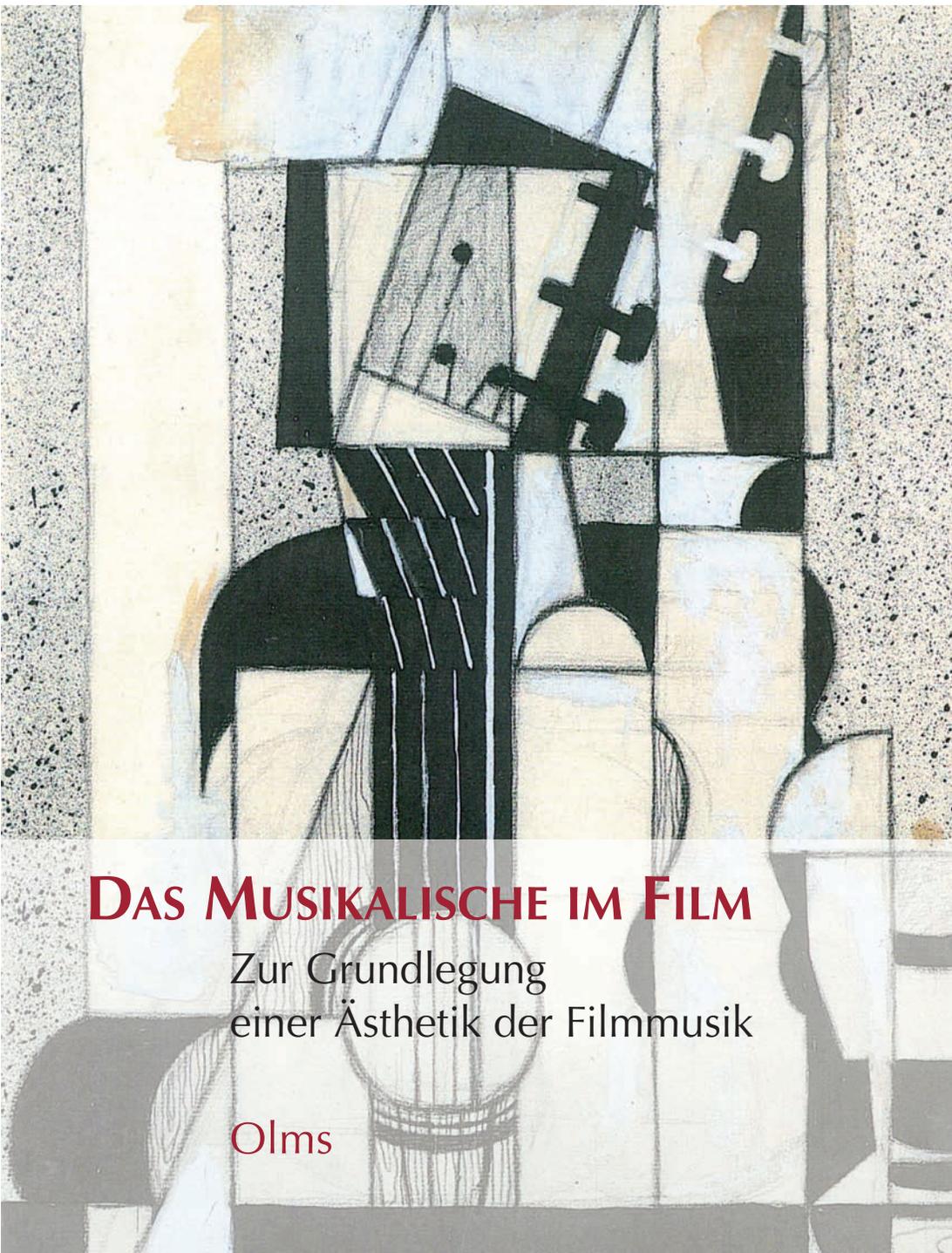


Iakovos Steinhauer



DAS MUSIKALISCHE IM FILM

Zur Grundlegung
einer Ästhetik der Filmmusik

Olms

Studien und Materialien
zur Musikwissenschaft
Band 102

Iakovos Steinhauer
Das Musikalische im Film
Zur Grundlegung einer Ästhetik der Filmmusik



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2018

Iakovos Steinhauer

Das Musikalische im Film

Zur Grundlegung einer Ästhetik der Filmmusik



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2018

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2018
www.olms.de
E-Book

Umschlaggestaltung: Barbara Gutjahr, Hamburg
Alle Rechte vorbehalten
ISBN 978-3-487-42246-6

Inhalt

Einleitung	7
I. Musikalisches im Film	23
1. Musik und Filmbild	23
1.1 Zeit-Rhythmus-Montage	27
1.2 Organisation des Raumes. Musik der Verwandlung	30
2. Das „Bewegungs- und Zeitbild“ von Gilles Deleuze	40
3. Phänomenologie des Filmtons	50
3.1 Topologie des Tons und der Musik	52
3.1.1 Geste	61
3.1.2 Geräusch	77
3.2 Musikimmanente Intentionalität	83
3.3 „Kinästhetischer Körper“ im Film	89
3.4 Der kinästhetische Körper des Filmtons	94
II. Funktionen des Tons in der Filmwelt	107
1. Deleuze und die Filmmusik	107
1.1 Das „Ritornell“: Musik und Virtualität	107
1.2 Das Ritornell der Filmmusik	112
1.3 Eine Szene aus „Oldboy“	118
1.4 Aktuell – virtuell	126
1.5 „Informelle“ Filmmusik	136
2. Territorialisierung	141
2.1 Bildung von Klanglandschaften und -physiognomien	142
2.2 Die Zeitterritorien	149
2.3 Psychologisches Territorium	153

INHALT

3.	Deterritorialisierende Motivation	157
3.1	Aufforderung zur Näherbestimmung	161
3.2	Motivation von räumlicher Bewegung	166
3.3	Motivation von zeitlicher Deterritorialisierung	169
3.4	Motivation von Gemütsbewegung	172
3.5	Akustische Deterritorialisierung – Geräusch und musikalischer Klang	177
4.	Molekularisierung (Absolutes hors-champ)	185
III. Filmmusik und Subjekt		195
1.	Die „Transzendenz“ des Filmtons	195
1.1	Phänomenologie – Epoché in der Musik	201
1.2	Eidetische Reduktion durch den Ton	205
2.	Epoché in der Filmmusik	214
2.1	Formen	214
2.1.1	Ton als akustisches „Wahrnehmungsbild“	215
2.1.2	Affektbild – Triebbild – Aktionsbild	218
2.1.3	Musik als mentales Bild	224
2.2	Das „Unwahrnehmbare“ bei Hitchcock	226
2.2.1	Die musikalische Epoché in „Psycho“	227
2.2.2	Die „eidetische Variation“ des Geräusches in „The Birds“	235
2.3	Das musikalisierte Geräusch	243
Resümee		257
Literaturverzeichnis		263

Einleitung

Roman Ingarden, Philosoph und Autor einer der wenigen ausführlichen Untersuchungen zur Struktur und Seinsweise der Kunstwerke von Literatur, Malerei, Musik und Film aus phänomenologischer Perspektive hat in seiner Abhandlung über die Filmkunst einen bemerkenswerten Ansatz über das Verhältnis von Musik und Film formuliert. Der Film begründet sich als eine synthetische Kunst, die eine besondere Verbindung mit der Musik aufweist: Er bildet eine „eigentümliche Musik der Bewegung und der Verwandlung“¹, kommt folglich einer übergeordneten Form des Musikalischen nach, die sich über das Klangliche hinaus manifestiert. Nimmt man Ingarden beim Wort und unterstellt der Musik, dass sie nur einen „Sonderbereich“ der übergreifenden Kunstform des Films als Musik der Verwandlung des Raumes in der Zeit ist, so fragt man sich gerade dann, wenn die rein auditive Musik die bewegten Bilder des Films begleitet, nach der Art, wie dieses Verhältnis konkret wird, nach welchen Prinzipien sie gleichzeitig als autonome Tonkunst und auch als Teil der „Musik“ in ihrer übergreifenden Bedeutung fungieren kann. Diese Fragestellung steht im Mittelpunkt der vorliegenden Studie. Welche Merkmale einer Musik sind es, die ihre Eigenständigkeit trotz ihrer spezifischen Rolle, bestimmte dramaturgische Funktionen im Film auszuüben, nicht negiert, vielmehr ihren immanenten Zusammenhang erst durch die Konfrontation mit dem anderen Medium gewinnt? Wie ist eine Filmmusik beschaffen, die nicht illustriert, sondern mit ihren eigenen künstlerischen Mitteln ihre eigenen Räume und Rhythmen bildet, die als quasi-immanente Strukturen des Films aufgefasst und in die filmische Logik integriert werden? Wann kann man von einer Musik sprechen, die

¹ Roman Ingarden: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst (Der Film), Tübingen 1962, S. 339 f.

ohne assoziativ Bilder zu verdoppeln und somit die allein von außen her, nämlich vom vorgeordneten Filmsystem herrührenden Bildinhalte auf die Klangebene zu übertragen, dennoch in der Lage ist, die diegetischen und visuellen Strukturen des Films zu reflektieren und grundlegende Funktionen zu übernehmen? Gesucht werden die Eigenschaften einer Musik, die ein inneres Verhältnis zum Film aufbaut, ihn dabei gemäß ihrer spezifischen ästhetischen Form mit zusätzlichem Sinn kontrapunktiert.

Hat man ein solches von Grund auf dialektisches Verhältnis im Blick, so ist davon auszugehen, dass Elemente in der jeweiligen Kunst zu finden sind, die diese Art der engen Verbindung begründen, die eine gemeinsame Basis für ihre enge Korrelation schaffen. Welche Elemente aber sind es, die quasi a priori eine analoge Welt der „Verwandlung und Bewegung“ (Ingarden) schaffen und das Zusammenwirken der beiden Künste vorprägen? Erst wenn diese Qualitäten bekannt sind, kann über die konkrete Rolle der Musik im Film, nämlich über die mannigfaltigen Arten ihrer Verbindung mit den anderen Ebenen der filmischen Darstellung nachgedacht werden.

Um das Gefüge dieser komplexen Beziehung analysieren zu können, muss also als Erstes die Musik selbst betrachtet bzw. ihre immanenten formbildenden Mittel erkannt werden, die sie zur Verbindung mit dem Film „prädestinieren“. Diskutiert werden sollten diejenigen ästhetischen Prinzipien des Musikalischen, die bereits unabhängig von der Herstellung eines konkreten Zusammenhangs von Bild und Musik Analogien zur bildnerischen Filmgestaltung offenlegen und aufgrund dieser Eigenschaft die Vermittlung zwischen den beiden Medien übernehmen können. Sucht man nach solchen intermedialen Qualitäten der Musik, so wird man in der Filmtheorie schnell fündig. Sie werden bereits durch die elementare Terminologie des Films seit der Stummfilmära, in der Musikbegriffe wie Rhythmus und Kontrapunkt eine wesentliche Rolle spielen, angezeigt. Ein „visueller Rhythmus“ als Instanz für die Regulierung der einzelnen Einstellungsdauern, aber auch der internen Bewegung der dargestellten Personen und Gegenstände und der Bewegung der Kamera verkörpert für René Clair² die Grundlage der zeitlichen Organisation im Film. Sergej Eisensteins

² René Clair in den Beilagen zur Zeitschrift *Cinéma* (1925), zit. nach Norbert Jürgen Schneider: *Komponieren für Film und Fernsehen*, Mainz 1997, S. 147.

Prinzip der „Vertikalmontage“³, sein Versuch einer engen Verbindung von Musik und Film, die durch die Montage von Bildern nach dem musikalischen Rhythmus idealerweise auch die Umkehrung der gewöhnlichen Prozedur des Komponierens aufgrund des fertiggedrehten Films realisiert, repräsentiert für ihn die adäquate Methode eines schöpferischen Zusammenwirkens der beiden Kunstarten mit ihren spezifischen Mitteln. Aber auch in neueren und stilistisch gegensätzlichen Filmkonzeptionen, in denen nicht die Montage, sondern das zweite zentrale Gestaltungsmittel des Films, nämlich die Einstellung zum primären Ausdrucksmittel erhoben wird, bildet die musikalische Kategorie des Rhythmus den zentralen Faktor filmischer Arbeit. Im Werk des Regisseurs Andrej Tarkowski wird Rhythmus, für ihn das entscheidende formbildende Element des Kinos, nicht primär durch den Schnitt, also die Bestimmung der Länge der einzelnen Bilder erzeugt, sondern mittels des „zeitlichen Spannungsdrucks“⁴ innerhalb der einzelnen Einstellung, der qualitativen Dichte von Erwartungs- und Erfüllungsvorgängen im einzelnen Bild hergestellt. Obwohl er sich in seinen Filmen mit der musikalischen Qualität der Bilder selbst befasst, die akustische Dimension prinzipiell als Verdoppelung der bereits „musikalisch“ organisierten Bilder versteht und weitgehend vernachlässigt, wird der Rhythmus auch bei ihm als der engste Berührungspunkt der beiden Künste zum Hauptelement filmischer Konstruktion erklärt.

So eindeutig Grundmerkmale einer Korrelation von Film und Musik ausgehend von der Ästhetik des Films erschlossen werden können, so abwegig erscheint es zunächst, mit Begriffen aus dem Bereich des Films in der viel älteren Kunst der Musik zu operieren, um dadurch die Grundlage der Synthese beider Künste in der filmischen Organisation des visuellen Raumes erfassen zu wollen. Diese Auffassung ändert sich dann, wenn man sich die Bedeutung elementarerer musikalischer Erfahrungen vor Augen führt, sich mit ästhetischen Grundphänomenen der Tonkunst auseinandersetzt. Einen Anhaltspunkt für eine

³ Sergej Eisenstein: *Selected Works. 2. Towards a Theory of Montage* (Hg. Michael Glenny, Richard Taylor), London 1994, S. 327–399.

⁴ Andrej Tarkowski: *Die versiegelte Zeit: Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Frankfurt/M. und Berlin 1996, S. 125 ff.

solche Korrelation liefert die räumliche Vorstellung in der Musik.⁵ Die durch sie ermöglichte Bestimmung von musikalischen Strukturelementen nach Kriterien, die der Realität sowohl der musikalischen als auch der filmischen Gestaltung entsprechen, bildet eines der Mittel, die eine innere Verknüpfung der visuellen und auditiven Schicht begründen können.

So hat der Filmtheoretiker Béla Balázs in einer kurzen Filmbeschreibung innerhalb seiner Schriften zur Ästhetik die Bedeutung der „Großaufnahme“ für den Film benannt⁶, ein filmtechnisches Mittel zur gezielten Hervorhebung von Details im Bild, das beispielhaft auf eine strukturelle Analogie zwischen filmischer und musikalischer Erfahrung verweist. Im Film „Heimkehr“ von Joe May werden die Flucht eines Soldaten aus der sibirischen Gefangenschaft und sein wochenlanger Weg in seine deutsche Heimat gezeigt. Der Regisseur muss die reale Zeit verkürzen, das setzt er künstlerisch dadurch um, dass er den Verfall der Schuhe des Soldaten in unterschiedlichen Phasen zeigt. Erst die Großaufnahme dieses Details macht – so Balázs – den zeitlichen Übergang glaubwürdig. Würde er in einer Totalaufnahme den ganzen Menschen und die Umgebung mit ins Bild nehmen, so könnte er die riesige Distanz nicht so überzeugend darstellen, er hätte Übergänge zwischen den Landschaften schaffen müssen, die wesentlich mehr Zeit in Anspruch nehmen und verhindern würden, in der extremen Kürze einiger Sekunden den erwünschten räumlichen und zeitlichen Eindruck zu vermitteln. Erweitert man nun den Gedanken Balázs', indem man eine Analogie zwischen dem filmischen Bild und der Melodie herstellt, so erhält man ein zentrales Gestaltungsprinzip auch der musikalischen Sprache.

Ähnlich wie durch die Fokussierung auf physiognomische Details im Film präsentiert sich das Motiv oder gar eine einzelne motivische Zelle in der Musik als Möglichkeit der Befreiung von der harmonischen und formalen Umgebung und als Verbindungsknoten zeitlich weit voneinander entfernter Kompositionsmomente. Die Abspaltung motivischer Elemente aus einem Thema oder Motiv ist bekanntlich eines der Grundprinzipien musikalischer Entwicklung, eine wichtige Voraussetzung für die Entfaltung musikalischer Form. Je kürzer die

⁵ Über die allgemeine Bedeutung des Raumes in der Filmmusik siehe: Norbert Jürgen Schneider: *Komponieren für Film und Fernsehen*, a. a. O., S. 111–138.

⁶ Béla Balázs: *Schriften zum Film*. Bd. 2: *Der Geist des Films* (Hg. Helmut H. Diedrichs, Wolfgang Gersch), Budapest 1984, S. 95 f.

Struktur des melodischen Gebildes, desto leichter kann es zwischen unterschiedlichen harmonischen Ebenen vermitteln. Man muss sich nicht auf das gängige viertönige Motiv aus Ludwig van Beethovens Fünfter Symphonie und seine Bedeutung für das gesamte Werk berufen, um den Beweis für diese Eigenart der musikalischen Komposition vorzubringen, die offenbar auch in der atonalen Musik ihre Gültigkeit bewahrt. Arnold Schönbergs Zurückführung thematischer Prozesse auf einzelne motivische Zellen, die sogar aus einem einzigen Intervall bestehen können, in einer Vielzahl seiner musikwissenschaftlichen Analysen⁷ sowie die extreme Kürze der meisten Werke Anton Webersns berufen sich auf diesen Sachverhalt in der Neuen Musik. Ein kurzes prägnantes Motiv beschleunigt den Prozess thematischer Entwicklung. Wie die Großaufnahme im Beispiel Balázs' kann es einen logischen Zusammenhang auf engstem Raum und zwischen nicht unmittelbar korrelierenden strukturellen Momenten herstellen. Das einzelne Intervall kann dadurch, dass es als Bestandteil von in ihrer Ganzheit völlig disparaten Gebilden fungiert, rasch Vermittlungen schaffen, die, würde man den gesammelmelodischen oder gar harmonischen Kontext berücksichtigen, längerer Übergangsphasen bedurft hätten. Ähnlich wie im Film wird durch die Reduktion auf motivische Details zeitliche und räumliche Dichte geschaffen, ein Merkmal musikalischer Arbeit, das auf ein allgemeines Phänomen der Musik hinweist und eine Möglichkeit von organischer Partizipation der Musik am Filmganzen begründen kann.

Daher überrascht es nicht, dass dieses Gestaltungsprinzip bereits Eingang in die Kompositionspraxis von Filmmusik gefunden hat. So beispielsweise im Werk des Komponisten Bernard Herrmann, der im Gegensatz zur üblichen Anwendung der Leitmotivtechnik Einheit im filmmusikalischen Entwicklungsverlauf durch kurze, leicht variable Motive realisiert⁸. Deshalb ist es auch keine Übertreibung, wenn man, angeregt durch diese konkrete Parallele, auch

⁷ Vgl. Arnold Schönbergs Analyse des Streichquartetts op. 51,2 von Johannes Brahms in: Arnold Schönberg: Brahms der Fortschrittliche in: ders.: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Gesammelte Schriften Bd. 1 (Hg. Ivan Vojtech), Frankfurt/M. 1976, S. 62 ff.

⁸ Vgl. die Analyse der Musik zu Alfred Hitchcocks „Psycho“ von Horst Liebenau in: ders.: Bernard Herrmanns Filmmusik für „PSYCHO“ in: Musikpädagogische Forschungsberichte (1993), S. 362 f.

im Bereich musikalischer Vorgänge von „Bildern“ spricht, wenn man damit über die zeitlichen Momente der Entwicklung und Wiederholung klanglicher Formationen hinaus Phänomene beschreiben will, die, obwohl sie in der Zeit ablaufen, dennoch ihr charakteristisches Merkmal in der Kürze und in der quasi räumlichen, verdichteten Prägnanz des Ausdrucks haben und dabei so variabel sind, dass sie montageartig beliebig kombinierbar und unterschiedlichen Kontexten anpassbar sind. Lassen sich diese Gestalten im theoretischen Kontext des Begriffs der musikalischen „Geste“⁹ beschreiben, dann wird dadurch nicht nur die Existenz einer dem Visuellen wie auch dem Musikalischen immanenten ästhetischen Kategorie erkannt. Die komprimierten physiognomischen Musikgestalten fungieren ähnlich den viel näher an der Diegese des Films stehenden und dennoch „musikalisierbaren“ Geräuschen als Elemente, die trotz ihres intermedialen Charakters auf die ästhetische Eigenart des jeweiligen Mediums hinweisen.

Lässt sich in der Idee des „gestischen Prinzips“ in der filmischen Ton- und Musikebene die Möglichkeit einer immanent motivierten intermedialen Synthese erkennen, so stellen sich angesichts der Struktur des Gestischen im Bild und im Ton, aber auch der Vielfalt möglicher filmmusikalischer Korrelationsbeziehungen und Funktionen, die die Musik im Film erfüllen kann, folgende entscheidende Fragen: Lässt sich die Existenz eines konsequent konzipierten filmmusikalischen Zusammenhangs allein aufgrund eines formellen Parallelismus zwischen Film und Musik, also allein anlässlich der Feststellung analoger Strukturprinzipien in beiden Künsten begründen? Garantiert die Verwendung vergleichbarer Elemente in der visuellen und musikalischen Raum- und Zeitgestaltung allein eine sinnvolle intermediale Verknüpfung, in der die Musik zu einer organisch integrierten und dennoch selbständigen, ihren immanenten Gesetzmäßigkeiten nicht widersprechenden Schicht des multimedialen Kunstwerks wird? Entspricht eine solche Verbindung den Grundlagen der Erfahrung eines solchen Werkes, oder ignoriert sie die Existenz ästhetischer Prinzipien, die das Zusammenwirken der beiden doch wesentlich verschiedenen Künste prägen? Soll im Rahmen dieser Studie hauptsächlich der narrative Film ins Auge gefasst werden, so stellt sich damit die Frage nach den Möglichkeiten des gegen-

⁹ Vgl. Kap. I.3.1.1 dieser Arbeit.

seitigen Ineinandertretens der Inhalte beider Medien. Unter welchen Umständen wird ein solcher Bezug des akustischen Mediums zum filmischen Bild ersichtlich, der nicht den Charakter eines vom Visuellen auferlegten annimmt, sondern sich zwingend an einem konsistenten audiovisuellen Gefüge als Ort der Doppelpemphndung diegetischer und nichtdiegetischer Wahrnehmung orientiert? Wann gelingt es der Musik, dem Klang und dem Geräusch sich im Filmbild derartig zu situieren, dass dieses sich *mit* ihnen konstituiert, dass ein wahrer Austausch zwischen dem akustischen und dem visuellen „Bild“ stattfindet?

Zur Beantwortung dieser Fragen kann zunächst davon ausgegangen werden, dass kein einheitliches Prinzip oder Kriterium genannt werden kann, das alle relevanten Formen einer gelungenen Zuordnung von Bild und Klang umfasst, ohne die Spezifik der einzelnen Beziehung zu reduzieren. Unternimmt man dennoch den Versuch, die innige Verbindung der beiden Medien zu erkunden, so lässt sich in einer ästhetisch-philosophischen Betrachtung eine wesentliche Eigentümlichkeit im Verhältnis bildnerischer und musikalischer Darstellung feststellen, die als Fundament der auditiv-visuellen Synthese betrachtet werden kann.

Zofia Lissa hat in ihrem zentralen Buch über Filmmusik diese Eigenart als ein antithetisches Verhältnis zwischen Wahrnehmung und innerem Erleben beschrieben, eine Auffassung, die einen wesentlichen Aspekt der Bild-Tonbeziehung benennt, wenngleich diese als Ausgangspunkt unserer Untersuchung einer Ergänzung bedarf:

Was wir sehen, bildet für uns immer ein außerhalb unserer selbst existierendes „Ding“, das unabhängig davon existiert, ob wir es sehen oder nicht. [...] Beim Musikhören führt uns der Höreindruck nicht aus uns selbst hinaus, zur außerhalb unserer selbst liegenden Wirklichkeit hin, sondern konzentriert uns eher auf uns selbst, auf unsere eigenen Vorstellungen, unser Erlebnis.¹⁰

So scharf Lissa den Unterschied zwischen den beiden Wahrnehmungsarten betont, indem sie prinzipiell richtig die Objektivität des Visuellen von der subjektiven Qualität des Hörerlebnisses unterstreicht und diese fundamentale Differenz zum Prinzip ihrer Filmmusikästhetik erklärt, so deutlich verfehlt sie den

¹⁰ Zofia Lissa: Ästhetik der Filmmusik, Berlin 1965, S. 67.

tatsächlichen Ort ihrer Beziehung, der gerade in einer Zwischenschicht, nämlich in einer durch die Gegenständlichkeit des Films implizierten Subjektivität liegt. Zwar fungiert die Musik – darin dem Blick der Kamera ähnlich – als subjektiver Blick auf die Gegenstände: Das Bild einer Alltagssituation, das durch die Verbindung mit Musik quasi von der emotionalen Perspektive des Zuschauers erlebt wird, ist ein deutliches Beispiel für die Dialektik zwischen Objektivität und Subjektivität, die durch die klangliche Komponente geprägt wird. Im Unterschied zur Auffassung Lissas ist diese Subjektivität allerdings nicht nur in der Vorstellung des Zuschauers anzusiedeln, sondern auch außerhalb davon, nämlich in der Darstellung selbst. Was man hört, ist ein Teil der künstlichen Realität, die der Film erzeugt und welche die Vorstellung des Zuschauers dadurch übersteigt, dass sie sie künstlerisch organisiert. Die alltägliche Szenerie erscheint durch die Musik – gerade wenn Letztere nicht illustrativ eingesetzt wird –, als würde sie selbst ein Eigenleben entwickeln, die Musik trägt zur Entfaltung eines „Ichs“ bei, das im Sinne der Filmtheorie Dziga Vertovs „in den Dingen selbst ist“ und vom Zuschauer als solches erlebt wird.

Auch Vertovs Auffassung des „Kinoglaz“ („Filmauges“)¹¹, einer Filmsprache, die sich nicht auf die zuschauerperspektivische subjektive Erscheinung der Gegenstände beschränkt, sondern durch die entsprechende Bewegung der Kamera innerhalb des filmischen Geschehens und durch die Montage mehrperspektivischer Aufnahmen von Details, Zeitlupen und zergliederten Bildern Einstellungen ermöglicht, die nicht den Eindrücken einer gewöhnlichen Wahrnehmung entsprechen, sondern auf ein Wahrnehmungssystem außerhalb des Zuschauer-anges hinweisen, lässt sich auf die Filmmusik übertragen. Sie teilt ebenfalls das Wesensmerkmal der Freiheit vom Darstellungsgegenstand, das etwa die freie Kameraeinstellung im Film hat. Sie schafft durch eine Reihe von technischen Mitteln (harmonische und melodische Verdichtung, Tempovariationen, dynamische Schwankungen usw.), die Einfluss auf die Bilderwahrnehmung ausüben, eine beinahe autonome Existenz von Vorgängen und Zuständlichkeiten. Die accelerierende, ursprünglich liedhafte Melodik von Edmund Meisel am Beginn von Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“, welche durch ein kontinu-

¹¹ Vgl. die Schriften Dziga Vertovs: Kinoglaz, in: Texte zur Theorie des Films (Hg. Franz-Josef Albersmeier) Stuttgart 1984, S. 39–41, auch: Kinoki – Umsturz (1923), in: ders.: Schriften zum Film (Hg. Wolfgang Beilenhoff), München 1973, S. 11–24.

ierliches Crescendo in ein hektisches Stimmengeflecht verwandelt wird, korreliert – als Zeichen der steigenden Wut der hungernden Matrosen beim Anblick eines ihnen als Speise vorgesetzten verfaulten Fleisches – mit dem durch die Narration evozierten Zuschauererlebnis. Indem sie eine Kontinuität im Wechsel der Stimmungen und gezeigten Personen herstellt, prägt sie eine eigene ästhetische Schicht. Im Kontrast zu dem eher ruhigen Rhythmus der Bilder wird durch die Temposteigerung – dieses Gestaltungsmittel behält sich Eisenstein für die Bilderebene späterer Filmabschnitte vor – ein autonomer „subjektiver“ bzw. kollektiver Blick auf die gezeigte Situation vermittelt. Entsprechend den Möglichkeiten der filmischen Arbeit wird die aktive Präsenz eines filmimmanenten „Betrachters“ manifest, der sich in wechselnder Orientierung, abhängig vom subjektiven Gestaltungswillen des Komponisten in Relation zu den Gegebenheiten setzt. Seine Anwesenheit ist es, die der Musik erlaubt, eine gemeinsame Basis mit dem Visuellen zu bilden und an der visuellen Organisationsstruktur aktiv zu partizipieren. Die Musik schafft auf diese Weise eine Filmebene, die sich auf die abgebildeten Personen, Dinge und Handlungen dadurch bezieht, dass sie diesen ein künstlerisch organisiertes Eigenleben verleiht. In Analogie zu Verfahrensweisen der visuellen Darstellung schafft die Filmmusik einen auditiven Zugang zu einer Scheinwelt, die ihre eigene Realität selbst stiftet. Sie ist eines der Mittel, das trotz des prinzipiellen Unvermögens der Musik, die Realität wiederzugeben, zur bemerkenswert lebendigen Seinsweise des Films zwischen Fiktion und Wirklichkeit beiträgt.

Erkennt man in der Dialektik von visueller Objektivität und subjektivem Klangerlebnis einen Kernaspekt des Wirkungszusammenhangs von Film und Musik und will man die Rolle der Filmmusik in diesem Sinne weiter ergreifen, so erweist sich eine Bemerkung Theodor W. Adornos als besonders hilfreich: Er sieht in der Musik den Impuls für die in den Bildern nur äußerlich ausgedrückte körperliche Bewegung, eine Bemerkung, die den Anstoß für eine Diskussion der Rolle der Musik im Film aus phänomenologischer Perspektive gibt.

Dem körperlichen Bilde als Phänomen an sich fehlt es an Motivation der Bewegung; nur abgeleitet, vermittelt ist zu verstehen, dass die Bilder sich bewegen, dass der dinghafte Abdruck der Wirklichkeit mit einem Male eben jene Spontaneität zu bewahren scheint, die ihm durch seine Fixierung entzogen ward: dass das als erstarrt Kennliche gleichsam von sich aus Leben

bekundet. An dieser Stelle tritt Musik ein, die gewissermaßen Schwerkraft, Muskelenergie und Körpergefühl ersetzt. Sie ist also in der ästhetischen Wirkung ein Stimulans der Bewegung, nicht deren Verdopplung [...].¹²

Folgt man der Phänomenologie¹³, so verweist die von Adorno konstatierte Dualität zwischen Bewegung und Bewegungsmotivation auf eine ihrer Kernaussagen, auf die Trennung zwischen einer dem wahrgenommenen Objekt zuzuschreibenden äußerlichen und einer innerlichen, vom Ich motivierten und durchgeführten Bewegung. Jede Bewegung resultiert für das Bewusstsein als Korrelation der Bewegung des beobachteten Objekts und der Empfindung der Bewegung des eigenen Körpers („Kinästhesie“). Was uns erscheint, ergibt sich aus der in der Regel nur empfundenen und nicht „gesehenen“ Stellung und Bewegung der eigenen Augen, des Kopfes und des gesamten Körpers bezogen auf einen ruhenden oder selbst bewegten Gegenstand. Diese notwendig den Wahrnehmungsprozess begleitende Eigenempfindung kann sich bewusst oder weniger bewusst vollziehen. Das Auge kann automatisch auf eine Objektbewegung reagieren, etwa um dieses Objekt im Blickfeld zu behalten, oder ich kann meinen ganzen Körper willentlich so bewegen, dass ich einen weit entfernten Gegenstand besser erfassen kann. Das Subjekt geht auf diese Weise ein funktionales Abhängigkeitsverhältnis zum Objekt ein, ein Verhältnis, das unter Berücksichtigung nicht nur der räumlich-kinästhetischen, sondern auch der zeitlichen und emotionalen Empfindungen der Korrelation von Film und Musik entspricht.

Die Musik übernimmt die Funktion einer Rückführung der filmischen Welt auf die intentionalen Erlebnisse des Filmsubjekts bzw. des Zuschauers. Sie gibt das eigentlich nicht darstellbare Merkmal der räumlichen, zeitlichen und emotionalen Bewegungsempfindungen wieder, sie korreliert zum visuellen Ereignis dadurch, dass sie das Motivationsumfeld eines Bildes als notwendigen Teil seiner Erscheinung anschaulich bzw. hörbar macht. Die Musik regelt die „Umstände“, unter denen das Dargestellte erscheint. Sie reagiert auf visuelle Daten, beispielsweise indem sie dem vom Film vorgegebenen Montagerhythmus oder

¹² Theodor W. Adorno: *Komposition für den Film*, Frankfurt/M. 1976, S. 77.

¹³ Ich beziehe mich hierbei auf Edmund Husserls *Phänomenologie des Raumes*. Vgl. Edmund Husserl: *Ding und Raum*, Hamburg 1991, S. 154 ff.

seiner Stimmung folgt, oder sie motiviert selbst eine spezifische Sichtweise des Bildes, indem sie ihm ihren Charakter aufprägt. So lässt die Synchronisation einer eher ausdruckslosen Gesichtsaufnahme mit einem energischen musikalischen Puls den Eindruck einer inneren Spannung, die Erwartung etwa eines Bewegungsausbruchs der abgebildeten Person entstehen. Die Art, in der dieser Rhythmus komponiert ist, kann sogar Aufschluss über die Qualität dieser Spannung geben und andeuten, ob es sich hierbei um Angst oder Sehnsucht handelt, wobei Trugschlüsse als ein beliebtes Stilmittel zum Spannungsaufbau fungieren. Die oft zu beobachtende Technik, einzelne Szenen in einer sonst tonalen Partitur atonal zu vertonen, um den Horrorszenen häufig immanenten, durch unruhige Kamerabewegungen und abrupte Schnitte suggerierten Eindruck von Ungewissheit und Angst¹⁴ bei einer nicht eindeutig zu interpretierenden Handlungssituation zu vermitteln, deutet auf die in der eigenen Gesetzmäßigkeit der Musik verwurzelten Möglichkeit hin, den visuellen Blickwinkel auf diejenigen Gegebenheiten lenken zu können, die am stärksten die geforderte Stimmung auslösen. Durch eine immanent musikalische Eigenschaft in der Atonalität, das Fehlen der Tonikaperspektive und damit der Orientierungsmöglichkeit im harmonischen Raum, wird dem Bildcharakter der Unsicherheit am treffsichersten entsprochen. In all diesen Fällen bildet die Musik ein selbständiges ästhetisches Gefüge, das zur filmischen Ordnungsstruktur erscheint und Einfluss auf die Explikation der Bildinhalte ausübt. Obwohl sie die dargestellten Gegenstände und Handlungen in ihrer visuellen Daseinsweise unberührt lässt, prägt sie die Art, in welcher das Gezeigte dem Zuschauer in eigener Selbstheit aktuell wird.

Durch die Musik erlangt das Bild einen Bewusstseinsbezug, der visuelle Raum wird durch sie als Spielraum von Handlungen erfahren, in dem jede Situation in unterschiedliche Richtungen gelenkt oder passiv erlitten wird. Unter diesen Voraussetzungen wird Musik als diejenige Schicht des Films aufgefasst, durch die das Bild zu einem Betätigungsfeld wird, zu einem Orientierungsraum, der von einem aktiven filmischen Ich aufgebaut wird. Durch eine spezifische Art von Kameraarbeit, die hauptsächlich darauf gerichtet ist, die

¹⁴ Vgl. etwa den Horrorklassiker „Der Exorzist“ (1973), in dem der Regisseur William Friedkin atonale Musik von Krzysztof Penderecki, Hans Werner Henze und Anton Webern eingesetzt hat.

wahrgenommenen Gegenstände als Korrelat subjektiver Bewegungsvollzüge zu präsentieren, aber auch durch die Musik, die auf der klanglichen Ebene eine ähnliche Funktion wie die Kamera ausübt, weshalb sie Ihre Grundlage immanent auch in der Struktur des visuellen Aspekts der filmischen Erfahrung hat, erhalten die Bildinhalte die Dimension einer subjektiven Erscheinungsweise, erlangen sie den Status von subjektiv motivierten Möglichkeiten. Eine Eigenschaft, die nicht nur auf der vorwiegend in der Spannung zwischen Motivation und Aktualisierung sich ausbildenden Handlungsebene die treibende Kraft des Kinos ist.

Berücksichtigt man diese Eigenschaft der Musik im Film, so wird eine Zugangsweise zum Problem der Verbindung der beiden Künste eröffnet, die die Möglichkeit ihrer dialektischen Synthese auf die Existenz eines fundamentalen Korrelationsprinzips zurückführt. Die durch den Filmklang gegebene Option, zwischen der Ebene des ästhetischen Erlebens der intentionalen Bezüge zum Visuellen und der Ebene der – meist visuellen – Erfahrung der Darstellungsobjekte selbst zu unterscheiden, fungiert als das Kriterium einer immanent motivierten Film-Musik-Synthese. Diese grenzt die Rolle der Musik nicht in einem „äußerlichen“, allein auf ihren situativen Bezug zu spezifischen visuellen Handlungs- oder Strukturmomenten sich beschränkenden „Funktionscharakter“ ein, sondern lässt eine die unterschiedliche ästhetische Qualität des jeweiligen Mediums respektierende notwendige Beziehung zwischen dem Ton und dem Bild gewahr werden.

Findet eine solche Zuordnung des tonlichen Filmaspekts zu der Sphäre der ästhetischen Ausführung intentionaler Bewusstseinserebnisse in der phänomenologisch geprägten Filmtheorie¹⁵ ihren Ausgangspunkt, so erweist sich die Befragung auch der kritischen Ansätze einer nicht auf dem traditionellen, leibzentrierten Erfahrungsbegriff basierten „postsubjektivistischen“¹⁶ Filmästhetik gegenüber dieser Theorie als notwendig. Der in der Philosophie Gilles Deleuzes vertretene Abschied von der Perspektive einer subjektzentrierten, auf den festen Strukturen der Alltagswahrnehmung des Zuschauers basierenden, aus dem

¹⁵ Vgl. Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992, S. 57 ff.

¹⁶ Thomas Morsch: *Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik*, in: *montage AV 19 / 1 / 2010*, S. 69.

Körperbewusstsein resultierenden ästhetischen Filmerfahrung zugunsten eines offenen „Fremderlebens“, wo die Immanenz, das Werden und die Durchdringung von Subjekt und Objekt im Vordergrund stehen, bildet die Grundlage für eine erneute Überprüfung der These vom Motivationscharakter der Musik im Film. Die Frage, die sich dabei stellt, ist folgende: Ließe sich im Rahmen einer nicht-subjektzentrierten Filmauffassung ein audiovisuelles Verhältnis im Film erblicken, das sich über die angenommene Zuordnung des Tons zum Ort der subjektiven Innenerfahrung hinaus definiert? Ließen sich eventuell auch unabhängig von stilistischen oder historischen Bezügen Aussagen über die Tonebene des Films machen, die eine nicht mehr eindeutig von einer Eigenperspektive ausgehende Wahrnehmung ermöglichen?

Das filmische Denken Deleuzes weist einen historischen Bezug aus¹⁷, der entgegen den in der vorliegenden Studie angestrebten Zielen eine stilistische Einordnung filmästhetischer Phänomene, so auch einer entsubjektivierten Wahrnehmung, vorsieht. Bezieht man dennoch seine philosophische Schrift „Tausend Plateaus“, die sich keinem linearen Geschichtsbild verpflichtet, sondern von einer „kartographischen“ Polyphonie philosophischer Formulierungen ausgeht, mit in die Diskussion ein, so ergibt sich die Möglichkeit, Charakteristika einer depersonalisierten Filmästhetik im Ton auch des klassischen Kinos herauszuarbeiten und zu bewerten. Diese Unternehmung trägt wesentlich zur Verfolgung des übergreifenden Ziels dieser Studie bei, nämlich die Voraussetzungen der mannigfaltigen Verknüpfungsweisen von filmischem Ton

¹⁷ Eine historische Einordnung der ästhetischen Bedeutung des Filmtons erscheint für den Autor der vorliegenden Arbeit weniger fruchtbar als die systematische Feststellung von individuellen Eigenschaften des jeweiligen Filmes oder Regisseurs innerhalb der aus der Philosophie Deleuzes heraus zu kristallisierenden Methodik. Eine historische Perspektive auf Deleuzes Filmtheorie schlägt dagegen Silke Martin in ihrem Aufsatz vor: „Vom klassischen Film zur Zweiten Moderne – Überlegungen zur Differenz von Bild und Ton im Film, in: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 2/2008 (Online-Zeitschrift). Martin will ergänzend zum Moderne-Begriff Deleuzes noch Elemente einer „Postmoderne“ („Star Wars“, 1977) und einer „Zweiten Moderne“ („Trois Couleurs: Bleu“ 1993) herausarbeiten können, wobei sie letzterer Filmperiode „das Bestreben“ attestiert, „den klassischen und modernen Film zusammenzuführen“, eine „Gleichzeitigkeit von Narration und Reflexion, von Interaktion und Autonomie von Akustischem und Visuellem“ herbeizuführen (ebd., S. 64).

und Bild aufgrund einer ästhetisch-philosophischen Betrachtung der in den Filmen aktualisierten Grundstrukturen filmspezifischer Wahrnehmung zu eruieren. Ergibt sich die Notwendigkeit eines philosophischen Zugangs zur Filmtontonproblematik nicht zuletzt aufgrund der engen Affinität des Films zur Lebenswelt, die durch die ästhetischen Verfahren gerade auch der am weitesten von der „Realität“ entfernten tonlichen Gestaltung im Film in einer besonderen Einstellung erlebt wird, so ist man primär bestrebt, die Strukturen dieser spezifisch filmischen Einstellung zu erkunden. Ließe sich dabei eine im Rahmen dieser Arbeit zu hinterfragende Hypothese aufstellen, die des Sinns der Musik und des Tons im Film vorrangig darin gewahr wird, einen Zugang zur durch den immanent fragmentarischen Charakter des Filmmediums durchkreuzten Unmittelbarkeit der (ästhetischen) Lebenserfahrung zu ermöglichen, so werden dadurch die Bedingungen eines erweiterten Begriffs einer auch tonlich/musikalisch konstituierbaren filmischen Lebenswelt untersucht.

Die vorliegende Studie knüpft an zwei älteren Abhandlungen an, die dezidiert die Ästhetik der Filmmusik behandeln. Theodor W. Adornos „Komposition für den Film“, eine Schrift, die neben der Kritik an der bestehenden Filmmusikpraxis auch eine Perspektive für eine ästhetisch stimmiges Verhältnis von Musik und Film in Aussicht stellt, und Zofia Lissas „Ästhetik der Filmmusik“, die ausgehend von einer Analyse der Funktionen der Musik im Film zu ästhetischen Aussagen über das Verhältnis der beiden Medien gelangt. Beide liefern sie einige der Grundbegriffe, die im Kontext der älteren (Eisenstein, Balázs u. a.) und neueren Filmtheorie (Gilles Deleuze) erörtert und anhand von konkreten Filmwerken veranschaulicht und weitergedacht werden. Stehen im Mittelpunkt der jüngeren Forschung hauptsächlich Themen wie die Beschreibung der Funktionen der Filmmusik¹⁸ und des Filmtons¹⁹ oder die Aufarbeitung historischer

¹⁸ Dazu gehören u. a. folgende Untersuchungen: Zofia Lissa: Die Ästhetik der Filmmusik, Berlin 1961, Helga de la Motte-Haber, Hans Emons: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung, München und Wien 1980; Josef Kloppenburg: Die dramatische Funktion der Musik in den Filmen Alfred Hitchcocks, München 1986, Norbert Jürgen Schneider: Handbuch der Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film; München 1990; Hansjörg Pauli: Filmmusik. Stummfilm, Stuttgart 1991; Claudia Bullerjahn: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, Augsburg 2007.

¹⁹ Vgl. Barbara Flückiger: Sound Design: Die virtuelle Klangwelt des Films, Schüren 2007.

Schwerpunkte des Filmmusikdiskurses (Musik im Stummfilm usw.)²⁰, so sind die Bücher von Adorno und Lissa – mit Ausnahme der Schriften von Michel Chion, die auf empirischem Wege einzelne Aspekte der „Ästhetik und Poetik“ des Filmtons thematisieren,²¹ und zwei weiteren, im Folgenden zu thematisierenden Arbeiten²² – die einzigen, deren Potenzial sich für die Fortführung einer philosophischen Auseinandersetzung mit dem Thema der Musik bzw. des Tons im Film als fruchtbar erweist.

²⁰ Eine Übersicht über den Stand der Filmmusikforschung liefert: Tarek Krohn und Claus Tieber: Perspektiven Filmmusikforschung. Zum Stand der Dinge, in: Medienwissenschaft 2/2011.

²¹ Michel Chion: *Film. A Sound Art*, New York 2009, S. 189–464.

²² Lorenz Engell: *Bild und Ort des Klangs. Musik als Reflexion auf die Medialität des Films*, in: Victoria Piel et al. (Hg.): *Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*, Hildesheim 2008, S. 11–24. Silke Martin: *Die Sichtbarkeit des Tons im Film – Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren*, Schüren 2010, S. 30–152.

I. Musikalisches im Film

1. Musik und Filmbild

Die Zeitdimension des Films führte von Anfang der Filmgeschichte an zu einer Korrespondenz dieser Kunst mit der Musik. Hauptsächlich in der Montage bzw. im durch diese Technik erzeugten Erlebnis eines „visuellen Rhythmus“ wurde das Musikalische als eine zentrale Dimension des filmischen Schaffens erkannt. Durch die Montage gelingt es dem Regisseur, eine selbstständige, von den dargestellten Gegenständen und Personen unabhängige visuelle Schicht zu etablieren, die sich nicht den Gesetzmäßigkeiten der inhaltlichen Logik fügen muss, sondern eigene, „musikalische“ Zusammenhänge verursacht.

Das Tempo der Montage ist aber nicht immer nur Atem und Akzentuierung, sie ist nicht bloß eine Art Ausdrucksbewegung des dramatischen Inhalts. Montagerhythmus kann einen ganz eigenen, unabhängigen, gleichsam musikalischen Wert bekommen, der zum Inhalt nur noch eine entfernte und irrationale Beziehung hat. Die Bilder einer Landschaft, Bilder von Gebäuden oder Gegenständen, die gar keinen dramatischen Inhalt haben, können durch die Montage einen optischen Rhythmus ergeben, der nicht weniger ausdrucksvoll ist als eben Musik.²³

Wie für Balázs, so bildet die Existenz musikalischer Kategorien, die über das Klangliche hinaus auf visuelle Phänomene übertragbar zu sein scheint, auch für Sergej Eisenstein die Quelle einer über das Narrative hinweg sich gründenden Filmkonzeption.

²³ Béla Balázs: Der Geist des Films, a. a. O., S. 90.

I. MUSIKALISCHES IM FILM

Und auf diesen Kreuzwegen habe ich den Eindruck gewonnen, dass mir die Grundlagen von musikalischem Rhythmus, die ich an der Architektur studiert habe, der Wechsel der Tonalitäten, die ich an den verschiedenartigen Spitzbögen der Kathedrale von Chartres erkannt habe, der Plein-chant, den ich über die gebündelten Sonnenstrahlen begriffen habe, die durch Glasmalereien aus dem 13. Jahrhundert fallen, der Kontrapunkt, der mir durch die Raum-Zeit-Bewegung bei den Ponton-Arbeiten lieb geworden ist, und die Fuge, die sich mir an den Paradoxa der Joyce-Prosa erschlossen hat, mehr gegeben haben, mich vielfältiger für meine Arbeit bereichern haben als allein die Bekanntschaft mit den klassischen Werken von Bach oder Tanejew.²⁴

Aus den Aussagen von Eisenstein und Balázs lässt sich deutlich erkennen, dass der Filmkunst ein Musikbegriff immanent ist, der sich nicht etwa auf den das Filmgeschehen begleitenden Klang oder die Musik beschränkt, sondern gerade das Bild und seine autonome Existenz betrifft.²⁵ Etwas verallgemeinernd wäre zu sagen, dass alle Elemente des Films, die einer von der künstlerisch repräsentierten Welt autonomisierten und zu ihr in ein künstlerisch vermitteltes Verhältnis eingehenden Schicht angehören, als „musikalisch“ bezeichnet werden können.

Besonders interessant ist es, dass Balázs bereits innerhalb der filmischen Inszenierung zwischen konkreten, der natürlichen Einstellung zugehörigen und abstrakten, allgemeinen, nicht mit empirischen Gegenständen verbundenen Elementen differenziert. Diese zweite Art filmischer Elemente beansprucht den Charakter des Musikalischen. Formen, Bilder, Bewegung und Mienenspiel können Ideen ausdrücken, die unabhängig von Begriffen und Worten existieren. Die filmische Lebenswelt kann die durch den Überfluss rationaler Begriffe herbeigeführte Distanzierung von der unmittelbaren Erscheinung überwin-

²⁴ Sergej M. Eisenstein: Yo. Ich selbst. Memoiren (Bd. 2), Frankfurt/M. 1988, S. 839 f.

²⁵ Eine vergleichbare Auffassung vertritt auch Rudolf Harms in seiner „Ästhetik des Films“: „Hat aber auch nicht jeder Film seine eigene Musik, so hat er doch seine eigene Musikalität. Seine innere Musikalität und die Art ihrer Durchführung, das heißt der Art der Vermittlung vom Stoff zur Form ist das, was man seinen Stil nennen kann. Diese innere Musikalität des am Auge des Beschauers vorübereilenden Films bildet gewissermaßen den Resonanzboden, dessen Eigenschwingungen die Schwingungen der Musik erst die Resonanz, den Widerklang geben, dessen Form sie mit Inhalt füllen.“ Rudolf Harms: Ästhetik des Films (Hg. Birgit Recki), Meiner 2011, S. 82.

den²⁶, dadurch der begrifflichen Kultur eine neue, im Inneren des Menschen beheimatete visuelle Kultur entgegenzusetzen.

Denn ein Mensch der visuellen Kultur wird durch seine Gesten nicht Worte ersetzen. [...] Was hier ausgedrückt werden soll, liegt tief in einer Schicht der Seele, die von Worten und Begriffen nicht erreicht werden kann, ähnlich wie ja unsere musikalischen Erlebnisse nicht in rationale Begriffe eingefangen werden können. Auf dem Antlitz des Menschen und in seinem Mienenspiel erscheint ein Geist, der ohne Worte unmittelbar Gestalt annimmt und sichtbar wird, so wie der „Geist der Musik“ unmittelbar akustische Gestalt annimmt.²⁷

Vielfältig sind die künstlerisch-ästhetischen Möglichkeiten, die diese neue Kultur eröffnen kann. Die Überwindung der noch im Theater unüberbrückbaren Distanz zwischen Zuschauer und filmischer Welt, aber auch die unvollkommene, ausschnittshafte Wahrnehmung bilden dafür die Grundlage. Balázs betont, dass sich in der neuen, durch die Montage erzeugten Schicht des Films der subjektive Blick emanzipiert. Was durch die Montage entsteht ist „nicht Ausdruck des Gegenstandes, sondern lyrischer Ausdruck der Stimmung des Betrachters oder eines Regietemperaments“²⁸. Die „bewegliche Kamera nimmt mein Auge, und damit mein Bewusstsein mit: mitten in das Bild, mitten in den Spielraum

²⁶ Diese Haltung entspricht der von Husserl in seiner „Krisis der europäischen Wissenschaften“ monierten Form des wissenschaftlichen Denkens seiner Zeit. „Wenn der wissenschaftliche Objektivismus die Lebenswelt als scheinhaft hinstellt und ihre Transzendierung auf die einzig wahre wissenschaftliche Gegenstandswelt hin fordert; wenn diese aber zugleich immer abstrakter und unanschaulicher wird und die Möglichkeit, sie noch in einer Beziehung zur anschaulich gegebenen Welt zu sehen, zunehmend schwindet, so tritt zuletzt die Welt als solche dem Menschen in entfremdeter, sinnentleerter Gestalt gegenüber.“ (Rainer Thurnher: Husserls Idee einer „wirklichen, echten Wissenschaftstheorie“ in: Helmuth Vetter (Hg.): *Krisis der Wissenschaften – Wissenschaft der Krisis? Wiener Tagungen zur Phänomenologie im Gedenken an Husserls Krisis-Abhandlung (1935/36–1995)*, Reihe der Österreichischen Gesellschaft für Phänomenologie – Bd. 1, Wien 2005, S. 22.

²⁷ Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch*, in: ders.: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien 1976, S. 29.

²⁸ Béla Balázs: *Der Geist des Films*, a. a. O., S. 91.

I. MUSIKALISCHES IM FILM

der Handlung hinein.“²⁹ Die Montage gliedert sich in die Reihe der „subjektivierenden“ Elemente der filmischen Erzählung ein, wozu noch die Großaufnahme und die Kameraeinstellung gehören. Auch diese beiden Momente haben für Balázs eine musikalische Komponente. Dann, wenn die Einstellung ein mit einem bestimmten Inhalt verbundenes Objekt zum Ausdruck bringt, kann sie wie die Musik verfahren, um es ähnlich wie ein „Thema *con variazione*“ [...] weiterzudeuten“³⁰. Die in einer Großaufnahme präsentierte Physiognomie wäre wie eine Melodie aufzufassen. „Wie die Melodie zur Zeit, so verhält sich die Physiognomie zum Raum.“³¹ Diese der Definition des Themas von Riemann als „ein Gebilde von Charakter und bestimmter Physiognomie“³² verwandte Deutung geht von einer „geistigen“ Dimension der Melodie aus. Die Melodie ist, weil sie als Einheit und als eine durch die überzeitliche Beziehung ihrer Töne untereinander hervorgebrachte Gestalt erfasst wird, ebenso wenig zeitlich wie die nur sekundär durch ihre Ausdehnung und Richtung erkannte Physiognomie räumlich ist. Melodie und Physiognomie transzendieren wie die „Vorstellungen und Assoziationen“³³ die Kategorien Raum und Zeit.

Die „musikalische“ Eigenschaft des Filmischen besteht wohl darin, dass die Vorstellungskraft dazu animiert wird, in Freiheit das Partielle zu ergänzen. Montage- und Einstellungstechniken sind in der Lage, den Fortlauf der dramatischen Aktion zu suggerieren, wenn diese gerade nicht sichtbar ist. Sowohl der räumliche Aspekt, nämlich die Einstellung, als auch die zeitliche Ebene des Films, der Rhythmus der Montage, haben ihre Grundlage darin, über das aktuell Gegebene hinauszuführen, in einem im Subjekt lokalisierten stimmigen Wahrnehmungsverlauf nicht das Aktuelle wiederzugeben, sondern gerade den Horizont, nämlich die Möglichkeiten der Erscheinung des filmischen Objekts zu implizieren.³⁴

²⁹ Béla Balázs: Zur Kunstphilosophie des Films, in: Texte zur Theorie des Films, Stuttgart 1984, S. 215.

³⁰ Béla Balázs: Der Geist des Films, a. a. O., S. 80.

³¹ Ebd., S. 58.

³² Vgl. das Lemma „Thema“ in: Terminologie der musikalischen Komposition (Hg. Hans Heinrich Eggebrecht), Stuttgart 1996, S. 23.

³³ Béla Balázs: Der Geist des Films, a. a. O., S. 59.

³⁴ Diese Eigenart des Musikalischen im Film entspricht einer wesentlichen Struktur der phänomenologischen Methode der Wesenserkenntnis. Vgl. Kap. I.1.2 (Anm. 43) dieser Arbeit.

1.1 *Zeit-Rhythmus-Montage*

Die Identifizierung von Rhythmus und Wahrnehmung als Begriffe des Films liefert einen wichtigen Anhaltspunkt, um weitere Schichten des Musikbegriffs im Film zu durchleuchten. So lässt sich die hier festgestellte Bedeutung des „Musikalischen“ im Film in Verbindung mit dem von der Phänomenologie Merleau-Pontys vertretenen philosophischen Grundsatzdiskurs über das Verhältnis von Wahrnehmung und Gegenstand bringen. Plausibel gemacht wird diese Einheit durch die Verwendung des Begriffs „Rhythmus“, der vom Philosophen am Beispiel Film umschrieben wird.

In Zukunft wird der Zuschauer, wie bereits heute, bei einem gelungenen Werk, ohne hierüber eine klare Vorstellung entwickeln zu müssen, eine Einheit und eine Notwendigkeit der zeitlichen Entfaltung erleben. In Zukunft wird das Werk, wie bereits heute, in seinem Geist nicht etwa eine Ansammlung von Rezepten hinterlassen, sondern ein erstrahlendes Bild, einen Rhythmus. In Zukunft wird die kinematographische Erfahrung, wie bereits heute, Wahrnehmung sein.³⁵

Als „überdeutliches“ Beispiel für die Bedeutung des Rhythmus und für den darin aufgehobenen Gegensatz zwischen Gegenstand und Wahrnehmung fungiert für Merleau-Ponty die Musik. Beziehe sich die moderne Malerei (so etwa bei Cézanne) nicht auf die Abbildung von reinen Gegenständen, sondern auf den zeitlichen Entstehungsprozess der gegenständlichen Welt durch das Nachzeichnen der möglichen Wahrnehmungsvorgänge³⁶, so bringe sich in der Musik die Wahrnehmung als solche zum Vorschein. Die Musik bildet eine reine, über die Erfahrung selbst nicht hinausgehende Herangehensweise an die „Wesensstruktur“ der auszudrückenden Sache, „so wie die Wahrnehmung die Dinge betrachtet, ohne unser Nachsinnen beizumischen“³⁷.

Auch beim Versuch, die Kunst des Films vom Theater zu befreien, die Autonomie des Films als Kunst durch die Betonung des Bildes sowie des Aktes der Verfilmung selbst (und nicht des Gegenstands der Darstellung) zu erlangen,

³⁵ Maurice Merleau-Ponty: *Causerien* 1948 (Hg. Ignaz Knips), Köln 2006, S. 51.

³⁶ Ebd., S. 20 ff.

³⁷ Ebd., S. 52.