

# 1 Filmmusik, wozu?

*Film-Musik* – bereits die Reihenfolge der beiden Begriffe lässt erkennen, wer hier wem unter die Arme greifen soll: Das visuelle Medium Film mit seinen Bewegtbildern steht im Vordergrund. Die Aufgabe der Musik ist es, die Filmidee zu unterstützen. Musik ist damit zunächst Erfüllungsgehilfe, mehr nicht. Durch Filmmusik gewinnt nun das Bild eine über das Eindeutige hinausgehende Bedeutung. Dagegen verliert die Musik durch die Bilder ihre Unkonkretheit.<sup>1</sup> Diese beiden Feststellungen sind von fundamentaler Bedeutung!

Filmmusik nutzt die Möglichkeiten der Musik als eine universale Sprache. So kann ein einziger Akkord ein Gefühl stärker ausdrücken als so mancher Roman. Gute Filmmusik erreicht den Zuschauer und Zuhörer weniger auf der intellektuell-kognitiven Ebene, sondern eher in seiner emotionalen und/oder vegetativen Befindlichkeit. Mit anderen Worten: Dank der Musik dringen wir mit unserer medialen Botschaft in tiefere Bewusstseinschichten ein (ob diese Botschaften auch dorthin gehören, ist eine andere Frage). Visuelle und auditive Ebene, also die Wahrnehmung über die Sinnesorgane Auge und Ohr, ergänzen sich damit in idealer Weise. Das Auge und das Bewusstsein konzentrieren sich auf die oberflächliche Handlung (Dialoge, Monologe, Bildebene), das Ohr und die älteren Schichten des Gehirns ermöglichen ein Abtauchen in die *Unterwelt* der Gefühle und Stimmungen.

Musik wirkt im JETZT. Mit keiner anderen Sprache und mit keinem anderen Medium lassen sich Gefühle so unmittelbar und so wirkungsvoll umsetzen und evozieren. Wer kennt nicht die Filmaufnahmen vom Beatles-Konzert 1967 im Münchner Zirkus Krone mit den entstellten Gesichtern kreischender Mädchen? Vergleichbare Bilder etwa von Dichterlesungen oder Kunstausstellungen sind – mir zumindest – unbekannt.

Im Unterschied zur Musik der Beatles ist Filmmusik funktional. Sie ist kein eigenständiges *Kunstwerk*, sie hat eine Aufgabe. Filmmusik unterscheidet sich

---

<sup>1</sup> Wenn ich mich recht erinnere, wurde dieser Grundsatz erstmals von der polnischen Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa formuliert.

somit grundsätzlich von *absoluter* oder *autonomer* Musik, wie sie etwa im Konzertsaal zu hören ist. Filmmusik ist in Form und Struktur an die visuelle Ebene gebunden, nur so kann sie dramaturgische oder didaktische Funktionen übernehmen. Im Gegensatz dazu eignet sich eine formal abgeschlossene Musik mit prägnanten Motiven und einprägsamen Melodien, beispielsweise eine Symphonie Haydns, selten als Filmmusik, weil die Geschlossenheit der Komposition keinen Raum für weitere Inhalte gibt. Mit anderen Worten: Solche Musik braucht keine Bilder. Umgekehrt ist gute Filmmusik nicht unbedingt gute »autonome« Musik. Je offener der musikalische Kontext gehalten wird, desto eher können Bilder, Sprache und Geräusche zusammenwirken und im Idealfall ein *Gesamtkunstwerk* bilden. Darauf kommt es in der Filmmusik an.

Der Komponist Dmitrij Dmitrijewitsch Schostakowitsch, der neben seinen großen Symphonien auch Filmmusik schrieb, versuchte immer einen Zusammenhang zwischen der Filmmusik und dem bildlichen Geschehen zu finden. In einem Interview sagte er 1954: »Die Musik in einen strengen begrenzten Zeitrahmen zu bringen, ist nicht nur eine technische Frage, obwohl sie es zu sein scheint. Ähnlich wie in der Literatur sich kurz zu fassen bei Weitem schwieriger ist, so benötigt auch ein Komponist für den Ausdruck seiner Gedanken in einer knappen Form mehr Können und mehr Arbeit. ... Man eignet sich eine innere Disziplin an, welche die Musiksprache fruchtbar beeinflusst.«<sup>2</sup>

Filmmusik soll dem Publikum einen Eindruck vermitteln, ohne dass es sich darüber klar wird. Bombastische, aufwändig orchestrierte Filmmusik ist nicht unbedingt besser als das *gesampelte*<sup>3</sup> Geräusch eines in der Bratpfanne brutzelnden Spiegeleis. Letztlich kommt es darauf an, was die Musik bewirkt.

Wirklich beurteilen lässt sich eine Filmmusik ohnehin nur, wenn man einen Film erst ohne und dann mit Musik betrachtet (vergleiche dazu die *Untersuchung zur Wirkung von Musik*, Kap. 2.5). Erst dann merkt der Zuhörer, dass er mit Musik lauter lachen oder mehr Tränen weinen muss als ohne. Gute Filmmusik lässt sich an der Wirkung messen, nicht an Stil, Form oder dem Namen des Komponisten.

Auch wenn in vielen Büchern über Filmmusik immer und immer wieder (und ohne Quellenangabe) zu lesen ist, die beste Filmmusik sei die, die man nicht wahrnimmt, halte ich diese Aussage, die übrigens auf den jungen Igor Strawinski zurückgeht, für überzogen. Filmmusik darf unterschwellig wirken. Sie muss es freilich nicht.

Folgeschwerer ist das Vorurteil, wonach Filmmusik ohnehin nur eine Angelegenheit des Komponisten oder Musikberaters sei. Auch in vielen Sendeanstalten,

2 Zit. nach Walter Stock, *Musik & Film*, Filmdokumentation Nr. 10, Landesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung in Bayern, 1978.

3 Sampling ist vom englischen Wort to sample, eine Probe entnehmen, abgeleitet. Das klangliche Ergebnis wird Sample genannt und lässt sich etwa über die Klaviatur eines Synthesizers in jede beliebige Tonhöhe übertragen, sodass sich damit beispielsweise eine Melodie spielen lässt.

ob privat oder öffentlich-rechtlich, lebt man (bequem) mit dieser Lehrmeinung, zumal das Delegieren den Kopf für das scheinbar Wichtigere freimacht (und dem Ego schmeichelt). Ein Musikberater des Bayerischen Rundfunks beklagte sich mir gegenüber erst kürzlich, dass vor allem die Filmautoren und Redakteure von kleinen Beiträgen erst in allerletzter Minute kommen: »Hier, da fehlt noch Musik. Mach mal. Ist ja nur 1:30.« Aber auch in den höheren Etagen sieht es kaum besser aus. Vielleicht muss man sich einfach von der Vorstellung lösen, an den leitenden Stellen säßen die kompetentesten Medienprofis. Sicher, diese Profis gibt es (und ich bin froh, dass ich mit ihnen zusammenarbeiten darf). Aber nicht selten haben die Entscheider am wenigsten mit der Materie Film oder Fernsehen zu tun. Ganz oben *regieren* die Ökonomen und Juristen. Sie entscheiden über Inhalte und Budgets. Verständnis für filmische oder gar musikalische Belange darf man hier nicht immer erwarten. Eine gewisse Beachtung findet jedoch das geschriebene Wort, weshalb bei Filmabnahmen selten etwas am Bild (von der Filmmusik wollen wir gar nicht reden) kritisiert, dafür aber mit Hingabe der Text bis in die subatomare Ebene hinein seziert wird. Die Folge: mitunter lange, aufgeblähte Filmtexte, die wiederholen, was im Bild ohnehin zu sehen ist. Und wo Musik keinen Raum mehr hat, da fehlt es auch am Verständnis und am Budget.

Dabei sind die Möglichkeiten von Filmmusik offensichtlich: Musik intensiviert das visuell Erlebte! Die Musik ist dem Monitorbild, das sonst alles zeigen kann, was visuell erfassbar ist, im Bereich der emotionalen Wahrnehmung weit überlegen, denn »das Bild kann nur einige Korrelate (psychischer Inhalte) zeigen, Musik kann innere Dynamik aufdecken«<sup>4</sup>.

Siegfried Kracauer (1889 bis 1966) schrieb dazu: »Wir nehmen, sobald Musik dazukommt, Strukturen wahr, wo wir vorher keine gesehen hatten. Konfuse Veränderungen von Positionen enthüllen sich als verständliche Gesten; zerstreute bildliche Gegebenheiten verschmelzen und schlagen eine bestimmte Richtung ein. Musik überträgt ihre Kontinuität auf die stummen Bilder.«<sup>5</sup>

Bevor wir uns jedoch zu sehr auf die Frage nach Sinn und Zweck von Filmmusik stürzen, zunächst einige Gedanken über das Medium Film.

## 1.1 Was ist Film?

Die treffendste Antwort kommt meiner Meinung nach von Billy Wilder, der einmal sinngemäß meinte, Film sei nichts anderes als ein Stück Leben, aus dem man die langweiligen Passagen herausgeschnitten habe.

Obwohl Wilder mit dieser Definition auf den Spielfilm abzielte, gilt sie auch für den Dokumentarfilm (wenn nicht, dann stimmt etwas mit dem jeweiligen Film nicht). Film erzählt immer etwas Besonderes, etwa ein spannendes Abenteuer (*Am*

4 Zofia Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, Leipzig 1965, S. 176.

5 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1985, S. 187.

*Limit*) eine tragische Liebesgeschichte (*Casablanca*) oder eine lustige Komödie (*Mr. Bean macht Ferien*). Was machen wir, wenn wir einen Film drehen? Wir suchen das Besondere: das besonders Schöne (*Pretty Woman*) oder das besonders Grausame (*Das Schweigen der Lämmer*), das besonders Schnelle (*Top Gun*) oder das besonders Langsame (*Nostalghia*), das besonders Laute (*Apocalypse Now*) oder das besonders Leise (*Die große Stille*), das besonders Hohe (*Apollo 13*) oder das besonders Tiefe (*Die Reise zum Mittelpunkt der Erde*). Wir erschließen dem Zuschauer eine Welt, die er so noch nicht gesehen hat (auch dann, wenn es Straßenkinder in Erfurt sind). Der selektive Blick des Kameramanns verdichtet für eine 45-minütige Dokumentation 15 Drehtage (bei einem Acht-Stunden-Tag entspricht dies 120 Stunden) auf etwa 10 Stunden Rohmaterial. Im Schneiderraum verdichten wir zusammen mit der Cutterin diese 10 Stunden auf 45 Minuten, wir komprimieren das *Besondere* also nochmals zum *Ganz-Besonderen*.

Das verdichtete *Ganz-Besondere* pressen wir dann in einen kleinen Kasten, präsentieren es dem Fernsehzuschauer und hoffen, er möge die Geschichte bei aller Kürze auch möglichst in ihrer ganzen Tiefe erfahren. Das kann nicht gelingen, weder im Spiel- noch im Dokumentarfilm. Der Fernseh- oder Kinozuschauer war weder bei den Dreharbeiten noch im Schneiderraum dabei, er weiß nichts von den Schikanen am Zoll, der unerträglichen Hitze im Dschungel, der Kälte in Sibirien, der Armut in Moldawien. Der *Couch-Potato* sitzt im beheizten Wohnzimmer, kein Wind streicht über seine Haut, kein Geruch erreicht seine Nase (jener von Kartoffelchips einmal ausgenommen). Eigentlich ist die Realität des Films (und noch viel mehr des Fernsehens) ziemlich verarmt. Vor allem die Ebene der Gefühle kommt viel zu kurz. Ein brüllender Löwe ist in der Wirklichkeit nun einmal bedrohlicher als im Fernseher, und ein Kuss ...

Hier setzt Filmmusik an. Sie vermittelt, was durch das stetige Verkürzen und Komprimieren verloren ging und was sich – darüber hinaus – mit Bildern, Dialogen und Geräuschen ohnehin nur schwer vermitteln lässt: Nähe, Empfindungen, Gerüche, Gefühle, kurz: emotionale Tiefe.

Doch wie ist es mit der Wahrnehmung von Realität? Kann es sein, dass diese durch Musik gestört oder beeinträchtigt wird? Ist ein TV-Film über das Liebesleben von Weinbergschnecken ohne Musik realistischer, also näher an der Wirklichkeit, als ein Film mit Musik? Ich höre im Geiste schon die Einwände einiger Dokumentarfilmpuristen, die mit erhobenem Zeigefinger hinter den Rebstöcken hervorschleichen: »Aber hier ist doch gar kein Orchester zu sehen; woher soll denn die Musik kommen?« Der Einwand ist berechtigt. Es gibt zahlreiche filmische Formen (und Inhalte), die die Verwendung von Filmmusik zumindest infrage stellen, etwa die Reportage, die aktuelle Berichterstattung oder Filme, in denen das menschliche Schicksal im Vordergrund steht. Hier ist weniger mehr. Im genannten Beispiel mit der Weinbergschnecke hätte ich dagegen keine Probleme mit Musik. Und wer der Meinung ist, Musik sei nur im On zulässig, dem sei gesagt: Die Filmcrew ist auch nicht im Film zu sehen. Und das Quietschen des Dollys ist nicht zu

hören. Obwohl beide vor Ort präsent sind. Wer die Wirklichkeit wirklichkeitsgetreu einfangen will, muss – zumindest im Film – mitunter manipulieren. Alles andere ist Selbstbetrug.

Die Filmtheoretiker unterscheiden gerne zwischen äußerer und innerer Realität. Die äußere Realität repräsentiert unsere Wahrnehmungsseite, das rationale Erfassen der Außenwelt mit unseren Sinnesorganen. Demgegenüber repräsentiert die innere Realität die emotionale Einfärbung des Wahrgenommenen. Ist das Orchester im Weinberg zu sehen und zu hören (Szenenmusik, Musik im On, *source music*), dann ist die Musik Teil einer äußeren Realität und wir brauchen uns – eine dramaturgische Funktion vorausgesetzt – um ihre Existenzberechtigung nicht weiter zu kümmern. Ist das Orchester jedoch physisch nicht im Weinberg präsent und auch nicht über ein im Bild sichtbares Kofferradio zu hören, dann repräsentiert die Musik (im Off, *functional music*) eine innere Realität, deren Sinn und Zweck wir hinterfragen sollten: Warum wollen wir das Liebesleben der Weinbergschnecken mit Filmmusik schmücken? Weil wir zum Bild nichts zu sagen haben? Weil der Liedtext zufällig vom Liebesleben der Weinbergschnecken handelt? Weil uns das Lied so gut gefällt? Welchen Zweck verfolgen wir mit dieser Musik? Soll die Musik Bewegung illustrieren? Oder eine Handlung kommentieren? Welche Musik kommt infrage?

Es geht also nicht darum, ob Musik *erlaubt* ist oder nicht. Wichtiger ist die Frage, ob die »innere Realität« einer Szene mit Musik wirklichkeitsgetreuer, packender oder einfühlsamer vermittelt werden kann als ohne.