

Ästhetik der Filmmusik

Zofia Lissa (1965, Berlin: Henschel)

Zofia Lissa wurde 1908 in Lemberg geboren. Sie studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Psychologie und erwarb 1929 den Grad eines Magisters der Musikwissenschaft. 1930 dissertierte sie zur Harmonik Skrijabins zum Dr. phil., 1954 zum Dr. der geschichtlichen Wissenschaften. 1947 habilitierte sie sich an der Universität Posen mit einer Arbeit „Über das Wesen des Komischen in der Musik“. 1948 übernahm sie den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Universität Warschau. In Warschau starb Zofia Lissa 1980.

Die folgende Zusammenfassung soll und kann nicht die gesamte *Ästhetik der Filmmusik* Lissas wiedergeben. Vielmehr sollen die wesentlichen Gesichtspunkte ihrer Ästhetik aufgezeigt und anhand einiger Beispiele möglicher Funktionen der Musik im Film veranschaulicht werden.

Bestenfalls soll sie die Neugierde des Lesers auf die Lektüre des leider nur noch schwer erhältlichen Werkes wecken.

1. Der Film als Gesamtkunstwerk

Der Film, so Lissa, ist als Gesamtkunstwerk zu verstehen. Dabei distanziert sich die Autorin jedoch von Wagners Theorie des Musikdramas. Diese sei nicht objektiv gewesen, da sie dem Komponisten zur Verteidigung seiner Ästhetik diene. Nach Lissas stark von Eisenstein beeinflusster Sichtweise, entfaltet der Film seine Wirkung als synthetische Kunst, in der die einzelnen Elemente der Geschlossenheit des Filmes zu dienen haben. Die einzelnen Elemente des Films (Bild, Ton, Rede, Musik usw.) sollten dabei allerdings gleichberechtigt nebeneinander stehen. Dass dies meistens nicht der Fall ist, dass die Musik oftmals den Bildern untergeordnet wird, bezeichnet Lissa als Erbe des Stummfilms. Die Geschichte des Tonfilms lässt sich somit als Geschichte der Emanzipation der auditiven Schicht von den Bildern lesen. Während in den frühen Jahren des Tonfilms noch Synchronität zwischen Bild und Ton dominierte, sollte schon bald eine allmähliche Loslösung der Musik (und Geräusche) vom Bild eintreten. Die Frage nach den Methoden des dramaturgischen Funktionierens der Musik im Film lässt sich deshalb, so Lissa, nicht durch musikwissenschaftliche Analysen der Filmmusiken, sondern durch die Analyse der Zuordnung der auditiven zur visuellen Schicht beantworten.

Bei der Entstehung des Tonfilms ließen die Regisseure und Komponisten sich von Kunstgattungen inspirieren, in denen es bereits viel früher zu einer Verbindung verschiedener Kunstformen gekommen war. Besonders einflussreich war dabei die Oper. Die Funktion der Musik im Film lässt sich jedoch nur sehr vage mit ihrer Funktion in der Oper vergleichen. „*Im Film wirken - nur in viel stärkerem Grade - die negativen Operntraditionen, d.h. die Auflockerung der Form und freie Aneinanderreihung musikalischer Abschnitte.*“¹

¹ Lissa (1965, 39)

Der wesentliche Unterschied zu den früheren synthetischen Kunstformen liegt darin, dass die Musik, obwohl sie dem Bild untergeordnet ist, mit dem Bild zusammen eine dialektische Einheit bildet. Erst gemeinsam schaffen die beiden Elemente eine Ganzheit höheren Grades. Die Musik unterlegt die Bilder dabei mit Emotionen, die Bilder wiederum konkretisieren dabei die Emotionen in Bezug auf die Dramaturgie des Films. Nach diesen Prinzipien entwickelte die Filmmusik ihre eigenen Gattungskonventionen, die zwar - wie in der Oper - unrealistisch erscheinen, jedoch vom Zuschauer als sinnvoll empfunden und deshalb nicht in Frage gestellt werden. Dabei dehnt die Musik ihren stilistischen Bereich immer mehr aus und bezieht die verschiedensten ethnischen und historischen Formen der Musik zunehmend ein.

Es ist also bereits deutlich geworden, dass Lissa für die Beurteilung von Filmmusik andere Kriterien fordert, als jene, die für autonome Musik gelten. Die Ästhetiken autonomer Künste versagen nämlich beim Zusammenwirken verschiedener Künste. Diese Synthese der einzelnen Künste darf deshalb nicht als eine bloße Summierung der Mittel dieser Künste verstanden werden. Vielmehr wirke die Ganzheit des Kunstwerks auf die einzelnen Elemente zurück. Die spezifische Bedeutung der Musik im Film liegt so gesehen darin, dass sich die Musik auf alle Elemente des Werkes bezieht, und zwar als integrierender Faktor.

Wie können die verschiedenen Künste, die die Elemente des Films bilden nun zusammengeführt werden? Drei mögliche Verhältnisse nennt die Autorin: Das Zusammenwirken im Film kann parallel, sich kreuzend oder kontrapunktisch erfolgen. Parallel wäre das Zusammenwirken dann, wenn die einzelnen Elemente auf die gleiche Wirkung zielen (z. B.: Das Ertönen einer traurigen Melodie zu einer Szene, die auch dramaturgisch Traurigkeit erzeugen soll). Kontrapunktisch wirken die unterschiedlichen Künste im Film dann, wenn sie eine entgegengesetzte Wirkung anstreben. Wie ein sich kreuzendes Verhältnis zu realisieren ist, bleibt leider unklar. Wahrscheinlich sind damit jene Veränderungen im Verhältnis der Künste gemeint, bei denen bestimmte Künste aus dem Vordergrund in den Hintergrund treten und umgekehrt. Dem Film sind viele Möglichkeiten gegeben, Sachverhalte zu vermitteln: Als Veränderung des Raumes, als Veränderung in der Zeit, als Bewegung im Raum, als Beziehung der Gegenstände und Personen der Handlung zu einander und als subjektive Perspektive an der Handlung beteiligter Personen. Musik kann Träger all dieser Funktionen sein.

Das „Gesamtkunstwerk“ Film ist also mehr als die Summe seiner Teile. Seine einzelnen Elemente verlieren dabei bestimmte Eigenschaften und gewinnen dabei wiederum andere. So verliert die Musik im Film ihre Kontinuität (und Autonomie), weil sie gemeinsam mit dem Bild wirken muss. Sie ist nicht mehr zentrales Objekt, sondern tritt an die Peripherie der Aufmerksamkeit. Was die Musik durch die Synthese gewinnt, sind neue Möglichkeiten des Ausdrucks, neue Funktionen im Zusammenhang mit den übrigen Elementen des Films. Die Musik eines Films bleibt somit auch immer Teil dieses Kunstwerks, kann sich nicht davon abkoppeln oder gar zur Begleitung eines anderen Films verwendet werden, „*sie unterliegt den Gesetzen der 'totalen Organisation' desjenigen Films, zu dem sie entstand*“.² Die Filmmusik bildet demnach eine neue

² Lissa (1965, 39)

Gattung der Musik, deren Gesetze die Autorin von denen autonomer Musik unterscheidet. Diese Gesetze der Filmmusik, die sich durch Wiederholung in der Filmgeschichte etabliert haben, dürfen nicht als feste Kriterien behandelt werden, sondern bilden vielmehr ein Erbe dieser Kunst, das sich ständig weiterentwickelt. Dabei werden gewisse Kunstgriffe verschlissen, verworfen und uminterpretiert.

2. Autonomie und Funktionalität

Die fehlende Kontinuität der Filmmusik macht für Lissa den Hauptunterschied zwischen autonomer Musik und Filmmusik aus. Diese macht sich auf den verschiedensten Ebenen bemerkbar: So mischt der Film die unterschiedlichsten Gattungen und stellt diese nebeneinander. Die Filmmusik kann sowohl innerhalb der Handlung (diegetisch), als auch aus dem Off ertönen (nicht-diegetisch). Auch der schnelle Wechsel der Funktionen der Musik im Film wirkt ihrer Geschlossenheit entgegen. Die Autorin weist allerdings auch auf Gegebenheiten hin, die Zusammenhang innerhalb der Filmmusik stiften: Die Unterordnung unter die Kontinuität des visuell-dramaturgischen Ablaufs erzeugt beim Zuschauer einen Eindruck der Geschlossenheit. Außerdem schichtet sich die Musik gewissermaßen im Gedächtnis des Publikums. Eindrücke, die sich beim Hören einer musikalischen Passage im Zusammenhang mit bestimmten Bildern im Bewusstsein der Hörer festsetzen, werden beim späteren Hören der Musik mitgedacht. Daraus ergibt sich ein Zusammenhang, der über die Passagen ohne Musik hinweg verbindend wirkt.

Die Musik ist im Film immer zweischichtig; sie besteht aus ihrer klanglichen Schicht, in der sie die Errungenschaften der autonomen Musik nutzt um Wirkung zu erzielen. Gleichzeitig weist sie damit auf etwas von ihr verschiedenes hin, das sich im Bild konkretisiert. Schon das Zusammenfallen der Musik mit Bildern verleiht ihr einen über sie hinausgehenden Charakter. Die Filmkomponisten schufen Konventionen, durch die sie im Zusammenhang mit konkreten Inhalten wirken kann, ohne auf den Zuschauer unnatürlich zu wirken. Bereits die Unterteilung der Filmmusik in diegetische und extra-diegetische führt zu zwei vollkommen unterschiedliche Rezeptionskonventionen. Die diegetische Musik ist, wie ein Geräusch, Teil der Umwelt der Darsteller, durch die der Zuschauer Informationen über die Beschaffenheit des filmischen Raumes, seiner Darsteller, der Zeit (sei es die Epoche, in der die Handlung stattfindet, oder die in der Handlung verstrichene Zeit) oder das Milieu der Beteiligten Personen erhält. Extra-diegetische Musik ist eine Verständigungsform zwischen dem Regisseur und dem Zuschauer, sie ist nur für den Zuschauer gedacht, nimmt keinen Einfluss auf die filmische Welt. Filmmusik fungiert auch gleichzeitig auf verschiedenen Zeitebenen: Die reale Zeit des Zuschauers und die Zeit innerhalb der Handlung. Gleichzeitig lässt sie Rückschlüsse auf die Entstehungszeit des Filmes und auf die in der Handlung dargestellte Epoche zu. Während die geschlossenen Formen diegetischer Musik (hauptsächlich Lieder) aus dem Film ausgekoppelt auch außerhalb des Films ein

Eigenleben entwickeln können, weist die Autorin darauf hin, dass man die diegetische Musik „*nicht losgelöst von dem Film betrachten oder beurteilen [darf], zu dem sie geschrieben wurde.*“³

Auch die Geräusche des Filmes bilden für Lissa eine gleichberechtigte auditive Ebene. So können die Hintergrundgeräusche als „Musik der Geräusche“ betrachtet werden, die dem Bereich elektronischer Musik, genauer der Konkreten Musik zuzuordnen sei. Nicht nur im Bereich der Musik, sondern auch auf der Geräuschebene sieht Lissa einen Wandel von der Synchronität zur Asynchronität verwirklicht. Während in den frühen Werken der Filmkunst die Geräusche immer synchron zu den Geräuschquellen im Bild auftraten, ist eine fortwährend zunehmende Verselbständigung des Geräusches vom Bild zu beobachten. Das Geräusch kann schon lange das Bild ersetzen, ohne dass der Zuschauer die Geräuschquelle im Bild vermisst.

Die Beziehung der auditiven Schicht zur visuellen ist nach Meinung der Autorin noch nicht ausgeschöpft. Die bessere Integration der Musik in den Film stellt dabei die größte Herausforderung für den Regisseur dar. Lissa sieht zwei mögliche Tendenzen für die Weiterentwicklung der Filmmusik: Erstens durch die intensivere Illustration des Visuellen zur Erzeugung eines möglichst plastischen Eindrucks und zweitens durch das Hinzufügen neuer Inhalte durch die Filmmusik.

3. Funktionen der Musik im Film

Zofia Lissa verfasste bereits 1937 eine Arbeit, in deren Rahmen sie ein theoretisches Konzept der möglichen Zuordnung von Bild und Ton erarbeitete⁴. Im Rahmen dieser Arbeit unterteilt sie die visuelle Schicht in vier grundlegende Sphären: 1. Die Sphäre der Ansichten, 2. die Sphäre dargestellter Gegenstände, 3. die Sphäre der dargestellten Handlung und 4. die Sphäre der imaginativen psychischen Erlebnisse. Mit der Sphäre der Ansichten sind alle möglichen Kameraeinstellungen und -perspektiven im Film gemeint. Die Sphäre dargestellter Gegenstände bezieht sich auf die Gegenstände und Personen, die Teil einer Szene sind. Mit der Sphäre der dargestellten Handlung ist die dramaturgische Ebene des Films gemeint. Die Sphäre der imaginativen psychischen Erlebnisse bezeichnet alle visuellen Mittel zur Darstellung subjektiver Eindrücke der Figuren im Film. Hier zeigt sich bereits ein Schwachpunkt dieser Gliederung, denn die vier angewandten Kategorien können in dieser Form nicht gänzlich voneinander getrennt werden. So können beispielsweise imaginative psychische Erlebnisse im Bild nur durch bestimmte Kameraperspektiven dargestellt werden, die betroffenen Figuren sind dabei gleichzeitig „dargestellte Gegenstände“ und der Grund für die psychischen Erlebnisse liegt dabei in der Sphäre der dargestellten Handlung. Man könnte auch einwenden, dass die Sphäre der Ansichten in weitere Kategorien unterteilt werden müsste. So könnte man zum Beispiel unter-

3 Lissa (1965, 60)

4 Lissa, Zofia: *Muzyka i film, studia z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*, Lemberg 1937.

scheiden in: Bewegung auf der Leinwand, Bewegung der Kamera und Schnitt/Montage, also dem plötzlichen Wechsel der Ansichten.

Diesen vier Sphären der visuellen Schicht stellt Lissa vier Sphären der auditiven Schicht gegenüber: 1. Musik, 2. Geräusch, 3. Rede, 4. Stille. Jede der vier auditiven Sphären kann mit jeder der vier visuellen Sphären kombiniert werden. Nach Lissa berücksichtigt dieses System alle Beiordnungsmöglichkeiten, auch jene, die noch nicht im Tonfilm realisiert wurden. Da sich Lissas Buch mit den Möglichkeiten der Filmmusik beschäftigt, beschränkt die Autorin sich hauptsächlich auf die Analyse von Kombinationen der visuellen Schichten mit den beiden auditiven Sphären Musik und Geräusch. Die Funktionen werden meist durch Beispiele veranschaulicht. Weil die Musik im Film oft mehrere Funktionen gleichzeitig erfüllen, sind die einzelnen Funktionen nur selten in reiner Form zu finden.

Es ist natürlich nicht möglich im Rahmen dieser Abhandlung auf alle von Lissa angeführten Funktionen der Musik im Film einzugehen. Vielmehr sollen hier einige Aspekte des Zusammenwirkens der auditiven und der visuellen Schicht beleuchtet werden, die Lissas Auffassung eines dialektischen Zusammenwirkens der beiden Ebenen im Film veranschaulichen.

3.1. Musik und Bild

Im frühen Tonfilm dominierten die illustrativen Funktionen der Filmmusik. Die Verbindung zwischen der auditiven und der visuellen Schicht des Films entsteht dabei aus der Übertragung der Struktur einer visuellen beweglichen Erscheinung auf das Klangmaterial. Die Fähigkeit der Musik zur Illustration hängt nach Ansicht der Autorin mit der Geschichte der Programmmusik zusammen. Gerade die Programmmusik bediene sich illustrativer Klangstrukturen nebst Ausdrucksstrukturen. Die illustrativen Strukturen weisen dabei auf etwas hin, das tatsächlich vorhanden ist. Die Ausdrucksstrukturen hingegen decken Emotionen auf. *„Von Programmmusik sprechen wir in Bezug auf rein instrumentale Werke dann, wenn sie durch ihr thematisches Material und den Verlauf des Ganzen versuchen, den Hörern außermusikalische Ideen, reale, literarische, dramatische Inhalte zu übermitteln.“*⁴⁷ Während sich die Fremdreferenz in der Programmmusik auf etwas Imaginäres richtet, wird das Designat der illustrativen Musik im Film durch die Bilder veranschaulicht. Da der Film aus einer Folge schnell wechselnder Bilder und Handlungsstränge besteht, kann die sie begleitende Musik nicht aus sich entwickelnden Themen und Motiven bestehen. Vielmehr bedarf es dazu atomisierten Musikmaterials eines größeren, uneinheitlichen Ganzen. Das illustrative der Musik entsteht dadurch, dass allgemeine Gestaltqualitäten auditiver oder visueller Erscheinungen auf das musikalische Material übertragen werden. Dies ist deshalb möglich, weil sowohl Bewegungen im Bild als auch Geräusche Phänomene darstellen, die sich, wie die Musik selbst, in der Zeit entwickeln.

47 Lissa (1965, 117)

Doch schon in den ersten Jahren des Tonfilms entstanden freiere Formen der Zuordnung von Musik zum Bild. Nicht die Äquivalenz von Bewegung und Musik stand nun im Vordergrund, sondern die Möglichkeiten der beiden Schichten, sich gegenseitig zu ergänzen. Während die Montage zwischen den Szenen des Films zu einer Diskontinuität des Bildes führt, fließt die Musik über die Sprünge hinweg. Sie stellt dem Wandel der Perspektiven und der Kameraeinstellungen einen Zusammenhang der auditiven Schicht entgegen. *„Die beiden Sphären sind also kontinuierlich und nicht kontinuierlich zugleich; die Musik: kontinuierlich in kurzen Ausmaßen, aber nicht kontinuierlich im Hinblick auf die Ganzheit des Filmwerks; die Schicht der Bilder: nicht kontinuierlich in den kürzesten Phasen ihres Ablaufs, aber kontinuierlich in der Schicht der Fabel.“*⁵ Eine vollkommene Korrespondenz zwischen Musik und Bild, wie sie von Eisenstein gefordert wurde, kann somit nicht entstehen. Vielmehr korrespondieren die beiden Ebenen des Films nur dadurch, dass sowohl die Bilder als auch die Musik Bewegung, also Entwicklung in der Zeit, vermitteln. Die Bewegung im Bild kann sich auf unterschiedliche Weise vollziehen. Lissa zählt diesbezüglich folgende Möglichkeiten auf: Veränderung der Ansichten (Montage), Bewegung der Gegenstände (und Personen), Aufeinanderfolge der einzelnen Episoden (Szenen), Bewegung der Kamera, das zeitliche Verhältnis und die Geschwindigkeit des Ablaufs von Episoden und Szenen und schließlich die Entwicklung der Handlung, also die Dramaturgie des Werkes. *„Alle Typen der visuellen Bewegung können ihre Korrelate in der Bewegung der auditiven Sphäre, insbesondere der musikalischen Bewegung finden.“*⁶ So muss der Filmmusik in ihrem Verhältnis zu zweierlei Arten der Bewegung im Film Beachtung geschenkt werden: Zur Bewegung innerhalb des Bildes und zum Ablauf der einzelnen Phasen des Films im Sinne der Montage einzelner Sequenzen. Alle Bewegungen, die durch Montage entstehen sind im Prinzip nicht kontinuierlich. Auch dargestellte Gegenstände und Personen sind es nicht, weil sie nicht durchgängig sichtbar sind. Nur die Handlung, die dramaturgische Ebene, erzeugt Kontinuität innerhalb des Spielfilms. In experimentellen Filmen und Trickfilmen gelten andere Voraussetzungen, weil sich dort das Bild der Musik anpassen und in beiden Fällen die dramaturgische Ebene wegfallen kann. Im Gegensatz zum Spielfilm kann es hier zu vollkommener Übereinstimmung zwischen musikalischem Rhythmus und Bewegungsrhythmus kommen. Im Spielfilm ist eine so konsequente Synchronität unüblich. Nur in Verbindung mit Traum- und Tanzszenen lassen sich auch im Spielfilm visuelle Abläufe beobachten, die vom musikalischen Rhythmus determiniert sind. Die Spezifik des Films liegt nach Lissa gerade darin, dass er uns alles als Bewegung, durch die Bewegung, in der Bewegung bietet, und zwar in seinen beiden grundlegenden Schichten.

Zusätzlich ergänzen sich Musik und Bild noch in einer weiteren Hinsicht: Das Bild ist konkret, die Musik abstrakt. Die Verbindung von Musik und Bild im Film führt also dazu, dass die durch die Musik vermittelten allgemeinen Emotionen durch die Bilder konkretisiert werden, die durch die Bilder erzeugten Eindrücke hingegen werden durch die Musik verallgemeinert. Die Musik erleichtert dem Zuschauer dadurch gewissermaßen die Identifikation mit dem Geschehen.

5 Lissa (1965, 70)

6 Lissa (1965, 74)

3.2. Musik und Raum

Dem Zuschauer wird im Film nur eine eingeschränkte Sicht auf das Geschehen gewährt. Die Kamera, mit deren Perspektive sich der Zuschauer identifiziert, hebt immer bestimmte Aspekte der Szene hervor. Die Leinwand wiederum zeigt nur ein Fragment des Geschehens. Trotzdem denkt der Zuschauer sich das Geschehene als Ganzes, vermutet sogar, dass im nicht gezeigten Raum Dinge vor sich gehen, die für die Handlung von Bedeutung sein könnten. Filmmusik hat oft die Funktion ein Raumgefühl zu vermitteln. Besonders als diegetische Musik kann sie oft die Größe eines Raumes veranschaulichen oder durch die Modulation ihrer Lautstärke sogar Bewegung außerhalb des sichtbaren Raums suggerieren. In dieser Funktion ähnelt die Musik einem Hintergrundgeräusch, das an sich keine weitere Bedeutung trägt, als sich selbst, beziehungsweise die Schallquelle aus der sie ertönt. Sie wird zu einer Metapher an Stelle von Bildern. Es kommt dabei also zu einer Art Arbeitsteilung zwischen der auditiven und der visuellen Schicht. Die Repräsentation des Raumes durch eine im Bild nicht sichtbare Klangquelle war die früheste Form der Verselbständigung der auditiven Schicht im Film. Der Zuschauer imaginiert dabei den nicht gezeigten Raum hinzu, im Bewusstsein, dass dieser jederzeit gezeigt werden kann. Vorbilder dieser räumlichen Verselbständigung von Musik lassen sich in Opern finden, in denen das Erscheinen bestimmter Figuren auf der Bühne bereits musikalisch angekündigt wird. Lissa führt hier als Beispiel auch den zweiten Akt aus Mozarts *Don Giovanni* an. Zwei Ensembles spielen darin in zwei unterschiedlichen Metren. Das eine Ensemble begleitet die Sängerin auf der Bühne, das zweite Ensemble repräsentiert den nicht gezeigten Empfangssaal. Musik kann allerdings auch einen kulturellen Raum vertreten, indem sie stellvertretend für ein soziales Milieu oder eine geographische Region eingesetzt wird.

Im Gegensatz zur fiktiven Welt der Leinwand ist die Musik im Film etwas Reales; der Zuschauer hört sie tatsächlich im Kinosaal, während die Bilder immer nur eine Projektion sind. Daraus ergibt sich für die Autorin eine interessante Diskrepanz: Die diegetische Musik gehört immer zwei Welten gleichzeitig an, nämlich der fiktiven Welt der Leinwand und der realen Welt des Zuschauers. Nicht-diegetische Musik hingegen gehört nur der realen Welt des Zuschauers an, sie wird von den Darstellern auf der Leinwand nicht wahrgenommen. Diegetische Musik kann somit den auf der Leinwand nicht sichtbaren Raum repräsentieren, nicht-diegetische Musik repräsentiert wiederum einen Raum, der nicht Teil der auf der Leinwand dargestellten Welt ist.

3.3. Musik und Zeit

Analog zur Spaltung des Raumgefühls, findet beim Zuschauer auch eine Spaltung des Zeitgefühls statt. Lissa unterscheidet vier Zeitebenen:

1. Die objektive Zeit des Ablaufs der Ereignisse (z.B.: eine Woche, ein Jahr, Zehn Jahre...).
2. Die Zeit der verkürzten Darstellung dieser Ereignisse im Film (z.B.: 90 Minuten).
3. Die Zeit der Projektion dieses dargestellten Ereignisses (z.B.: 20:00-21:30 Uhr)
4. Die dargestellte Zeit, im Sinne der historischen Epoche in der die Handlung des Films stattfindet.

Anders als im Theater, wo Zeit- und Raumsprünge nur zwischen den Akten möglich sind, ist es dem Film möglich ständig und jederzeit Ort und Zeit zu wechseln. Hierin ist der Film dem Roman am nächsten. Der Zuschauer ergänzt im Film jene Zeitabläufe, die nicht gezeigt werden. Dem Film ist es sogar möglich parallele Zeitabläufe gleichzeitig oder chronologisch zu zeigen. Ein musikalisches Werk kennt hingegen keine imaginative Zeit. Sie kennt nur die Dauer ihrer Aufführung. Lissa berücksichtigt hier allerdings nicht die Möglichkeit der Musik durch die Aneinanderreihung musikalischer Ereignisse die wahrgenommene Zeit zu beschleunigen oder zu verlangsamen. Die zeitliche Struktur ist jedoch sowohl im Film als auch in der Musik nicht umkehrbar.

Als Teil des Films kann Musik eine historische Zeit repräsentieren, noch bevor die visuellen Eindrücke dem Zuschauer diese Information zugänglich gemacht haben. *„Die Musik aber darf auf die geltenden stilistischen Konventionen nicht verzichten; sie kann ferne historische Etappen gut mit heutigen musikalischen Mitteln unterstreichen und nur durch Stilisierung einiger Elemente der Musik jener Zeit die dargestellte Epoche hinreichend stilisieren.“*⁷ Diegetische- und nicht-diegetische Musik können sogar unterschiedliche Epochen repräsentieren, wenn die nicht-diegetische Musik sich dem Stil der Epoche anpasst, in der die Handlung stattfindet, die nicht-diegetische Musik sich hingegen mit modernen musikalischen Mitteln an den Zuschauer richtet.

Die Musik kann außerdem über die hinzugedachte Zeit zwischen den Montagen informieren. Der Ablauf der Musik ist zwischen einzelnen Szenen oft Symbol für das Vergehen dargestellter Zeit. Oft fungieren Melodien im Film auch als Symbol vergangener Geschehnisse. Die Melodie wird dazu zunächst mit Bildern der Erinnerung an ein Geschehen gekoppelt, ein späteres Erklingen der Melodie erkennt der Zuschauer dann als Symbol des Erinnerten wieder. Ein weiterer Aspekt von Zeitlichkeit in dem die Filmmusik von größter Bedeutung ist, ist die Vorankündigung folgender Geschehnisse (z.B. durch dissonante Klänge bevor etwas Beängstigendes geschieht). Diese äußerst gängige Form der Spannungssteigerung macht deutlich, wie groß der Einfluss der Filmmusik auf die Erwartungshaltung des Zuschauers ist. Sie weist dabei auf etwas in der Zukunft der Handlung liegendes hin und erfüllt somit eine Funktion, die mit visuellen Mitteln kaum realisierbar wäre.

⁷ Lissa (1965, 146)

3.4. Musik als Kommentar

Béla Balász, der ungarische Dichter und Filmästhetiker, wies darauf hin, dass in jedem Stummfilm etwas Außerbildliches, nicht völlig im Bild Umsetzbares liege. Nach Lissas Auffassung kann das Auditive im Film gerade dieses Außerbildliche veranschaulichen. Kontrapunktisch eingesetzt, kann die Musik als Kommentar des Autors interpretiert werden. Sie kann auch ungezeigte Geschehnisse durch Akzente oder plötzliche Veränderungen ihres Charakters nachvollziehbar machen. Sie kann Gezeigtes parodieren, auch wenn sie selbst nicht komisch ist.

So zeigt sich, dass aus dem Zusammenwirken von Bild und Musik ein Sinn entstehen kann, zu dessen Vermittlung die beiden Ebenen allein nicht fähig wären. Hierin sieht Lissa die bedeutendste Wirkung der dialektischen Kopplung von Bild und Musik im Film. Sie vertritt damit Eisensteins Prinzip der „intellektuellen Montage“, wonach die Zusammenstellung der einzelnen Elemente des Films den Bildern eine neue Bedeutung verleihen sollte, die erst durch einen intellektuellen Prozess im Zuschauer zur Wirkung kommt. *„In dieser Rolle soll die Musik nicht mehr nur als Mittel des ästhetischen Erlebnisses fungieren, sondern als Mittel der Bewußtseinsgestaltung des Zuschauers, als Mittel zu seiner Erziehung, zur Bestimmung seines Verhältnisses zu den dargestellten Personen oder Tatsachen“*⁸.

4. Kritik und Würdigung

Wie bereits erwähnt zählt Lissas *Ästhetik der Filmmusik* zu den bedeutendsten Beiträgen zur Theorie der Filmmusik. Welchen enormen Einfluss dieses Buch ausgeübt hat zeigt sich darin, dass alle späteren Systematisierungsversuche jenen Lissas nur um wenige Punkte ergänzen oder ihre Kriterien lediglich umbenennen. Daraus ist zu schließen, dass es der Autorin offenbar gelungen ist, die wesentlichen Funktionen der Filmmusik zu erkennen und zu kategorisieren. Trotz der marxistischen Kriterien ihrer ästhetischen Anschauung hat sich ihr Werk auch im Westen früh durchgesetzt.

Unverständlich bleibt, warum Lissa die von ihr vorgeschlagene Zuordnung der vier auditiven Sphären (Musik, Geräusch, Rede und Stille) zu den vier visuellen Sphären (Ansichten, Gegenstände, Handlung und psychische Erlebnisse) nicht auch bei der Beschreibung der Funktionen der Filmmusik konsequent anwendet. Einige Kategorien erscheinen außerdem überflüssig. So könnte die „Musik als Zeichen von Willensakten“, beispielsweise, auch unter die Funktion „Musik als Ausdrucksmittel psychischer Erlebnisse“ gefasst werden, zumal die Musik dort ausdrücklich als „Symbol psychischer Akte“ angeführt wird.⁹

⁸ Lissa (1965, 163)

⁹ Lissa (1965, 175)

Dennoch ist *Die Ästhetik der Filmmusik* die grundlegende theoretische Arbeit zum Verständnis der Beziehungen von Musik und Bild im Film. Das einflussreichste Buch einer äußerst vielseitigen Musikwissenschaftlerin zudem.

(Tarek Krohn)

Empfohlene Zitierweise:

Tarek Krohn: Ästhetik der Filmmusik. Zofia Lissa.
In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2, 2008.
URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>
Datum des Zugriffs: 1.10.2008.

Kieler Beiträge für Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Tarek Krohn. All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge für Filmmusikforschung“.