

Die Arbeit mit kompositorischen Topoi – eine Diskussion

Linda Maria Koldau (Frankfurt am Main)

Der Vortrag *Filmmusik als „Baukastenprinzip“: Kompositorische Traditionen und ihre Wirkung im Film*, der das 2. Kieler Symposium zur Filmmusikforschung am 11. Juli 2008 in Kiel eröffnete, gab Anlass zu ungewöhnlich heftiger Diskussion zwischen Vertreterinnen und Vertretern der Musikwissenschaft. Da es aus Zeitgründen nicht möglich war, in notwendiger Differenzierung auf die Kritik der Fachkollegen einzugehen, soll die Diskussion hier dokumentiert werden. Der Vortrag selbst, der einen neuen Ansatz in der Analyse von Filmmusik vorstellt, ist mittlerweile in ausgearbeiteter Form unter dem Titel „Die Arbeit mit kompositorischen Topoi: Eine Analysekategorie der Filmmusik“ in der musikwissenschaftlichen Fachzeitschrift *Archiv für Musikwissenschaft* (2008) erschienen. Die Beispiele, die hier nur kurz umrissen werden, sind dort ausführlich analysiert. Da der Begriff des „Baukastenprinzips“ trotz differenzierender Erläuterung im Vortrag zu Missdeutungen geführt hat, wird im Folgenden von „musikalisch-kompositorischen Topoi“ gesprochen; diese Begriffswahl wird im genannten Aufsatz genauer erläutert.¹

Grundlage des Eröffnungsvortrags ist ein Ansatz, in dem Filmmusik auf ihre kompositorischen Mikrostrukturen hin untersucht wird. Da es hier nicht um Fragen eines Personalstils, einer bestimmten Filmeпоche oder einer speziellen Filmmusikschule geht, sondern um die grundsätzliche Frage nach Traditionen und Konventionen in der westlichen Musiksprache, die sich in der Komposition von Filmmusik bis heute fortsetzen, wurden Beispiele aus Filmen ganz unterschiedlicher Genres, Entstehungszeiten und Inhalte ausgewählt. Berücksichtigt wurden Filmmusiken, die sich an die klassische Tradition der westlichen Musik anlehnen; ausgeklammert wurde ethnisch geprägte Musik, die eigenen Traditionen folgt und in Filmen häufig geographisch-kulturelle Verweisfunktion besitzt. Vorgestellt wurde die semantische Belegung spezifischer kompositorischer Strukturen am Beispiel von Ostinati und der Mikrostruktur der kleinen Sekunde. Dabei wurde mehrfach hervorgehoben, dass eine derartige „Mikroanalyse“ eines speziellen

¹ Ebenso finden sich in dem Aufsatz ausführliche Hinweise auf Sekundärliteratur aus der Filmmusikforschung und der Musikwissenschaft, die auch im Literaturverzeichnis zu diesem Beitrag aufgeführt sind.

filmischen Elements selbstverständlich der Kontextualisierung und Einbindung in das filmische Ganze bedarf. Diese Einbindung kann die Deutung von kompositorischen Traditionen zu einem gewissen Grad relativieren; häufig zeigt sich jedoch, dass der Rückgriff auf bestimmte Strukturen und Konventionen in der Komposition zur Intensivierung der filmischen Aussage beiträgt und dass es deshalb in der Erforschung von Filmmusik sinnvoll und notwendig ist, eben diese Strukturen im Detail auf Traditionen ihrer Verwendung, die damit verbundene semantische Belegung und ihren Einsatz im Film zu untersuchen. Die Thesen dieses Vortrags stießen auf verschiedene Einwände von Seiten der Fachkollegen, die im Rahmen der vorliegenden Dokumentation nun ausführlicher diskutiert werden können.

Als erster Einwand wurde angeführt, dass die Diskussion um die Bedeutung von Musik alt sei und dass sie letzten Endes zu nichts geführt habe. Dem ist erstens entgegenzuhalten, dass diese Frage, und zwar in detailliertem Eingehen auf spezifische musikalische Strukturen, in der Filmmusikforschung bislang nicht gestellt worden ist – demnach ist sie in der Erforschung von Filmmusik also keineswegs „alt“. Gerade in einer künstlerischen Gattung, in der das Zusammenwirken sämtlicher inhaltlicher, visueller, akustischer und technischer Parameter auf das Erzeugen einer speziellen Bedeutung abzielt, ist es sinnvoll, die Frage nach dem Ausdrucksgehalt von Musik neu zu stellen. Zweitens aber hält die Aussage, dass die Diskussion um die Bedeutung bzw. den Ausdrucksgehalt von Musik „zu nichts geführt“ habe, einer Überprüfung an der Forschungsgeschichte nicht stand, da sie die Arbeit der Systematischen Musikwissenschaft auf diesem Gebiet außer Acht lässt. Über den inhaltsbezogenen Hermeneutikbegriff von Hermann Kretzschmar und Arnold Schering – der unter Einbeziehung philosophischer und rezeptionsästhetischer Überlegungen längst zu einem offenen Konzept von Hermeneutik als „eine[r] bewegliche[n] und dennoch verbindliche[n] Basis für den Vollzug musikalischer Verstehensprozesse“² geführt hat – lässt sich zweifellos diskutieren, ebenso über jüngere Deutungsansätze, die spätere Strömungen repräsentieren. Gleichwohl greifen diese Deutungsmuster auch in der ursprünglich von Kretzschmar und Schering vorgestellten Form auf jahrhundertealte kompositorische Traditionen, Topoi und Konventionen zurück, sie sind also historisch begründet. Eine pauschale Ablehnung hermeneutischer Verfahren in der Analyse und Deutung von Musik schreibt die im 19. Jahrhundert entwickelte Ästhetik einer „absoluten Musik“ fort, die in der Musikwissenschaft längst differenziert betrachtet wird. Insbesondere die Filmmusikforschung verlangt nach einer offenen musikwissenschaftlichen Betrachtungsweise, da diese Kunstgattung in hohem Maße den Ausdrucksgehalt sämtlicher visueller und akustischer Elemente fordert und ausschöpft. Eine Weigerung, hermeneutische Verfahren in die Analyse von Filmmusik zu integrieren, würde eine entscheidende Ebene in der Deutung von Filmmusik und ihrem Zusammenwirken mit den anderen filmischen Parametern ausblenden. Hier ist demnach die Offenheit gefragt, viel diskutierte Ansätze der Musikwissenschaft in eine andere Kunstgattung zu überführen, die stark auf dem Einsatz und der Wirkung von Musik beruht und kompositorische Konventionen – gerade auch in der Deutung außermusikalischer Inhalte – gezielt einsetzt.

² Mauser 1993, S. 47.

Die im Vortrag erläuterten Beispiele der Verwendung von Ostinati in der Filmmusik wurden dahingehend kritisiert, dass den melodischen Strukturen von Ostinatoformeln letzten Endes kein spezifischer Ausdrucksgehalt zuzuordnen sei. Insgesamt ließe sich der Einsatz von Ostinatotechniken in der Filmmusik allenfalls auf rhythmische Komponenten reduzieren, die zwar antreibend wirken mögen, ansonsten aber keine spezielle Aussage im filmischen Kontext träfen. Hier ist darauf hinzuweisen, dass bestimmte Ostinatoformeln im 17. Jahrhundert mit ganz spezifischen Affekten assoziiert wurden, was sich insbesondere in der Vokalmusik durch die entsprechenden Texte belegen lässt.³ Zu nennen ist dabei vor allem das absteigende Tetrachord, das in seiner Moll-Version zum „Emblem of Lament“ wurde und als Träger von Klagen und traurigen Affekten in zahlreichen Kompositionen bis weit ins 18. Jahrhundert, punktuell auch darüber hinaus, eingesetzt wurde.⁴ In Filmen tritt dieser Quartbass häufig an affektiv entsprechend geprägten Stellen auf, sowohl als isolierte musikalische Figur als auch als ostinate Bassformel unter Oberstimmen. Die Dur-Version dieses Quartgangs wurde im 17. Jahrhundert dagegen für das Bedeutungsfeld von Freude, Liebe, Sinnlichkeit und Trost eingesetzt – auch hier finden sich entsprechende Beispiele in der musikalischen Unterlegung von Spielfilmen. Da diese Ostinati in den 1620er- bis 50er-Jahren höchst beliebt waren und eine kompositorische Tradition begründeten, die in den folgenden Jahrhunderten weiter gepflegt wurde, ist eine Untersuchung und Deutung solcher Strukturen in der Filmmusik durchaus plausibel. In den wenigsten Fällen sind dabei ostinate Strukturen auf ihre rhythmische Komponente zu reduzieren. Diese drängt sich als einprägsame sinnliche Wahrnehmung dem Publikum zwar besonders deutlich auf; doch lässt sich fast immer auch die melodische Gestaltung in Beziehung zur emotionalen Wirkung einer Szene setzen.

Als Beispiel für eine vermeintliche affektive Neutralität des Tetrachord-Ostinatos wurde in der Diskussion der Flamenco-Bass angeführt, der in der Tat die gleiche absteigende Struktur von vier Kadenzstufen aufweist. Dennoch handelt es sich beim Flamenco-Bass kompositionsgeschichtlich um eine gänzlich andere Struktur als beim Tetrachord-Ostinato. Zwar gehen die ostinaten Kurzformeln des 17. Jahrhunderts auf die gleiche Wurzel zurück, nämlich auf harmonische Grundmuster für improvisierte Tanzmusik. In der Vokal- und Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts haben sie sich jedoch weiterentwickelt; sie können allenfalls als extreme Stilisierungen der ursprünglichen Tanzmuster angesehen werden. Ihre primäre Funktion ist die eines Affekträgers innerhalb der Vokal- und Instrumentalmusik, der signalhaft eingesetzt wird: Tatsächlich beginnen Kompositionen, die gänzlich auf Kurzostinati basieren, in der Regel mit einem zwei- bis dreifachen Statement eben dieser Bassformel, noch ganz ohne die Oberstimmen. Auf diese Weise wird der Affekt des

³ Als „Prototypen“ sind hier folgende Kompositionen von Claudio Monteverdi zu nennen, die durch zahlreiche Werke seiner Zeitgenossen ergänzt werden: *Lamento della Ninfa* (Achstes Madrigalbuch, 1638: absteigender Tetrachord in „Moll“); *Zefiro torna* (Scherzi musicali, 1632: Ciaccona); Liebesduett am Schluss der Oper *L'Incoronazione di Poppea* (1642: absteigender Tetrachord in Dur; ob das Duett von Monteverdi stammt, ist umstritten, dieselbe Ostinatoformel kommt jedoch in der Oper in mehreren Dialogen vor, in denen es explizit um Liebe und Sinnlichkeit geht). Plakative Einsätze der genannten Ostinatoformeln finden sich bei entsprechenden affektiven Schlüsselwörtern in weltlichen und geistlichen Kompositionen der 1630er- bis 50er-Jahre; insbesondere der absteigende Tetrachord in Moll wurde als Lamentobass, oft auch in chromatischer Version, bis weit ins 18. Jahrhundert verwendet.

⁴ Vgl. Rosand 1979.

folgenden Stückes unmissverständlich gesetzt; gleichzeitig räumt dieses musikalische Signal den Oberstimmen von Anbeginn eine gewisse Freiheit in der kompositorischen Gestaltung ein – der Affekt ist ja eindeutig fixiert.⁵

Der Vergleich mit dem Flamencobass lässt zudem das Kriterium der Instrumentation außer acht, das im Vortrag als wesentlicher Faktor in der Wirkung musikalischer Strukturen benannt wurde. Wird in einem Film die absteigende Viertonfolge mit Gitarrenakkorden unterlegt, so übernimmt die Formel eine andere musikalische Signalfunktion: Sie dient als musikalische Festlegung eines spanischen Settings und damit als geographische und kulturelle Markierung. Die musikalischen Topoi, die – meist als Klischees – in Filmen für die Markierung spezifischer Settings verwendet werden, rekurren jedoch nicht primär auf spezielle Strukturen, die in der allgemeinen westlichen Tonsprache anzufinden sind (mit gewissen Ausnahmen wie z.B. dem Wienerwalzer). Vielmehr greifen sie auf vereinfachende Stereotypen insbesondere in der Instrumentierung, aber auch in der Harmonik, Melodiebildung und Rhythmik zurück, die bestimmten ethnischen Musiktraditionen entnommen sind. Von einem Flamenco-Bass ist ein „Moll“-Tetrachord daher klanglich wie auch strukturell eindeutig zu unterscheiden – und es wird auch in filmischen Kontexten an gänzlich anderen Stellen angewandt als das ethnisch-geographisch fixierende Tanzmuster.

In ähnlicher Weise wurde bemängelt, dass eine hermeneutische Deutung von Kleinststrukturen wie dem Sekundintervall nicht sinnvoll sei; fast jedes Thema bestehe überwiegend aus Sekunden, denen keine spezielle affektive Wirkung zuzuordnen ist. Dies mag auf den ersten Blick einleuchten – nicht aber im Zusammenhang mit zahllosen Beispielen aus diversen Filmmusiken. Im Vortrag wurde im Hinblick auf den affektiven Einsatz von Sekunden zunächst ein Beispiel aus der Komödie *DAS MERKWÜRDIGE VERHALTEN GESCHLECHTSREIFER STÄDTER ZUR PAARUNGSZEIT* vorgestellt (D 1998, Marc Rothmund, Musik: Reinhard Besser). Innerhalb von 30 Sekunden kippt hier eine Gesprächssituation von erotisch angehauchter Freundlichkeit um in Misstrauen und Angst. Der Umschwung wird zunächst auf inhaltlicher und visueller Ebene eingeleitet. Als aber der Verdacht verbal bestätigt wird („Maria, das ist er doch – der Kindermörder!“), setzt dazu eine winzige musikalische Struktur ein: ein Schlag, ein synthetisch erzeugter Schleifton und, deutlich wahrnehmbar, eine aufsteigende kleine Sekunde. Die tiefe, vibrierende Lage des Intervallschritts, die langsame Bewegung und das Verhalten auf dem zweiten Ton geben diesem Intervallschritt etwas Lauerndes – er funktioniert in ähnlicher Weise wie der berühmte Beginn von John Williams’ Hauptthema zu *DER WEISSE HAI* (USA 1975, Steven Spielberg), und er hat die gleiche affektive Wirkung. Der Einsatz genau dieser musikalischen Kleinststruktur fordert zu dieser Deutung heraus – die Frage ist, warum Reinhard Besser eben diese aufsteigende kleine Sekunde und nicht ein anderes Intervall oder eine ganz andere Struktur eingesetzt hat. Noch offensichtlicher ist der ausdrucksorientierte Einsatz des Sekundintervalls bei der so genannten „Seufzer-Sekunde“, die auf Traditionen des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts zurückgeht. Es ist nicht zu leugnen, dass diese Art der absteigenden kleinen Sekunde – ursprünglich als Vorhalt eingesetzt, besitzt sie

⁵ Eben diese Spannung zwischen beharrlich wiederkehrender Bassformel und dem Streben nach größtmöglicher Vielfalt und Freiheit in der Gestaltung der Oberstimmen stellt das Prinzip der Ostinatokomposition dar. Vgl. dazu ausführlich Koldau 2008.

einen Akzent auf dem ersten Ton, häufig wird sie durch eine Pause nach dem zweiten Ton vom Folgenden abgesetzt – in der Vokalmusik dieser Zeit durchweg mit Seufzern und somit mit dem Ausdrucksfeld von Trauer und Schmerz verbunden ist. Dieser Topos geht später in das Konzept der Klangrede ein – dem Ausdruck spezifischer Inhalte allein durch instrumentale Mittel –; in der Musik des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus wird er extensiv eingesetzt. Umfassend im kulturellen Gedächtnis verankert wurde diese musikalische Struktur schließlich durch Wagners Musikdramen, in denen sie das semantisch hochkomplexe orchestrale Gewebe als „Wehe-Motiv“ (so Wolzogens verkürzende Etikettierung) durchzieht.

In Filmen kommt die „Seufzer-Sekunde“ unzählige Male vor – und zwar häufig isoliert (und darum höchst auffällig) als Einzelintervall oder aber als prägendes Intervall in Motiven und Themen. Und dieses Intervall fällt auf – denn Filmmusik wird im Wesentlichen punktuell wahrgenommen. Selbst bei mehrmaligem Sichten hört man nie das Score in seinem Zusammenhang, sondern spezielle musikalische Phrasen und Motive, die bei bestimmten Szenen und Augenblicken im komplexen Miteinander von visuellen und akustischen Elementen hervortreten. Als Kleinststruktur zeichnet sich die kleine Sekunde in zahllosen Filmen aus unterschiedlichen Epochen und Genres klanglich immer wieder deutlich ab; in der Regel kommt ihr hierbei ein ganz bestimmter Ausdrucksgehalt zu, der in engem Zusammenhang mit dem filmischen Geschehen steht.

Es besteht somit ein klarer und deutlich hörbarer Unterschied darin, ob die kleine Sekunde als ein Intervallschritt von neutralem Ausdrucksgehalt in ein Motiv oder Thema integriert wird oder ob sie das entscheidende, affektprägende Intervall in einem Thema ist. Wer die Funktion und Wirkung von Musik im Film untersucht, hat sich der Frage zu stellen, warum gerade ein bestimmtes Intervall an einer exponierten Stelle eingesetzt wird, was sein Ausdrucksgehalt (aufgrund historisch gewachsener Tradition und Konvention) ist und wie sich dieser auf das filmische Geschehen bezieht.

Von anderer Seite erfolgte in der Diskussion der Einwand, die Filmbeispiele seien willkürlich ausgewählt worden, ohne Zuordnung zu Genres und Entstehungszeit. Wie oben (so auch im Vortrag) erläutert, wäre aber gerade eine solche kategoriale Einschränkung im Hinblick auf das Anliegen des vorgestellten Analyseansatzes kontraproduktiv: Es geht hier nicht um die Musik in bestimmten Genres, Epochen oder Filmmusikschulen, sondern um allgemeine Strukturen der westlichen Kompositionstradition, die im Übrigen heute als spezielle musikalische Topoi im Studium der Filmkomposition erlernt werden. Ihr Einsatz bezieht sich nicht auf ein bestimmtes Filmgenre oder auf spezielle Inhalte – vielmehr werden diese Mikrostrukturen universal in der Filmmusik eingesetzt. Fast jeder Film, ob Kino- oder Fernsehproduktion, ob Spielfilm oder Dokumentation, ob Liebes-, Kriminal- oder Kriegsthematik, weist einige dieser Topoi auf – und zwar an ganz bestimmten Stellen. Die Analyse dieser Topoi auf bestimmte Genres zu beschränken, würde die Erkenntnis ihres Einsatzes und ihrer Wirkungsweise erheblich erschweren, wenn nicht gänzlich vereiteln.

Ein weiterer Einspruch betraf die beiden Beispiele, die aus der *TRUMAN SHOW* (USA 1998, Peter Weir) ausgewählt worden waren. Als Beispiel für den ausdrucksorientierten Einsatz von Ostinatostrukturen wurde

zunächst Trumans erster Ausbruchversuch an der Sperre der Sea Haven Power Station gezeigt, anschließend der fiktive Werbetrailer der Truman Show zu Beginn der ebenfalls fiktiven Talkshow „Tru-Talk“.⁶ Beide Szenen stehen für Trumans Gefangensein in einer vordeterminierten Filmwelt, die keinen Raum für eine spontane und unvorhersehbare Handlungsweise ihres unfreiwilligen Stars lassen kann. Visuell wird dieser unmissverständliche Eindruck bei Trumans Ausbruchversuch durch den schlagartigen Perspektivwechsel erzeugt, der die Beobachtung durch unzählige versteckte Kameras des fiktiven Filmstudios simuliert (hinzu kommen kurze Augenblicke der subjektiven Kamera, die Trumans eigene Sichtweise repräsentiert); im Werbetrailer dagegen folgen schlagartig Schlüsselbilder aus Trumans bisherigem Lebenslauf, die zeigen, dass sein Leben von Anbeginn determiniert und zur Show für ein weltweites Publikum gemacht worden ist. Musikalisch wird diese Aussage jeweils durch extrem kurze Muster unterlegt, die in beiden Fällen aus ostinaten Strukturen bestehen und sich als klangliche Verstärkung der Darstellung von Trumans unbewusstem Gefangensein in der Studiowelt deuten lassen.

Der Einwand in der Diskussion ging nun dahin, dass die minimalistische Musik von Philipp Glass, die in der TRUMAN SHOW verwendet wird, ohnehin aus winzigen, unzählige Male wiederholten Strukturen besteht und dass es nicht sinnvoll sei, sie als Ostinato zu identifizieren und ihnen eine bestimmte Aussage zu unterstellen. Darauf ist zunächst zu sagen, dass die beiden gezeigten Musikbeispiele aus der TRUMAN SHOW nicht von Philipp Glass, sondern von Burkhard Dallwitz stammen.⁷ Selbst wenn aber die beiden Beispiele von Philipp Glass wären, würde sein minimalistischer Personalstil in der filmbezogenen Analyse dieser kurzen Musikstücke keine Rolle spielen. Der besondere Effekt der Kompositionen von Philipp Glass beruht auf ihrer Ausdehnung: Die minimalistische Wiederholung und sukzessive Veränderung kleinster Strukturen entfaltet erst ihre spezifische Wirkung, wenn sie sich auf einen längeren Zeitraum, zumindest aber einige Minuten erstreckt. Philipp Glass' Scores zu Filmen wie KOYAANISQUATSI, POWAQQATSI und ANIMA MUNDI leben von genau diesem Effekt – in der TRUMAN SHOW dagegen ist die notwendige Vorbedingung dafür nicht gegeben.⁸ So umfassen die vorgestellten Beispiele nur 45 bzw. 25 Sekunden. Diese beiden Kompositionen

⁶ DVD DIE TRUMAN SHOW, Paramount Pictures P 451448, 49'25 – 50'45 (Ausbruchversuch) und 58'40 – 59'40 (Werbetrailer). Die Angaben folgen der deutschen Synchronisation; in dem hier angewandten Analyseverfahren spielt es keine Rolle, welche Synchronisation gewählt wird.

⁷ Von Philipp Glass wurden zwar einige präexistente Stücke verwendet (*Anthem Part II* aus dem Film POWAQQATSI (USA 1988), *The Beginning* und *Living Waters* aus ANIMA MUNDI (USA 1992, beide Godfrey Reggio) und *Opening* aus MISHIMA: A LIFE IN FOUR CHAPTERS (USA 1985, Paul Schrader)); hinzu kommen zwei Musiken, die Philipp Glass eigens für den Film komponierte (*Truman Sleeps* und *Raising the Sail*). Mit Ausnahme von – meist diegetischen – Zitaten anderer Musiken (u.a. von Mozart, Chopin und Brahms) stammt die übrige Filmmusik zur TRUMAN SHOW jedoch von Burkhard Dallwitz. – Ein gesonderter Aufsatz zum multifunktionalen Einsatz von Musik in der TRUMAN SHOW ist in Vorbereitung.

⁸ Der amerikanische Filmmusikforscher Royal S. Brown erfasst in seiner Würdigung der Filmmusik von Philipp Glass eben diesen Unterschied mit einer allgemeinen Bezugnahme auf andere Filme insbesondere aus Hollywood: „Film composers, many of whom still work within the various styles of ‚classical‘ music, generally have an almost impossibly short time both to create musical meaning and to generate the strong emotional impact that film narrative, particularly Hollywood narrative, requires of its composers. Much of the work of Philip Glass, who was strongly influenced early in his career by non-Western music, moves in exactly the opposite direction. Where the standard film score depends on brevity, Glass' music often unfolds over extended timescapes. [...] And where the standard film score frequently aims at almost instantaneous affect, affect in Philip Glass' scores results from the listener settling, seemingly outside of time, into almost imperceptible changes that ultimately lead toward a sense of metamorphosis.“ (Brown 2001, ohne Paginierung) Dieser Unterschied bedeutet freilich keine Abwertung „konventioneller“ Scores; vielmehr entsteht die Differenz durch unterschiedliche Regiekonzepte,

von Dallwitz sind gezielt auf diese extrem kurzen, gleichzeitig höchst dichten Sequenzen hin komponiert und damit auf ein ganz bestimmtes szenisches Ausdrucksfeld bezogen. In diesem Zusammenhang besitzt die in sich kreisende Wiederholung kleinster Strukturen, die sich in beiden Beispielen findet, den Charakter einer kurzen Ostinatokomposition, die im Zusammenhang mit der Szene sehr wohl die Frage nach dem Ausdrucksgehalt ihrer melodisch-rhythmischen Struktur aufwirft.

Eine zusätzliche Beanstandung bezog sich auf die rezeptionspsychologische Plausibilität des vorgestellten Ansatzes. Gewiss verlangt die Rückführung der vorgestellten Beispiele auf jahrhundertealte kompositorische Traditionen in der westlichen Musiksprache die Vertrautheit mit Kompositionsgeschichte, musikalischer Analyse und musikalischer Hermeneutik. Dies heißt jedoch nicht im Umkehrschluss, dass allein Musikwissenschaftler sich darauf verstehen, die affektive Wirkung, die häufig mit derartigen Traditionen verbunden ist, zu erfassen. Wie in den bildenden Künsten oder in der Popmusik ist in der westlichen Kunstmusik von einem kulturellen Gedächtnis auszugehen; das plakativste Beispiel mag hier die simplifizierte Zuordnung von Dur zu „fröhlich“ und Moll zu „traurig“ im westlichen Kulturkreis sein. Gerade einfachste Strukturen wie die „Seufzer-Sekunde“ haben sich durch Hörgewohnheiten derart eingepreßt, dass ihr affektiver Gehalt auch ohne wissenschaftliche Betrachtung wahrgenommen wird; insbesondere ist hierbei zu beachten, dass ein westliches Publikum die Assoziation von bestimmten musikalischen Strukturen mit bestimmten Ausdrucksgehalten gerade durch Film und Fernsehen über Jahre hin einübt. Und da im Film – insbesondere in Fernsehproduktionen, die aufgrund geringer Budgets häufig zu standardisierten Mitteln greifen müssen – eben diese musikalischen Topoi zur Intensivierung bestimmter filmischer Affekte eingesetzt werden, wird ein Publikum von klein auf mit eben diesen Topoi und ihrer gezielt eingesetzten Wirkung in Filmszenen vertraut – ohne jede musikwissenschaftliche Ausbildung. Eine Verifizierung dieser These durch empirische Studien wäre im übrigen wünschenswert.

Es sei zudem darauf hingewiesen, dass bei anderen Parametern des Films, sei es auf der visuellen oder der klanglichen Ebene, selbstverständlich ein kulturelles Gedächtnis vorausgesetzt wird. Tatsächlich ist dies Voraussetzung, damit filmische Aussagen überhaupt erfasst und gedeutet werden können; man denke etwa an den Einsatz von bildlichen und klanglichen Symbolen. In ihrer grundlegenden Studie zum Sound Design hebt Barbara Flückiger vielfach hervor, dass Geräusche im Film – sie spricht objektivierend von „Klangobjekten“ – das „Weltwissen“ des Zuschauers voraussetzen, dass aber auch viele Geräusche dem Einzelnen allein durch Film und Fernsehen, nicht aber aus der Realität bekannt sind (z.B. Pistolenschüsse oder Bombendetonationen).⁹ Ähnliches gilt für Gestaltungselemente der bildlichen Ebene. Es ist also zu fragen, warum ein derartiges „Weltwissen“, das aus der lebenslangen Rezeption musikalischer Topoi im Zusammenhang mit filmischen Aussagen resultiert, nicht ebenso bei Strukturen der Filmmusik voraussetzen sein sollte.

Aussageintentionen, Vorgaben an den Komponisten und Bedingungen für die Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Filmkomponist.

⁹ Flückiger 2001, S. 113, 133.

Zuletzt wurde in Frage gestellt, welcher Sinn darin bestehe, Filmmusik bis auf ihre kleinsten Strukturen (oder eben Bausteine) auseinander zu nehmen und diese Strukturen in den Zusammenhang kompositorischer Traditionen zu setzen, nur um sie anschließend wieder in den musikalischen, vor allem aber hochkomplexen filmischen Kontext zu setzen – in einen Kontext, in dem die identifizierten Strukturen meist gänzlich aufgehen und sich gegebenenfalls, zumindest auf der Ebene der oberflächlichen Rezeption, dominanteren Parametern unterordnen. Auf diese kritische Anfrage lässt sich nur erwidern, dass eben dies das Wesen von Analyse ist.

Satztechnische Analyse strebt einerseits danach, den übergreifenden formalen Zusammenhang eines Musikstückes zu erfassen, andererseits geht sie bis ins einzelne Detail der musikalischen Faktur, von den Hauptabschnitten des Stückes über die Themen bis hin zu einzelnen Motiven, deren melodisch-rhythmische Konstitution und Integration in den harmonischen und metrischen Zusammenhang zu untersuchen ist. Letzten Endes führt Analyse bis hin zum einzelnen Ton, der durch die Beziehung zu anderen Tönen, ihren Dauern, ihrer rhythmischen Gestaltung und ihrem harmonischen Zusammenwirken charakterisiert wird. Zwar geht die satztechnische Analyse nicht immer bis in dieses extreme Detail. Wo aber eine Musik aus nur wenigen Takten mit auffälliger Markierung einzelner Töne oder Motive besteht – und dies ist charakteristisch für die Filmmusik insbesondere der letzten Jahrzehnte –, da ist nach eben diesen Details zu fragen, denn sie konstituieren Form und Ausdruck. Die Deutung der Funktionen von Tönen, Motiven und Themen fällt in den Bereich der Ausdrucksanalyse (oder semantischen Analyse); hier gibt es zahllose Ansätze und Theorien (als bekannteste sei nochmals die musikalische Hermeneutik genannt), die oft auf historische Traditionen – wie etwa die Tonartencharakteristik, die ein besonders prägnantes Beispiel für das kulturelle Gedächtnis darstellt – zurückgreifen. Ausdrucks- und satztechnische Analyse werden meistens miteinander kombiniert, wobei ihre jeweilige Gewichtung in der letztendlichen Deutung des Werks entscheidend durch Kontroversen und unterschiedliche Ansätze im 19. Jahrhundert (der Entstehungszeit der Musikwissenschaft und ihrer analytischen Methoden) geprägt wurde.

Bei Filmmusik liegt nun eine musikalische „Gattung“ vor, die existenziell auf dem Zusammenwirken mit außermusikalischen Parametern beruht und sich der Herausforderung stellen muss, dieses Zusammenwirken zur Erzeugung einer bestimmten filmischen Atmosphäre oder Aussage mit ihren eigenen kompositorischen Mitteln zu unterstützen. Es ist demgemäß sinnvoll, nach dem Einsatz und der Gestaltung dieser Mittel zu fragen, und zwar bis hin ins kompositorische Detail. Die Musikwissenschaft hat Methoden und Werkzeuge entwickelt, dieses Detail zu ergründen, es in seinen kompositionsgeschichtlichen Zusammenhang zu setzen und es auf seinen Ausdrucksgehalt im Zusammenwirken mit anderen Parametern (etwa Lyrik in der Vokalmusik oder Text, Gestik und Szene in der Oper) hin zu untersuchen. Es besteht keinerlei Grund, diese Art von Analyse der Filmmusik zu verweigern – vielmehr ist zu fragen, warum die Musikwissenschaft ihre Möglichkeiten und Methoden gerade in diesem Sektor nicht gewinnbringend einsetzen sollte.

Literatur

Aufgeführt ist hier die in der Ausarbeitung des Vortrags (Koldau 2008) zitierte Literatur.

- Adorno, Theodor W. / Eisler, Hanns (1944) *Komposition für den Film*, Erstausgabe der Originalfassung von 1944 durch Theodor W. Adorno, München 1969. In: *Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften Bd. 15*, hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 7–156.
- Arnold, Frank / Berg, Ulrich von (1987) *Sam Peckinpah. Ein Outlaw in Hollywood*. Frankfurt/Main/Berlin: Ullstein (Ullstein-Buch Nr. 36533).
- Bartel, Dietrich (1985, ⁵2007) *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber Verlag.
- Brown, Royal S. (1994) *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Brown, Royal S. (2001) *Film Music: A New Vision*. Beiheft zur CD *Philip on Film. Filmworks by Philip Glass*, Nonesuch 79660-2.
- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Schüren (Reihe Wißner-Lehrbuch 5. Forum Musikpädagogik 43).
- Burmeister, Joachim (1606) *Musica poetica*. Rostock: Myliander.
- Dahlhaus, Carl (Hg.) (1975) *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg: Bosse (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 43).
- Erdmann, Hans / Becce, Giuseppe / Brav, Ludwig (1927) *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Berlin: Schlesinger.
- Flückiger, Barbara (2001) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 6).
- Forchert, Arno (1985/86) *Musik und Rhetorik im Barock*. In: Schütz-Jahrbuch 7/8, S. 5–21.
- Fulwood, Neil (2002) *The Films of Sam Peckinpah*. London: B. T. Batsford.
- Fundal, Karsten (2008) *Hvad driver værket? Man skærer sig selv bort*. Interview in *Politiken* vom 20. April 2008, Kulturteil S. 2.
- Gruber, Gernot / Mauser, Siegfried (1993) *Musikalische Hermeneutik im Entwurf*. Laaber: Laaber Verlag (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 1).
- Gurlitt, Wilibald (1944) *Musik und Rhetorik – Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit*. Wiederabdruck in: Wilibald Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart*. Teil I. Hg. v. Hans Heinrich Eggebrecht. Wiesbaden: Steiner 1966 (Beihefte zum AfMw 1), S. 62–81.
- Kirnberger, Johann Philipp (1767) *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist*. Nachdr. der Ausgabe Berlin 1767. Mit einer Einl. v. Hubert Kupper. Mainz: Bereich Musikinformatik, Musikwissenschaftliches Institut (Musikinformatik & Medientechnik. Bericht Nr. 15).
- Koldau, Linda Maria (2000, ²2005) *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, Kassel: Bärenreiter.

- Koldau, Linda Maria (2008) *Kompositorische Topoi als Kategorie in der Analyse von Filmmusik*. In: Archiv für Musikwissenschaft 65 (2008), S. 247–271.
- Koldau, Linda Maria (im Druck) *U-Boot. Ein Mythos in Film und Medien*, Stuttgart: Steiner.
- Körte, Peter (2003) *Pat Garrett jagt Billy the Kid*. In: *Filmgenres: Western*. Hg. v. Bernd Kiefer und Norbert Grob unter Mitarbeit von Marcus Stiglegger. Stuttgart: Reclam (Filmgenres: Western), S. 326–330.
- Kretzschmar, Hermann (1903) *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*. In: Jahrbuch Peters 9 für 1902, Leipzig, S. 47–66.
- Kretzschmar, Hermann (1906) *Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik*. In: Jahrbuch Peters 12 für 1905. Leipzig, S. 75–86.
- Krones, Hartmut (2003) *Optische Konzeption und musikalische Semantik. Zum „Allgemeinen Handbuch der Film-Musik“ von Hans Erdmann, Giuseppe Becce und Ludwig Brav*. In: *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Hartmut Krones. Wien u.a.: Böhlau, S. 119–142.
- Lissa, Zofia (1965) *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel.
- Mattheson, Johann (1739) *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold.
- Mauser, Siegfried (1993) *Entwurf einer Grundlegung musikalischer Hermeneutik*. In: Gruber / Mauser 1993, S. 47–54.
- Reimer, Erich (1990) *Hermann Kretzschmars musikalische Hermeneutik und die Tradition des assoziativen Hörens*. In: Die Musikforschung 43 (1990), S. 211–221.
- Rosand, Ellen (1979) *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*. In: Musical Quarterly 65 (1979), S. 346–359.
- Ruhnke, Martin (1955) *Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*. Kassel: Bärenreiter (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 5).
- Schering, Arnold (1908) *Die Lehre von den musikalischen Figuren*. In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 21 (1908), S. 106–114.
- Schering, Arnold (1941) *Das Symbol in der Musik*. Mit einem Nachwort von Wilibald Gurlitt. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Siebert, Ulrich E. (1990) *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann*. Frankfurt am Main: Lang.
- Steinheuer, Joachim (1999) *Chamäleon und Salamander. Neue Wege der Textvertonung bei Tarquinio Merula*. Kassel: Bärenreiter.
- Suid, Lawrence (1996) *Sailing on the Silver Screen. Hollywood and the U.S. Navy*. Annapolis/MD: Naval Institute Press.
- Thiel, Wolfgang (1981) *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Henschel.
- Troschke, Michael von (1995) Artikel *Chaconne*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*. Hg. v. Ludwig Finscher. Sachteil, Bd. 2. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, Sp. 549–555.

Williams, Peter (1997) *The Chromatic Fourth During Four Centuries of Music*. Oxford u.a.: Clarendon Press.

Wüsthoff, Klaus (1978, ²1999) *Die Rolle der Musik in der Film-, Funk- und Fernsehwerbung*, Berlin/Kassel: Merseburger.

Zarlino, Gioseffo (1558) *Le istituzioni harmoniche*. Venedig: Dei Franceschi.

Filme

Hier werden lediglich die Filme aufgeführt, die im Vortrag explizit genannt wurden bzw. in dessen Ausarbeitung (Koldau 2008) und in diesem Beitrag erwähnt sind. Dem hier vorgeführten Analyseansatz liegt die Untersuchung eines weit breiteren Spektrums von ca. 80 Spiel- und Fernsehfilmen aus den Jahren 1933–2008 zugrunde.

RASHOMON (*Rashomon – Das Lustwäldchen*, Japan 1950: Akira Kurosawa)

THE CAINE MUTINY (*Die Caine war ihr Schicksal*, USA 1954: Edward Dmytryk)

PAT GARRETT & BILLY THE KID (*Pat Garrett jagt Billy the Kid*, USA 1973: Sam Peckinpah)

JAWS (*Der weiße Hai*, USA 1975: Steven Spielberg)

KOYAANISQATSI (USA 1982: Godfrey Reggio)

MISHIMA: A LIFE IN FOUR CHAPTERS (USA 1985: Paul Schrader)

POWAQQATSI (USA 1988: Godfrey Reggio)

PRETTY WOMAN (USA 1990: Garry Marshall)

ANIMA MUNDI (USA 1992: Godfrey Reggio)

CRIMSON TIDE (*In tiefster Gefahr*, USA 1995: Tony Scott)

ZONE 39 (AUS 1996: John Tatoulis)

HOSTILE WATERS (*Im Fahrwasser des Todes*, D/GB 1997: David Drury)

TITANIC (USA 1997: James Cameron)

DAS MERKWÜRDIGE VERHALTEN GESCHLECHTSREIFER GROSSSTÄDTER ZUR PAARUNGSZEIT (D 1998: Marc Rothemund)

THE TRUMAN SHOW (USA 1998: Peter Weir)

DAS WUNDER VON LENGEDE (D 2003: Kaspar Heidelberg)

LES CHORISTES (*Die Kinder des Monsieur Mathieu*, F/CH/D 2004: Christophe Barratier)

DER UNTERGANG DER PAMIR (D 2006: Kaspar Heidelberg)

FLAMMEN & CITRONEN (*Tag des Zorns*, DK 2008: Ole Christian Madsen)

TEUFELSBROTEN (D 2008: Kaspar Heidelberg)

Empfohlene Zitierweise:

Linda Maria Koldau: Die Arbeit mit kompositorischen Topoi – eine Diskussion.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3, 2009.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 1.5.2009.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Linda Maria Koldau. 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 zur Filmmusikforschung“.