

Sound und Musik im Magazin-Beitrag.

Glanz und Elend auf dem Kartoffelacker des alltäglichen Fernsehens

Grundsätze, Merksätze

Hans Christian Schmidt-Banse (Osnabrück)

Allen Cutterinnen,
von deren Wissen und Phantasie
ich unendlich viel und
unschätzbar Wichtiges gelernt habe

Geständnis, persönlich

Seit ca. 24 Jahren betreibe ich das Geschäft eines Medien-Trainers mit den Themen Sound und Musik; quäle mich ab mit hunderten von musikalisch vermurksten Magazin-Beiträgen, diesen schnell aus der kalten Hose geschossenen Produkten von 1 min bis 6 min, durchschnittlich 3 min Länge; ärgere mich über den dramaturgischen Missbrauch von meistens falsch gewählter Musik; frage mich, wie der musikalische Analphabetismus der Beitrags-AutorInnen in zwei bis drei Seminar-Tagen wirksam zu bekämpfen wäre ... und resigniere bei der nächsten aktuellen Ausgabe von *Hierzuland*, *Drehscheibe Deutschland*, *Hessenschau*, *Hallo Niedersachsen*, *MDR Regional* oder *Abendschau*, um nur einige Namen stellvertretend für viele andere zu nennen. Glanz und Elend? Realistisch geschätzt, fristen Sound und Musik in diesen Beiträgen in bis zu 95% aller Fälle ein elendes Dasein – Momente eines filmmusikalischen Glanzes lassen sich nach jahrzehntelanger Erfahrung an zwei Händen abzählen.

Das mag vielleicht wie arrogantes Genäsel eines Besserwissers vom Hochsitz seiner akademischen Überlegenheit heruntertönen. Und kommt die Reizvokabel vom ‚musikalischen Analphabetismus‘ nicht einer leichtfertig hingeworfenen Beleidigung all jener gleich, die sich wacker Mühe geben, aus dem, was sie morgens aufgenommen haben, einen passablen Beitrag fürs Abendmagazin zu bauen? Ich gestehe, dass der tägliche Unfug bei der Handhabung klingender Gestaltungsmittel mich dünnhäutig gemacht hat, ungeduldig

und mutlos. Ich gestehe aber auch, dass die Autorinnen und Autoren solcher Beiträge über den Neubau eines Altenheimes, die Einrichtung eines mittelgebirgigen Wanderpfades oder über die Veränderung der Pöppelsdorfer Kneipenszene daran keine Schuld tragen, weder an den musikalischen Sündenfällen im Besonderen noch an ihrer musikalischen Ahnungslosigkeit im Allgemeinen. Warum nicht?

Musikalische Ahnungslosigkeit hat viele Gründe

Erstens stattet der schulische Musikunterricht, indem er notorisch ausfällt oder sich vornehmlich mit der musikpädagogisch selig gesprochenen Sonatenhauptsatzform befasst, den normalen Menschen mit fragmentarischen bzw. unbrauchbaren Kenntnissen aus ... mit dem entbehrlichen Wissen um einen Quintenzirkel, um Schönbergs Zwölfton-Theorie oder die Subdominanten-Vertretung des sog. ‚Neapolitaners‘. Wie viele Vorzeichen hat As-Dur, warum transponiert die Klarinette und die Oboe nicht? Womit der Musikunterricht einen Menschen nicht einmal ansatzweise ausstattet, ist musikalische Bildung im Sinne einer flächendeckenden Kenntnis von Gattungen, Stilen und Ausdrucks-Charakteren, weder auf dem Gebiet der Klassik, des Jazz, noch der Popmusik. Das gigantische Ausmaß solch blinder Flecken lässt sich bestaunen, wenn man Abiturienten bei Aufnahmeprüfungen an Hochschulen erlebt.

Hinzu kommt erschwerend, dass kaum jemand (es sei denn, er spielt ein Instrument) im Alltagsleben mit, gleich welchem, musikalischen Material aktiv, d.h. gestaltend umgeht ... im Gegensatz zum Medium Sprache, dessen wir uns unablässig bedienen ... im Gegensatz zum Medium Bild, dessen Handhabung wir schon früh erlernen – bei ersten Fotografierversuchen, nicht zu reden von phantasievollen Malübungen, bereits im Kindergartenalter. Dass die meisten Menschen (vom gelegentlichen Liedersingen in der Grundschule abgesehen) Musik nicht ‚können‘, weil sie weder ihr Vokabular bzw. ihre Grammatik kennen noch deren Ausdrucks-‚Spielräume‘, muss bedauernd hingenommen werden. Daran ändert auch die jauchzende Euphorie des neomodischen ‚Klassenmusizierens‘ nichts; wer es im Laufe eines mühseligen Übe-Jahrs auf dem Saxophon oder der Geige nicht weitergebracht hat, als ‚Freude, schöner Götterfunken‘ recht und schlecht zu spielen, der hatte vielleicht seinen Spaß gehabt, an verwertbarer musikalischer Bildung indessen so gut wie gar nichts hinzugewonnen. Beiseite gesprochen: das verlängert sich derzeit sogar in die musikwissenschaftlichen Studiengänge an den meisten Universitäten, die sich schwerpunktmäßig lieber mit Genderforschung, elektronischer Klanggenerierung, Medienkunde oder den musikalischen Missbräuchen im Dritten Reich befassen und dafür Fundamental-Veranstaltungen wie ‚Einführung in die Musikgeschichte I – IV‘ stumpf canceln.

Klänge es nicht zynisch, so wäre festzuhalten: der musikalische Analphabetismus ist die Frucht einer systematischen und mit curricularem Eifer betriebenen Verweigerung, die Sache Musik als einen Lernstoff zu respektieren – mit dem traurigen Ergebnis einer allgemeinen musikkulturellen Desorientierung.

Liebe Kolleginnen und Kollegen in den Redaktionen ... diesbezüglich seid Ihr freigesprochen, man hat Euch musikalische Bildung schlicht verwehrt, schimpflicher Weise.

Zweitens wäre die Geschichte der Filmmusik zu studieren, was sonst? Sie bietet wundervolle Rezepte an, beginnend mit Fritz Langs *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (Deutschland 1931) bis hin zu Rolf de Heers *ALEXANDRA'S PROJECT* (Australien 2003) über Carol Reeds *THE THIRD MAN* (*DER DRITTE MANN*, UK 1949) oder Krzysztof Kieslowkis *TROIS COULEURS: BLEU* (*DREI FARBEN: BLAU*, Frankreich/ Polen/ Schweiz 1994), um nur ganz wenige Titel zu nennen. Doch leider muss man, um den ‚richtigen‘ Einsatz von ‚richtiger‘ Musik exemplarisch zu sehen bzw. zu hören, tief in die Geschichte hinabsteigen. Denn seit ca. 20 Jahren sind filmmusikalische Einfälle, die der Rede wert wären, eher die Seltenheit (in Jean Beckers *DIALOGUE AVEC MON JARDINIER* (*DIALOG MIT MEINEM GÄRTNER*, Frankreich 2007) zum Beispiel). Dieser Befund mag anstößig tönen, denn gerade der Hollywood-Soundtrack hat eine symphonische Opulenz wieder entdeckt, wie sie in den Vierzigern und Fünfzigern in voller Blüte stand. Kein modernes Kino ohne mindestens dreißig potente Lautsprecher ringsherum, auf dass die gewaltigen Musikströme von *LORD OF THE RINGS* (*HERR DER RINGE*, USA/ Neuseeland 2001-2003, Peter Jackson) oder *HARRY POTTER* (USA/ UK/ Deutschland 2001-2009) oder *3:10 To YUMA* (*TODESZUG NACH YUMA*, USA 2007, James Mangold) oder *THE BRAVE ONE* (*DIE FREMDE IN DIR*, USA 2007, Neil Jordan) oder *VANTAGE POINT* (*8 BLICKWINKEL*, USA 2008, Pete Travis) dolby-surrounded durchs Halbdunkel donnern.

So hoch der kompositorische Aufwand der Herren Horner, Isham, Shore, Zimmer oder Williams auch sein mag und so selbstbewusst die Musik den Bildern derzeit ebenbürtig ist, so fragwürdig ist sie a) stilistisch entworfen und b) dramaturgisch eingefügt. In den meistens Filmen neueren Datums lässt sich erkennen, dass Musik nur noch da ist, um da zu sein, und zwar dick und fett ... weil sie, so glaubt man, für die Emotionen des Betrachters verantwortlich sei, sie mögen passend sein oder nicht. Hollywood hat nun mal die Ordre ausgegeben, dass es dem Erfolg eines neuen Streifens dienlich ist, wenn mindestens 50% an cineastischen Erlebnissen über den Soundtrack transportiert werden.

Das ist umso bedauerlicher, weil sich die aktuelle Bildästhetik derart elaboriert, um nicht zu sagen kunstvoll entwickelt hat, dass die Schere zwischen visuell hochklassigen Eindrücken und musikalisch miserablen Effekten weiter auseinander klafft als je zuvor. Man hockt im Kino und hat sein visuelles Entzücken neben dem Leiden auditiver Torturen ... am allerschlimmsten, ja geradezu grotesk bei Paul Thomas Andersons *THERE WILL BE BLOOD* (USA 2007); dort sitzen Passagen aus Arvo Pärts *Fratres* und aus dem Violinkonzert von Brahms – ein Lehrstück der filmmusikalisch galoppierenden Dummheit, weil weder der musikalische Stil (Neo-Avantgarde bzw. Romantik) noch die zumeist starken Rhythmus-Patterns zur epischen Ruhe einer Geschichte anfangs des 20. Jahrhunderts im ländlichen Amerika passen. Wohltuende Ausnahmen, leider selten, sind Produkte von Clint Eastwood (*MILLION DOLLAR BABY* (USA 2004) zum Beispiel) oder Altmeister

Lumets jüngster Geniestreich BEFORE THE DEVIL KNOWS YOU`RE DEAD (TÖDLICHE ENTSCHEIDUNG, USA 2008) wo – wenn auch nicht alles dramaturgisch stimmig geraten ist – die Musik a) einfach gehalten und b) präzise auf ihre Funktionalität berechnet ist.

Ich entdecke rückblickend eigentlich nur einen einzigen Film, dessen kompositorische Sparsamkeit, filmdramaturgisches Raffinement und musikstilistische Treffsicherheit geradezu mustergültig sind ... Caroline Links JENSEITS DER STILLE (Deutschland 1996, Musik: Niki Reiser). Ich weiß, ich wäre hier analytisch-detaillierte Nachweise schuldig, verfolge aber eine andere thematische Spur ... die nämlich, dass im Kino von heute die Auswahl einer zutreffenden Musik, ihre sinnvolle Einsatzmöglichkeit und das stimmige Zusammenspiel von Bildern und Klängen nicht mehr studiert werden können; das aktuelle Erzählkino gibt dem, der von dort ein paar Tipps mitnehmen möchte, keine Anregung außer der, dass viel Musik her muss, laut und teuer und möglichst im Stile spät- wagnerianischer Prachtentfaltung.

Ein beklagenswerter Umstand insofern, als wir „gewöhnlichen Menschen“ (Thomas Mann) unsere Hörerfahrungen – wenn schon nicht (siehe oben) im Musikunterricht – nahezu ausschließlich vor der Leinwand resp. vor dem Bildschirm machen. Pointiert gesagt: das Kino ist eine Zentrale des gegenwärtigen Lernens von Musik, die Hauptquelle allgemeiner musikalischer Halbbildung.

Liebe Kolleginnen und Kollegen in den Redaktionen – auch diesbezüglich seid Ihr freigesprochen; der moderne Erzählfilm überschüttet Euch mit Musik, so großzügig wie noch nie zuvor, aber er lässt Euch im Dunkeln, wie man handwerklich sauber damit umgeht – wann, wo, wie, wieviel und vor allem warum.

Drittens wäre die einschlägige Literatur zur Filmmusik zu lesen. Ich weiß, dazu lässt der hektische Fernseh-Alltag wenig bis gar keine Zeit. Trotzdem wäre es gewinnbringend, zum Beispiel Norbert Jürgen Schneiders kenntnisreiches Handbuch *Komponieren für Film und Fernsehen* (1997) aufmerksam zu studieren. Schneider ist erstens ein exzellenter Fachmann, zweitens ein mit allen Wassern gewaschener Filmkomponist (HERBSTMILCH, SCHLAFES BRUDER, LEISE SCHATTEN, STAUFFENBERG, DIE FLUCHT, BIBI BLOCKSBERG und DAS GEHEIMNIS DER BLAUEN EULEN etc.). Er weiß Bescheid, kennt das Metier wie kein zweiter, kann theoretische Einsichten praktisch untermauern und handwerkliche Maßnahmen theoretisch begründen – ein Glücksfall. Und dann gibt es noch das von Ruth Blaes und Gregor A. Heussen 1997 herausgegebene *ABC des Fernsehens*, darin viele renommierte Autoren sich mit dem Medium, den Zuschauern, filmischen Formen und filmischem Handwerk befassen ... nicht mit der Musik, die hatte man (so das verschämte Herausgeber-Geständnis) „leider vergessen“. Was schade ist, denn weit über die Hälfte aller Magazin-Beiträge versucht es mit der Musik, und nicht ein einziger, der ohne vorgefundene ‚Atmo‘ bzw. nachgearbeiteten Sound auskäme. Genau das hätte neben Bild und Text also Anspruch auf mindestens ein Drittel an Gestaltungs- und Wirkungswertigkeit ... zuviel, um einfach vergessen zu werden.

Zu wenig allerdings, um sich selbstbewusst bemerkbar zu machen. Sound und Musik gelten in der allgemeinen Einschätzung als nachrangig bis nebensächlich, was sich nicht zuletzt darin dokumentiert, dass den Sparmaßnahmen zuallererst die Ton-Teams zum Opfer fielen. Am wichtigsten gilt das Einfangen der Bilder, dann werden sie geschnitten, drittens legt sich – meistens lücken- und pausenlos – der Autorentext im belehrenden Tonfall von Sonntagspredigten darüber. Und jetzt? Jetzt scheint irgendwas noch zu fehlen, eine Kleinigkeit ... richtig, die Musik! So war es immer, auch auf großem Parkett; regelmäßig haben sich Hollywood-Komponisten darüber beklagt, dass sie behandelt würden wie spät hinzu gerufene Maler, die – wenn das Haus schlüsselfertig ist – hier eine Wand noch mal grün streichen dürften und dort eine andere zartrosa. Und schnell, bitte.

Liebe Kolleginnen und Kollegen in den Redaktionen ... ein drittes Mal seid Ihr freigesprochen; dem Sound bzw. der Musik gilt wenig Aufmerksamkeit, weder schriftlich noch mündlich. In den Aus- und Fortbildungsprogrammen kaum, gar nicht in den Produktions-Etagen, folglich nicht in unser aller Köpfe. Und weil das so ist, gibt es entsprechende Aus- und Fortbildungsprogramme kaum noch ... mangelnde Nachfrage führt zu mangelndem Angebot, während das mangelnde Angebot mangelnde Wichtigkeit zu signalisieren scheint – ein fatal gut geölter Regelkreis.

Viertens geistern seltsame Anweisungen von oben durch Redaktionen und Schneiderräume, ausgegeben von wichtigen Menschen auf wichtigen Stühlen der Produktions-Büros. Eines Tages – niemand weiß warum – wurde die Parole ausgegeben, Textpassagen in Magazin-Beiträgen müssten immer mit Musik unterlegt werden ... immer. Vielleicht hat irgendein Leitender in irgendeinem Seminar irgendwann einmal die Weisheit vernommen, Musik sei ein Mittel ... nein, sei d a s Mittel, um Vigilanz zu erzeugen, Aufmerksamkeit zu steigern, erhöhte Wahrnehmungsbereitschaft zu wecken. Prinzipiell ist das richtig. Ginge im bestimmten Moment einer Filmszene eine Tür auf ohne Musik, würde das keine Zuwendung provozieren ... eine Tür geht auf, na und? Würde in diesem Augenblick aber ein blechgeblasener Es-Dur-Dreiklang strahlend ertönen oder ein sanfter Glockenschlag, dann wüchse diesem trivialen Vorgang eine außerordentliche Bedeutung zu, gleich dem Aufgehen des Vorhangs im Theater. Die permanente Verknüpfung von laufendem Text mit laufender Musik aber (meistens in Form eines flotten Schlagzeug-Grooves) erzeugt beim Betrachter den misslichen Effekt, zwei Informationsquellen gleichzeitig zu hören zu müssen, vergleichbar jener Situation im Café, wo zwei Menschen zugleich auf mich einreden mit der Folge, dass meine Vigilanz nicht geweckt, sondern fragmentiert wird beim Versuch, mal einen Fetzen aus diesem Munde, mal einen aus jenem zu erhaschen. Das geht einher mit gestörter, zerlöcherter und zerfaserter Wahrnehmung.

Gar nicht zu reden davon, dass sich das Reizmittel Musik im Laufe der zurückliegenden Jahrzehnte schlicht und einfach verbraucht hat. Wer's nicht glaubt, lese die eindrucksvolle synoptische Studie von Klaus-Ernst Behne *Zu einer Theorie der Wirkungslosigkeit von (Hintergrund-) Musik*. Zu häufiger Einsatz von musikalischen Stimulanzen führt zu deren Wirkungslosigkeit, bei noch häufigerer Verwendung zu entnervter

Rezeptionsverweigerung. Die Idee, laufende Texte mit laufender Musik zu verknüpfen, ist in der geistigen Tiefebene von Kneipenbetreibern angesiedelt, die dem kindlichen Glauben anhängen, unablässige Hintergrundmusik steigere das Wohlbefinden der Gäste und den Bierkonsum. Wiederholtes „Ausschleichen“ von Kneipenmusik führte jedoch stets dazu, dass die Absenz von Musik a) von niemandem bemerkt, b) von niemandem beklagt wurde und c) der Lautstärkepegel von Tischgesprächen sich absenkte, was – wörtlich bezeugt – zur Steigerung des Wohlbefindens der Gäste führte und damit vermutlich zur Steigerung des Umsatzes. Prost!

Liebe Kolleginnen und Kollegen in den Redaktionen, freizusprechen seid Ihr ein viertes Mal. Aber nur im Falle eines zivilen Ungehorsams gegen oben erwähnte Schnapsideen. Es ist ganz einfach: wenn die Musik spielt, darf man nicht reden. Und wenn einer redet, hat Musik zu schweigen.

Die Sache mit dem verunglückten Transfer

Langsam schleiche ich mein Thema an. Angenommen, man würde etwas genauer hinhören, während man im Kino sitzt und sich gleichsam auflöst, um selbstvergessen in den Film hineinzuwandern, Teil zu werden von dessen Geschichte, teilzuhaben an den Schicksalen von anderen Menschen ganz im Sinne des aristotelischen ‚eleos‘ und ‚phobos‘ (d.h. mitleiden mit den Figuren und zu fürchten, Ähnliches könne einem selbst passieren). Angenommen, man spitzte die Ohren und stellte – ausnahmsweise – dieses feine musikalische Zitat fest oder jenen brüchigen Klang in genau diesem szenischen Moment, wo einem das richtig erschiene und gut. Nehmen wir an, bei einer Szene, wo Menschen in Gefahr geraten ... verloren gehen ... sich fürchten ... finstere Gedanken hegen ... Sehnsüchte haben ... sich verlieben ... sich verlieren ... hadern und trauern ... sich empören ... sich ergeben. Gesetzt, wir würden merken, dass bei derart elementaren Emotionen nun die Musik – gottlob die richtige im richtigen Augenblick – zu Hilfe eilt, um auszudrücken, was die Leinwandfigur weder gestisch noch sprachlich ausdrücken kann, weil uns Menschen die Sprache ausgerechnet dann versagt, wenn besonders viel zu sagen wäre. Plötzlich machen wir die Erfahrung, *dass uns die Musik fühlen lässt, was uns die Bilder zu fühlen nahelegen* – eine wundervolle Erfahrung, einer der besten und stärksten Momente von Filmmusik.

Bloß hat die Sache einen Haken ... abends sitzen wir im warmen Kino, mittags im kühlen Schneiderraum; die Rede ist vom großen Film, nicht vom kleinen Magazin-Beitrag. Gemeint sind lodernde Passionen wie Betrug, Hoffnung, Liebe, Verzweiflung, Furcht, Wut oder Resignation – nicht solche albernen, trivialen Magazin-Geschichten von der Wahl einer Bürgermeisterin, von Renovierungen alter Mühlen oder von verwehrten Schulstuben. Was nicht gelingt und auch nicht gelingen kann, ist der Transfer von Einsichten, Erfahrungen und Erlebnissen, die wir mit der Musik im Spielfilm machen, wenn wir sie denn machen. Anders gesagt: welche Hilfe bietet mir die Lektüre von Thomas Manns *Der Zauberberg* oder von Robert

Musils *Mann ohne Eigenschaften* beim Verfassen von 10-zeiligen Zeitungsnachrichten? Das ist ein großes Problem, und darin stecken wir fest, einstweilen.

Vom Sehen und vom Hören

Wie weiter? Man mache sich zunächst ein paar fundamentale Unterschiede klar zwischen visueller und auditiver Wahrnehmung, um zu verstehen, dass das Bild-Medium von ganz anderer Art ist als das Klang-Medium und deswegen von radikal anderer Wirksamkeit. Zugespitzt formuliert: Bilder und Klänge stehen quer zueinander, das Sehen funktioniert total anders als das Hören ... wer dies nicht akzeptieren will, ist von vornherein auf der Verliererstraße. Ein paar Hinweise gefällig?

- Das Auge ist unvergleichlich schneller als das Ohr
- Optische Ereignisse werden extrem rasch aufgenommen ... schon bei der Bild-Projektion von der Dauer einer Fünfzigstel Sekunde (!) werden Gestalten erkannt. Akustische Ereignisse hingegen brauchen Zeit: ein musikalischer Augenblick dauert ca. 2 – 3 Sekunden ... etwa so lange wie das fünftönige T-Com-Logo
- Das Ohr, obwohl sehr sensibel, hinkt hinterher (Achtung, was jetzt kommt, ist ganz wichtig!) ... ca. **85 Prozent** unserer Wahrnehmung entfallen auf die visuelle Wahrnehmung, ca. **15 armselige Prozente** bleiben für die auditive Wahrnehmung übrig ... während des Bildersehens stehen uns nur noch geringe Restmengen zur Verfügung für die Wahrnehmung von Klängen
- Optische Eindrücke werden mit dem Hirn-Cortex verschaltet, d.h. **kognitiv-analytisch ausgegliedert**. Das heißt: sie lösen in aller Regel keine Gefühlsresonanzen aus und werden deswegen wenig bis gar nicht im Gedächtnis festgehalten. Im Vergleich zu akustischen Ereignissen kann unser Wahrnehmungsapparat optische Ereignisse in sehr hoher und schneller Informationsdichte bewältigen
- Akustische Eindrücke wandern in den entwicklungs geschichtlich ältesten Bezirk unseres Gehirns, ins Stammhirn; dort werden sie **emotional-assoziativ ausgegliedert** (vergleichbar den Düften). Das bedeutet: Sie lösen immer Gefühlsresonanzen aus und werden deswegen stabil und dauerhaft gespeichert. Dieses sog. *affektive Gedächtnis* hält ein Leben lang ... der Geruch von Großvaters Tabakspfeife, der Klang jener ganz besonderen Schmusemusik beim ersten Kuss.
- Bilder werden mehr oder weniger ‚distanziert‘ betrachtet, meistens ‚berühren‘ sie uns nicht ... weder angenehm noch unangenehm, weder wohltuend noch lästig
- Akustische Gestalten indes haben eine direkte Wirkung. Sie stellen zum Hörenden einen sinnlichen Kontakt her, weil ihre Schallwellen ihm buchstäblich auf die Haut gehen, starke Schalldrücke haben sogar die Wirkung von Schlägen mit einem Knüppel. Das führt zu messbaren Wirkungen: Veränderungen der Puls- und Atemfrequenz, des Hautwiderstands, zu Schweißabsonderungen, manchmal zu Tränen und den bekannten Schauerwellen über den Rücken, mit der Folge, dass wir bei jedem Klang (Geräusch oder Musik, egal) reflexhaft werten zwischen ‚angenehm‘ und ‚unangenehm‘ ... die Industrie weiß das, Porsche hat drei Jahre lang am sonoren Klang (!) des Boxter-Motors arbeiten lassen

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 4, 2010 / 123

- Klänge (Geräusche oder Musik, gleichviel) haben keine Begrenzung wie das rechteckige Filmbild, sie dehnen sich ‚kugelförmig‘ aus. Das verleiht den Bildern ihren dreidimensionalen Raum-Charakter; damit wird das Bild entgrenzt und dem Betrachter der Eindruck vermittelt, er sehe mehr, als es tatsächlich zu sehen gibt
- Tonliche Rhythmen haben ein anderes Tempo als laufende Bilder. Beim Bildschnitt (erfahrene CutterInnen kennen das Phänomen) laufen die Bilder ohne Ton langsamer und mit akustischer Hilfe schneller ... weil man (siehe oben) mit der Bildwahrnehmung schneller ‚fertig ist‘ und weil die Bilder mit Tönen als ‚erfüllter‘ = langsamer erlebt werden
- Geräusche bestätigen die vom Film gezeigte Wirklichkeit ... eine filmische Welt ohne Geräusche bleibt unwirklich und wird in ästhetischer Distanz wahrgenommen; das wusste man schon zu Zeiten des alten Stummfilms, wo Klaviermusik die fehlenden Geräusche beisteuern musste, um den Realitätseindruck von fahrenden Lokomotiven, marschierenden Soldaten oder galoppierenden Pferden herzustellen

Daraus folgt ...

- Wenn beim Filmbetrachten für die Geräusche bzw. die Musik nicht mehr als 15% Wahrnehmungsenergie übrig bleiben, dann muss das Konsequenzen haben ...
 - a) einfachstes musikalisches Material verwenden ... Clichés, einsame Töne, angedeutete Akzente, liegende Klänge, lieber zwei als zehn dezente Klangtupfer; mit anderen Worten: Mut haben zur holzschnittartigen Vereinfachung, bloß keine ‚Kunst‘ machen!
 - b) wissen, dass gegen sehr bewegte Bilder bewegte Musik keine Chance hat; starke Bilder fressen die Musik auf
 - c) komplizierte Musik unbedingt vermeiden ... der schlimmste Fehlgriff wäre Bruckner’sche Symphonik oder eine mehrstimmige Fuge
 - d) dafür sorgen, dass die Bilder gewissermaßen ‚stillstehen‘, d.h. die optische Informationsdichte vermindern ... nur dann haben Klänge eine Chance, gehört zu werden
 - e) die Finger lassen von Musik mit Text ... unter dem starken Eindruck bewegter Bilder hätte der Betrachter keine Möglichkeit, auf den Text zu achten, was zu unangenehmen und unnötigen Irritationen führt
- Klänge haben eine andere sinnliche Qualität als Bilder. Bilder sehen wir, wohingegen Klänge unmittelbar körperlich erlebt werden. Akustische Schocks können erschrecken. Schnelle Impulsfolgen beschleunigen Herzrhythmen und Atmung. Überraschende Stille kann zur Pulsverzögerung und verflachendem Atem führen. Musikalische Tempo-Beschleunigungen resp. -Verlangsamungen werden vom Hörer physiologisch erfahren, indem sein Kreislaufsystem unmittelbar darauf reagiert
- Grob vereinfacht: Bilder erzeugen Einsichten, Klänge erzeugen Gefühle ... das sollte unweigerlich zur Gewissenserforschung eines Beitrags-Autoren führen: will ich informieren, oder will ich berühren? Zielt mein Beitrag in den Kopf des Betrachters oder in seinen Bauch? Wer sich diese Frage nicht jedes Mal aufs Neue stellt, sollte schleunigst den Beruf wechseln
- Wenn emotionales Berühren beabsichtigt ist, müssen die Bilder – wenn ich so sagen darf – als ‚Gefühlsvorlage‘ gedreht werden, denn merke: erst die tonliche Bestätigung der gezeigten Wirklichkeit führt zu einem echten Wirklichkeits-Eindruck. Soll heißen ...

- Der Ton macht dem Betrachter tatsächlich fühlbar, was die Bilder ihm zu fühlen nahelegen ... eine tragfähige und wichtige Formel, vielleicht die wichtigste überhaupt

Geräusche ehren und lieben lernen

Wir leben im Zeitalter des *Sound Designs*. Wer sich gründlich informieren möchte, greife zu Barbara Flückigers umfassender Studie *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Selbst der Sound eines Blinkers in neuen Automodellen klingt angenehm, satt, schön, sexy. Innenarchitekten von heute designen den Klang von Wohnungen, werfen Teppichböden raus, stellen wohlige Wohnklänge her exakt zwischen beengender Stumpfheit und beängstigender Halligkeit; Türen schließen schwer und sanft, Badezimmer sind nicht mehr kalt und Schlafzimmer nicht mehr muffig. Die Entdeckung des Sounds = Geräuschs ist die Entdeckung der damit untrennbar verknüpften subjektiven Empfindungen. Warum eigentlich?

Weil Geräusche immer mit Bildassoziationen einhergehen. Sobald wir gleich welches Geräusch vernehmen, sucht unser Gehirn nach der dazu passenden Bildquelle – Geräusche sind, anthropologisch erklärt, wichtige Hinweise auf mögliche Gefahren und bergen deswegen ein gewisses Spannungsmoment; wir leben mit ‚genuiner Geräuschangst‘: ein bestimmtes Knistern kann das bratende Ei in der Pfanne bedeuten oder leise prasselnden Regen. Die Irrtumswahrscheinlichkeit ist hoch, weil Geräusche innere Sicherheit erzeugen (ein behaglich knisterndes Kaminfeuer) oder auch Unwohlsein (ein eher unbehaglich knisterndes Dachstuhlfeuer). Heißt: Geräusche sind mit Bewertungen verbunden; Regenwetter-Geräusche können Kinder glücklich machen, dann fällt der Sonntagsspaziergang aus; sie können Urlauber unglücklich machen, dann fällt die Wanderung aus. Weil summa summarum j e d e s Geräusch unsererseits polar bewertet wird: gut oder schlecht, angenehm oder unangenehm, plus oder minus. Weil eine Unzahl von Geräuschen nicht spontan dekodiert werden kann, die Spannung also so lange dauert, bis die entsprechende Bildassoziation eingesprungen ist. Und weil schließlich (s.o.) das Geräusch am besten geeignet ist, den Realitätsgehalt filmischer Geschehnisse zu bestätigen.

Im Spiel- und Dokumentarfilm spielt die wunderbare Welt der Geräusche nur selten eine Rolle. Man traut der Geräusch-Symphonie einer Großstadt nicht und legt lieber romantischen Orchesterklang drüber. Man traut dem akustisch prickelnden Hexenkessel eines Bundesligastadions nicht und blendet ihn lieber weg (am liebsten fängt man ihn erst gar nicht ein, es gibt keine Ton-Teams mehr). Man traut dem traulichen Klang einer alten Pendeluhr nicht und lässt lieber eine Flöte spielen. Man traut dem Naturklang eines südhessischen Wanderweges nicht und gießt lieber eine Soft-Pop-Sauce dazu.

Dann und wann eine aufregende Ausnahme. In Axel Cortis Romanverfilmung *RADETZKYMARSCH* (Österreich/ Deutschland/ Frankreich 1994) nehmen der altersmüde jüdische Regimentsarzt Demant und der junge

Leutnant von Trotta Abschied im Hinterzimmer eines schäbigen Lokals. Die Situation ist emotional hoch aufgeladen, der kurzsichtige Arzt muss sich in wenigen Stunden einem Pistolen-Duell stellen. Komponist Zbigniew Preisner hat das Format, auf Musik zu verzichten, vertraut stattdessen dem simplen Geräusch eines winterlichen Windes ... kalt ist es in der Schankstube, kalt ist in den Herzen der beiden Protagonisten. Die Atmo eines Waldes oder einer Insel, eine sonntäglichen Dorfes, einer Kirmes, Radrennbahn, Hochzeit, italienischen Piazza oder Stierkampfarena ... man kann sie durch nichts ersetzen, weil sie unverzichtbarer Teil der bildlichen Authentizität ist.

Das sollte uns geschwind zu Harald Wolffs Systematik *Geräusche und Film* aus dem Jahr 1996 greifen lassen, auf dass man sich die unendliche Vielfalt des Spielraums von Geräuschen vor Ohren stelle ...

Klassifikation von Geräuschen

IKON existierendes Geräusch, z.B. Krankenwagensignal, Autohupe, als Geräusch eineindeutig, man nennt es ‚präsentativ‘, weil es eine im Bild präsenste Kirchenglocke tonlich ‚abbildet‘; man hört, was man sieht

INDEX Geräusch, das auf eine Quelle hindeutet: Wasserrauschen + Bach, Bellen eines Hundes, Quietschen einer Tür etc.; der Bach, der Hund können dabei unsichtbar bleiben

wird unterteilt in

Anzeichen (Wind, Donner, Regen, Feuerknistern)

Symptom (Magenknurren, Husten, Herzschlag)

Signal (Brunftschrei, Vogelgesang, Gong)

SYMBOL verabredetes Zeichen für etwas anderes: Gong im Flieger für ‚Bitte anschnallen‘, Dreiklang für ‚Pause‘ etc.; vgl. die Ton-Symbole beim Telefonieren oder in der Schifffahrt

Bedeutungsrelationen von Geräuschzeichen

HOMONYM kann eindeutig sein: Autohupen für ‚Achtung‘
kann aber mehrdeutig sein: Autohupen für frisch vermähltes Paar, als Ersatz für ‚Auf Wiedersehen‘, als Mitteilung ‚Du Idiot!‘

ATMOSPHERE Gaststätte, Park, viel befahrene Autobahn, Schulhof während der Pause

SYNONYM Klopfen an der Tür u n d der Türgong

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 4, 2010 / 126

ATTRIBUT das dünne oder volle Geräusch einer Tür vermittelt den vollständigen Eindruck: schwere oder leichte Tür, das Fahrgeräusch einer Straßenbahn sagt etwas aus über die Fahrgeschwindigkeit, Raumgeräusche vermitteln Eindrücke über die Weite oder Enge des Raumes

METAPHER Klopfender Specht + Presslufthammergeräusch, rennender Mann + Dampflok-Geräusch, streitende Frauen + Hühnergackern

METONYM = Vertauschung: gezeigtes Bild + artfremdes Geräusch, z.B. Kennedy mit seiner Frau im Flugzeug nach Dallas + peitschende Schüsse; Hahnenschrei = Morgen; Käuzchen = Nacht; Glocken = kirchliche Institution; Ticken einer Uhr = Monotonie

SYNEKDOCHE = Begleitverständnis: Rasseln von Kutschenrädern = Ankunft von Menschen aus einer früheren Zeit

KONNOTATIONEN

Wasser = Lebenselement

Meer = erhabener zeitloser Rhythmus

Wind = launisches Element

Glockentöne = heilige Macht

Hörner = Autorität

Kanonendonner = Krieg

Martinshorn = Unfall oder Gangsterjagd ... im Gegensatz zu den ‚präsentativen‘ Geräuschen sind diese Geräusche ‚re-präsentativ‘: heulende Sirenen konnotieren Fliegeralarm, quietschende Betten Sex, lachende Kinder glückliche Vergangenheit

GIMMICK akustische Übertreibung: wenn Ollie oder Stan aufs Auge gehauen wird, hört man den Klang einer Autohupe, besonders beliebt in Comics

Funktionen von filmischen Geräuschen

1. Realitätseindruck verstärken

Auto-Crash + Knall; Vorgänge akustisch bestätigen, z.B. Kleiderrascheln

Dreidimensionalität des Bildes infolge der ‚Kugelförmigkeit‘ von Geräuschen

Kontinuität unterstreichen: durchlaufende Geräusche bei ‚springenden‘ Bildern

2. Ort und Zeitpunkt determinieren

Bahnhof, Bauernhof, Kneipe, amerikanisches Telefon, islamischer Gebetsruf, Windmühlenklappern

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 4, 2010 / 127

3. **Intensivierung** mit ‚groß‘ gemachten Geräuschen, z.B. Messerschleifen, Boxschläge, überdimensionales Wassertropfen
4. **Bild-Ersatz** Applaus ohne klatschende Hände, hörbare Schlägerei im Lokal + sichtbare Zuschauende; Unfall auf der Geräusch-Ebene; Lawinengeräusche + zitternde Wohnungseinrichtungen
5. **Handlungs-Auslöser** Geräusche lösen Handlungen aus, z.B. ein Pfiff setzt Zug, ein Schuss Hundertmeterläufer in Bewegung
6. **Stille darstellen** heute ein besonders eindrucksvolles Mittel, weil Atmo bzw. Musik immer erwartet werden, bewirkt Stille eine außerordentliche Steigerung der visuellen Wahrnehmung
7. **Aufmerksamkeit erzeugen** durch unvermutete Geräusche, Anhebung des Reizniveaus, z.B. durch Gongschläge, schrilles Pfeifen oder laute Signale
8. **Imagebildung unterstützen** „knackig-frisch“ durch kräftige Beißgeräusche, ganz leise Geräusche einer modernen Waschmaschine, sattes Türgeräusch einer Limousine, auch das Quietschen eines alten Fahrrades
9. **Darstellung von Inwendigkeiten** Verhallung als Hineinbohren in tiefe Bewusstseinschichten, Herzschlag als Mitteilung von Anspannung, Keuchen als Äußerung von Angst oder Lust
10. **Aufmerksamkeit lenken** durch tonliche Akzente, durch partielles Wegblenden per Richt-Mikro; auch mit Mikros kann man eine akustische ‚Tiefenschärfe‘ verändern, Ereignisse nach ‚vorne‘ holen oder nach ‚hinten‘ wegblenden (perfekt gelungen in *Titanic*)
11. **Darstellung von subjektiver Wahrnehmung** die Kamera fokussiert einen Gegenstand, gleichzeitig wird der Ton schärfer fokussiert
12. **Gefühle evozieren** ein andauernd leises Zischen erzeugt Unbehagen, Meeresrauschen bewirkt Ruhe, startendes Flugzeug Sehnsucht; besonders gefühlsfördernd sind unbekannte, fremdartige Geräusche, sie machen extrem unruhig
13. **Karikieren, parodieren** Kombination von Aktionen mit falschen Geräuschen, z.B. Toilettentür + Wasserfall-Atmo; umhersausende Kätzchen + Formel-1-Sound, in der Werbung besonders beliebt

14. *Irreal machen*

beseitigt man gewohnte Geräusche, entstehen Verfremdung, Distanz, Unwirklichkeit; dann nimmt man die Bilder wie hinter einer dicken Glasscheibe wahr, z.B. das lautlose Explodieren von Bomben oder den (geträumten) Gang durch belebte Straße

Geräusche verwenden lernen

Vorausgesetzt, eine Autorin oder ein Autor hat die verwegene Idee, beim nächsten Beitrag von vornherein und auch hinterher auf Musik ganz zu verzichten und nur auf das unschlagbar starke Gestaltungsmittel von Geräusch/Sound/Atmo zu setzen – was wäre zu beachten, und vor allem: welchen Vorteil hätte das? Ich nehme mir die Freiheit, Merksätze zu formulieren ...

- Denke immer daran: Atmo und Sound garantieren beim Film die Wirklichkeit; fehlen sie, hat Film keine Realität

Das mag eine Binsenweisheit sein, aber wer – wie's häufig geschieht – keine saubere Atmo angelt, programmiert die mangelhafte Qualität seines Beitrags schon am Drehort vor; Atmos machen eine Filmszene authentisch.

- Mache den Ton groß, er muss eindringlich und deutlich klingen ... *Bigger than life*, heißt die Formel des modernen Sound Designs

Atmos müssen griffig klingen, ihre im soeben dargestellten Funktionskatalog genannten Wirkungen kommen nur dann zum Tragen, wenn sie ein deutliches Profil haben, klar erkennbar und physiologisch effektiv sind. Geräusche werden immer von einer gewissen Verstehensunsicherheit begleitet, deshalb sollten sie stets präsenter klingen als im wirklichen Leben. Meistens ist die vom Soundsampler geholte oder vom (leider aussterbenden) Geräuschemacher hergestellte Atmo um ein Vielfaches besser als die reale ... wer einmal versucht hat, das Rauschen einer Quelle per Mikro so korrekt wie möglich einzufangen, weiß, von welcher Schwierigkeit ich rede

- Suche den Ton am Drehort. Dort klingt immer etwas, meistens ist es rhythmisch; daraus könnte vielleicht ein Leitmotiv werden ...

... das Rattern einer Maschine, das Quietschen einer Spielplatzschaukel, das Rasseln von Ketten, das Schaben von durchgesiebttem Korn, das unverwechselbare Glockenläuten einer Dorfkirche, der Motorenklang einer Werkstatt, das Fräsen von Bäumen, das malende Geräusch von Windrädern. Heißt: man ist gut beraten, den Drehort zunächst ohne Kamera und nur mit den Ohren abzuwandern

- Das Geräusch sollte i m m e r Priorität vor der Musik haben

Immer? Ja, grundsätzlich! Eine sehr persönliche Behauptung ohne Beweiskraft. Aber es sollte wohl leichter sein, korrekte Atmos einzufangen, als hinterher tagelang im Studio zu sitzen und verzweifelt Dutzende von CDs durchzuhören. Außerdem geht es in Magazin-Beiträgen in den allerwenigsten Fällen um dramatische oder emotional bewegende Ereignisse, überwiegend spielen sachliche Berichte eine Rolle ... und dort hat Musik sowieso nichts verloren

- Verwende Deinen Ton komplementär ... er kann gegenwärtig machen, was vergangen ist

D a s ist eine fabelhafte Möglichkeit. Ich entsinne mich eines Beitrags, der sich, nachdem die Berliner Mauer fiel, mit geräumten russischen Kasernen in Ostdeutschland befasste. Die Kamera zeigte menschenleere Speisesäle, verwaiste Exerzierplätze, verfallene Panzer-Garagen, verdreckte Waschräume. Eine ausgestorbene Welt. Aus dem Off die lebendigen ursprünglichen Geräusche von einst: der Lärm eines überfüllten Speisesaals, die russischen Kommandos beim Exerzieren auf dem Platz, Soldatenstimmen bei der morgendlichen Wäsche, die kernigen Geräusche startenden Panzermotoren, derweil die Kamera auf die Garagen-Ruinen zufuhr ... eine geradezu wundervolle Möglichkeit, mittels Geräuschen aus dem Damals den gewaltigen Abstand zum Heute zu markieren; klanglich dem Leben einzuhauchen, was visuell als tot dargestellt wird. Man prüfe also wo immer möglich diese Ersatzfunktion des Sounds vor allem dort, wo sich die Kamera in die Vergangenheit bewegt – der Sound kann sie glaubhaft gegenwärtig machen, stellvertretend sozusagen

- Fädele den Ton in der Regel antizipatorisch ein, das Ohr braucht (weil träge) eine gewisse Gewöhnungszeit

So schnell sind die Ohren nun mal nicht. Außerdem ist das übliche Verfahren, Bild und Ton synchron zu schneiden (im Branchen-Jargon ‚Schnitt auf Bums‘), nervtötend. Das Ohr möchte sich gern etwas früher einhören in das, was kommt. Zudem schafft es eine schöne Spannung, wenn man sich bildlich gerade noch in diesem Kapitel befindet, akustisch aber schon die nächste Seite umblättern hört

- Definiere, wenn möglich, Deinen Ton symbolisch = re-präsentativ

Es gäbe eine Situation beim Dreh im Altenheim, Kinderstimmen zuzuspielen; in verdreckten Vorstädten Naturlaute hören zu lassen; hübsch eingerichtete Wohnhäuser mit entnervenden Autobahngeräuschen zu garnieren; das Portrait einer Politikerin mit akustischen Zitaten aus erregten Parlamentsdebatten zu hinterlegen ... der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt

- Verwende Geräusche zur Erzeugung von Räumlichkeit bei oft flachen Bildern

Bilder sind flach, zweidimensional. Klänge wirken dreidimensional, vor allem wenn sie Raumtiefe haben wie ein akustisches Atmen. Fotos, Zeichnungen oder Gemälde z.B. können auf diese Weise verräumlicht und groß gemacht werden, anstatt – wie leider üblich – Bilderausstellungen mit der unvermeidlichen Klaviermusik von Erik Satie zu drapieren

- Gut hörbarer Ton braucht die Stille als akustischen Rahmen

Wenn auf der Tonspur ständig was los ist, ist gar nichts los. Töne sind wie Gewürzzutaten oder wie Duftnoten – je sparsamer verwendet, desto stärker entfalten sie ihre Wirkung; mitten hinein in stille Bilder das feine Stundenschlagen einer silbrig tönenden Uhr oder der Doppler'schen Effekt einer herankeuchenden Dampf-Lok ... das ist es

- Verzichte auf den Ton ganz, wenn Du ‚maskieren‘ willst ... dann verschwindet die Wirklichkeit

Manchmal will man den Wirklichkeitseindruck verschwinden lassen, ein Geschehnis als Traum darstellen, eine Handlung in die Distanz rücken, den Vulkanausbruch ohne Ton zeigen, den Formel-1-Start lautlos filmen, ein Streitgespräch stumm darstellen ... dann greift man zum ungemein effektvollen Mittel der ‚Maskierung‘, d.h. man zwingt den Zuschauer, das Geschehen aus sozusagen großer Entfernung zu betrachten, anstatt es hautnah erleben zu lassen. ‚Maskierte‘ Ereignisse haben dann auch den Charakter des „*Es war einmal*“ einfach deswegen, weil ihnen der Bezug zur Realität genommen ist

- Bedenke das gestaltpsychologische ‚Figur-Grund‘-Verhältnis: wenn der Ton deutlich werden soll, müssen die Bilder undeutlich werden

Wir wissen, dass einem bei der Filmbetrachtung vor lauter Sehen das Hören vergeht; schnell bewegte Bilder oder rasche Schnittfolgen führen dazu, dass die auditive Wahrnehmung von der visuellen Wahrnehmung buchstäblich verzehrt wird ... 85% Sehen gegen 15% Hören, das ist die Faustformel.

Daraus folgt: das Netz der visuellen Informationen weitmaschig machen, die Bilder ruhig halten oder zum Standbild einfrieren, wenn ein ganz wichtiges Klangereignis ungestört wahrgenommen werden soll, z.B. das Stimmen eines Instruments, näher kommende Schritte, Abzählreime von Kindern oder subtiles Knistern brechender Bäume

Darf ich noch einen guten Tipp geben? Wir haben gelernt, mit filmischen Gestaltungsmitteln kunstvoll umzugehen, Achsen-Sprünge zu vermeiden, Kameras nicht wackeln zu lassen, Licht sparsam zu setzen, Hintergründe neutral zu halten, rhythmisch zu schneiden, dynamisch zu montieren ... das ganze Programm halt. Immer vom Ehrgeiz motiviert, Bilder als Sinnbilder zu drehen und ihnen einen visuell eleganten Erzählfluss zu geben. Diesen Ehrgeiz bitte nicht auf Geräusche oder Musik übertragen! Geräusche machen nur dann Wirkung, wenn sie einfach sind, kunstlos sozusagen. Sie müssen sparsam verwendet werden, aber dann ‚bigger than life‘, klar und deutlich. Geradezu verheerend wäre, Geräusche ähnlich wie die Bilder kaleidoskopartig zu mischen, dynamisch zu montieren oder rhythmisch zu schneiden ... das arme Ohr wäre heillos überfordert, es ist nun mal ungleich bedächtiger als das schnelle Auge. Selbst auf die Gefahr hin, missverstanden zu werden: mit dem Material von Geräuschen gehe man möglichst ehrgeizlos um ... je primitiver, desto besser.

Jetzt die Musik, meinetwegen

Eine Standardsituation im sonntäglichen *Tatort* (gestern abend noch gesehen): die Kommissarin geht über den Parkplatz, schließt ihren Dienstwagen auf, steigt ein und fährt los. Dazu – unvermeidlich – Musik, irgendein läppischer *Mainstream*-Gestus, verhaltenes Saxophon über viertelgetaktetem Schlagzeug plus E-Bass. Eine Standardsituation beim Ratespielchen mit Jörg Pilawa: leiser, musikalischer Spannungs-Drive, wenn die vier Fragen eingeblendet werden und die Kandidaten sich am Kopf kratzen, dann hymnisch-machtvolle Synthesizer-Fanfaren in B-Dur bei richtigen Antworten. Dieses Stereotyp mag noch hingehen ... Musik als Spannungsmoment zu verwerten in spannenden Augenblicken, dann strahlende Musik als Jubel-Synonym einer befreiten Energie, meinetwegen. Was aber die Auto aufschließende Kommissarin angeht, hat sie mit Musik so wenig zu tun wie wir selbst frühmorgens beim Starten unseres eigenen Autos. Der notorische Missbrauch von Musik bei solchen Allerweltssituationen entspringt der irrtümlichen Ansicht, dass Musik lückenbüßend immer dann einspringen müsse, wenn auf der Bildebene nichts los ist. Im Grunde entspringt dieser Glaube dem mangelnden Vertrauen des Filmemachers in seine eigenen Bilder. Warum also hat Musik nichts zu suchen beim Schwenk über ein Städte-Profil? Warum nicht bei der Zufahrt auf Werksmaschinen? Warum nicht bei Bildern von Spielplätzen, Wasserspeichern, Fallschirmspringern oder Demonstrationen? Weil Musik (s.o.), gleich welcher Art, Gefühle wachruft, Emotionen freisetzt, Empfindungen evoziert, das ist ihre primäre Bestimmung. Grob vereinfacht, stehen ihr dabei vier Ausdrucks-

Charaktere zur Verfügung: 1. der *Aktivitäts-Gestus*, 2. der *Trauer- oder Depressions-Gestus*, 3. der *Imposanz-Gestus* und 4. der *Zärtlichkeits-Gestus*, vgl. Helmut Rösing: *Musikalische Ausdrucksmodelle in ‚Musikpsychologie. Ein Handbuch‘* (1993).

Verhaltensweise					Musik				
	Aktion	Gestus	Äußerung	Funktion	Tempo	Rhythmus	Lautstärke/ Klangfarbe	Melodik	Harmonik
1. Freude/ Prestotyp	vital, agil, sprunghaft	vorwärts- eilend, sich-öff- nend	hell, leben- dig, ab- wechs- lungsreich	lebens- bejahende Veräußerung von innerer Aktivität	schnell, mit Accele- randi	punktiert, synkopiert, abwechs- lungsreich	laut, hell, strahlend	großer Ambi- tus, sprung- hafte Inter- valle, auf- wärtsstre- bende Motive	einfache Harmonien, Betonung der Diskant- töne
2. Trauer/ Adagiotyp	schlep- pend, ohne Stoßkraft, kreisend	in-sich-zu- sammen- fallend, sich zu- rückzie- hend	dunkel, monoton, farblos	Abkapseln vom alltäg- lichen Leben	langsam, mit Ritar- dandi	konturlos, mit Ten- denz zum «Stehen- bleiben»	leise, dun- kel, ver- schmelzend	geringer Am- bitus, krei- send, schritt- weise fallende Motive	komplexe Harmonik mit kompli- zierten Ak- kordfort- schreitungen
3. Macht- gefühl (Imponier- gehabte) Marsch	zielstrebig, gemessen, bestimmt	sich-groß- machen, ange- spannt, aufrecht, unnahbar	voluminös, beeindruck- kend	Drohgebärde gegenüber «Feinden», Re- präsentation von Macht	nicht zu schnell, gemessen	stark akzen- tuiert	laut, volu- minös, mas- siv	weitgespannt, großer Ambi- tus	dichte Zu- sammen- klänge, Grundton- betonung
4. Zärtlichkeit (Demuts- gebärde) Wiegenlied	behutsam, sich-an- schmiegend	sich-klein- machen, Nähe suchend	zurückhal- tend, sanft	durch Zuwen- dung Gebor- genheit und Schutz vermit- telnd	gemäßigt	gleichmäßig pulsierend	leise, hell, durchhörbar	kurze Motive in Bogenform	einfache Har- monien

„Aktiv“ ist schnell metrisierte Musik während der eingeblendeten Fragen bei Ratespielen, „imposant“ die dann folgenden Erleichterungs-Fanfaren, laut und pompös. Darüber muss man sich zunächst im Klaren sein, welchen Gestus man verwenden und welche Gestimmtheit man erzielen möchte. Will ich dem Betrachter eine dunkel verschattete Melancholie, eine schöne Tristesse verabreichen? Oder ihn schwungvoll auf Trab bringen mit flotten Rhythmen, ihm Beine machen mit einem zackigen Marsch? Will ich ihn zärtlich über den Kopf streicheln bzw. einlullen mit einer Art schmusigem Wiegenlied? Oder möchte ich mit dickem Klang und großer Lautstärke erhabene Gefühle erzeugen, gar (wie in der Kirche mit donnerndem Orgelgetön) heiligen Respekt einflößen?

Sollte dieses grundsätzlich geklärt sein, bleibt eine weit wichtigere Frage offen: wann und warum? Was für den *Tatort* bedingt und für den Magazin-Bertrag prinzipiell gilt, ist folgendes: Gefühle dürfen musikalisch nur dann geschmacksverstärkt werden, wenn sie von den Bildern bzw. der filmischen Handlung ins Spiel gebracht werden. Das tut die genannte Szene mit der Auto aufschließenden Kommissarin ganz und gar nicht, solchen Szenen sind Empfindungen nicht mal ansatzweise inhärent. Grob geschätzt, operieren ca. 95% aller Magazin-Berträge in einem Bereich, wo es nicht um Emotionen, sondern um Informationen geht, abgesehen vielleicht von sehr seltenen Produkten, wo Menschen auf sicht- und nachvollziehbare Weise von ihren

Gefühlen ergriffen sind, z.B. in Augenblicken, wo jemand auszuwandern sich anschickt und schmerzlich Abschied nehmen muss von Heimat, Haus und Freunden. Einer herbstlichen Obstplantage hingegen wohnen keine Gefühle inne, nicht einer leeren Dorfstraße und auch nicht einer mäßig belebten Einkaufspassage (Orte also, denen im Fernsehalltag gedankenlos Musik beigelegt wird). Um es zugespitzt zu sagen:

Musik hat nur dann zu erscheinen, wenn a) in bestimmten Momenten, auf Gesichtern oder bei Tätigkeiten Gefühlsnuancen angedeutet werden, denen die Musik vernehmlich dann zum Laut verhelfen muss. Und wenn b) die Kamera Menschen oder Dinge abbildet, aber unfähig ist zu zeigen, was sich *h i n t e r* den Menschen und Dingen abspielt.

Anders formuliert: nur wenn im Kontext der Bilder ein Stichwort sichtbar wird, welches auf Gefühlregungen hinweist, nur dann wäre überhaupt erst über Musik nachzudenken. Bewegt man sich hingegen im gefühlsfreien Raum (und das ist so gut wie immer der Fall bei informativen Beiträgen), entfällt die Notwendigkeit der Musik ... es gibt keine Not, die gewendet werden müsste.

Eine meiner Doktorandinnen ist im Augenblick dabei, solche Grenzwerte experimentell zu erkunden, mit einer Szene aus Tom Toelles *DER SCHREI DER EULE* (Deutschland 1987), wo eine junge Frau im Begriff ist, sich umzubringen. Ruhig, fast wie erstarrt, sitzt sie auf dem Sofa, der Blick nahezu ausdruckslos. Sie nimmt die Klinge und tut den Schnitt, cool und leidenschaftslos. Das ist selbst im Spielfilm einer der ganz seltenen Momente, wo die Kamera nur die Physiognomie eines Menschen darstellen kann, aber unfähig ist, gewissermaßen in den Kopf und in die Seele hinzuschauen. 405 mal hat Nicola Leffers, besagte Doktorandin, diese Szene vertont, davon 89 Vertonungen in die engere Wahl gezogen. Die meisten davon stiften eine plausible und teilweise konträre Wirkung ... mal erscheint der Selbsttötungsakt als zwanghaft-rituell, mal verzweifelt; freudig oder niedergeschlagen; hoffnungslos oder hoffnungsvoll; warm oder kalt; zynisch oder weltverloren; hysterisch oder nüchtern (wobei sowohl Atmos wie Musiken verwendet wurden). Hier stoßen die Bilder an ihre Grenzen, Inwendiges kann die Kamera nicht abbilden. Sie gerät an einen Punkt, wo sie übergeben muss ... an die Musik. Allein diese ist fähig, die inneren, d.h. psychischen Befindlichkeiten mitzuteilen, weil nur die unbegriffliche Musik unbegriffliche Empfindungen widerspiegeln kann. Jenen Grenzpunkt, wo das eine Medium (Bild) mit seinem Latein am Ende ist und ein anderes (Musik) bitten muss, den Rest zu erledigen, nenne ich den alles entscheidenden Augenblick: hier und nur hier ist das Zusammenspiel von Bild- und Musik-Medium legitimiert, alles andere ist Unsinn. Oder schlampige Gewohnheit.

Die Gewissensfrage, ob in filmischen Sequenzen Hinweise enthalten seien auf verborgene Gefühle (wenn ja, auf welche?), und die Überlegung, wann und warum optische Mitteilungen unzureichend und deswegen notwendigerweise um akustisch-musikalische Mitteilungen zu ergänzen wären, schärfen den analytischen Blick bei der Filmbetrachtung außerordentlich. Dann nämlich stellt man fest, dass die Musik häufig überflüssig ist und somit ‚falsch‘, weil sie aus den Bildern heraus weder gezeugt noch geboren wird; weil sie Gestimmtheiten ins Spiel bringt ohne visuelles Stichwort; weil sie schlicht und einfach ohne Veranlassung ist. Sie, die Musik, muss als ‚Text‘ vom filmischen Kontext gewissermaßen herbei gebeten werden, muss eingeladen sein entweder von einem bestimmten Moment der Handlung, einer thematischen Kulmination oder von emotional hoch aufgeladenen Bildkompositionen, andernfalls ist sie nur willkürliche, ärgerliche Zutat.

Solche Momente sind in Spielfilmen ganz rar, in Magazin-Beiträgen spielen sie nahezu gar keine Rolle. Stadt-, Dorf- oder Naturpanoramen haben in aller Regel keinen ‚Gefühls-Impact‘, also kein inneres Verlangen nach musikalischer Darstellung; arbeitende oder Sport treibende Menschen, Hobbyeisenbahner oder Wattwanderer auch nicht. Was ich hier tue, mag seltsam tönen: eigentlich rede ich dem generellen Verzicht auf Musik das Wort. Gleichwohl gibt es Situationen, sie dennoch ins Spiel zu bringen. Wie, wo und warum? Ich antworte in Merksätzen.

- Setze Musik als tönende Tapete immer sehr diskret ein, meistens leiser als Du denkst

Angenommen, ich habe eine lausige, unbrauchbare Atmo; angenommen, ich möchte das italienische Stadtbild italienisch, die ostfriesische Landschaft archaisch ‚einfärben‘ (mit einem sizilianischen Akkordeon-Walzer oder mit altertümlich-zarten Blockflöten-Soli), dann gilt umgekehrt, was für Geräusche gilt: *Smaller than Life*, andeutungsweise hörbar, ganz subtil; klangliche Tapeten sollten wie Tapeten in Räumen sein: geschmackvoll-unaufdringlich, ein Hauch von Musik sozusagen

- Setze sie als ‚Gestus‘ immer sehr deutlich ein: der Zuschauer soll dabei nicht denken, sondern spontan umarmt werden

Verträgt mein Beitrag ein Signal? Dann sollte es laut sein. Verträgt mein Beitrag Kirmesmusik? Dann sollte sie schrill tönen. Verträgt mein Beitrag eine Trauermusik? Dann sollte sie vernehmlich wehklagen. Ein musikalischer Gestus ist wie ein klingende Gebärde: unmissverständlich, klar und profiliert. Doch Vorsicht: dieser Fall tritt selten ein

- Benutze sie, vor allem den Rhythmus, als ‚Herzschrittmacher‘, entweder sehr markant oder sehr subtil

Das Tempo ist von allen musikalischen Parametern der effektivste. Mit einem entweder diskret oder kräftig unterlegten ‚Tempo-Groove‘ deutlich oberhalb ‚Ein Viertel = 72 Metronomschläge‘ (Puls im Ruhezustand) beeinflusst man die Atemfrequenz des Betrachters, macht ihm Geschwindigkeit körperlich fühlbar – ja, damit greift man manipulierend in sein Vegetativum ein, wenn man ihm die Hektik einer Großstadt oder den Drive eines Hunderennens hautnah vermitteln möchte

- Lass ihr eine gewisse Länge, sie braucht Zeit

Ein ständiges Ärgernis sind die kurzen musikalischen Schnipsel; kaum sind sie da, sind sie auch schon wieder weg. Musikalische Gestalten haben eine Mindestdauer, etwa die Zeit eines viertaktigen Motivs, einer achttaktigen Periode (so lang etwa wie man die Zeile *„Yesterday, all my Troubles seemed so far away“* oder *„Hoch auf dem gelben Wagen“* singt). In musikalische Gestalten muss man sich einhören, sonst bildet sich ihr Gestaltcharakter nicht aus

- Blende sie schon vor dem nächsten Schritt ein, verwende sie antizipatorisch, das Ohr ist nicht so schnell wie das Auge

Hatten wir schon bei den Geräuschen angemahnt. Musik zu antizipieren ist noch wichtiger, weil besonders sie die Fähigkeit zur Intonation hat. Befindet man sich mit den Bildern derzeit noch im fahrenden Auto und hört man zwei, drei Sekunden vor dem nächsten Schnitt schon einen von Männern gesungenen lateinischen Choral, dann bereitet sich die Wahrnehmung organisch auf den Besuch eines Klosters vor; abgesehen davon, dass sie andeutet, wohin dieses Auto gerade fährt. In gleicher Weise darf die Musik noch ‚überhängen‘ in die nächste Sequenz, sie darf ausatmen. Musik, die auf den Punkt einsetzt und abreißt, ist ein sehr dramatisches Gestaltungsmittel bei der Parallelmontage, d.h. bei Szenen, in denen Situationen oder Handlungsstränge scharf gegeneinander geschnitten werden, also eher die große Ausnahme

- Musik sollte größtmögliche Einfachheit und Regelmäßigkeit haben, bloß keine Kontraste, keine Komplexität

Na klar. Wenn dem Ohr unter dem Druck schnell wechselnder Bilder wenig bis kaum Zeit zum Hören bleibt, dann wäre es das Allerdümmste, mit elaborierter, vielstimmiger, kunstvoll verflochtener und kontrastreicher Musik zu arbeiten. Am tauglichsten sind einfache Klänge, vereinzelt Klangspritzer, liegende oder leicht modulierte Einzeltöne, sparsame Akzente, monotone Dreitonfolgen etc. Besser einzelne Klang-, Vokabeln' nehmen als ganze Wörter bzw. Sätze

- Sorge dafür, dass die Musik eine Insel der Entspannung (oder der Spannung) ist

Durch die Verwendung von Musik in bestimmten Sequenzen (längere Zugfahrt, technische oder sportliche Abläufe, Kamerawanderung durch den Wald) gebe ich dem Betrachter die Erlaubnis: bitte entspannen und nur die Bilder betrachten; betrachten im Sinne von ‚schauen‘. Musik wäre in diesem Fall der klingende Rahmen für ruhig anzuschauende Bilder. Allerdings muss die Bewegung der Bilder und die der Musik dann möglichst synchron verlaufen, das gelassene musikalische Tempo muss das Auge zwingen, gelassen wahrzunehmen, womöglich zu genießen

- Musik ist ‚analoge‘ Information, lege also bitte keinen Text drüber, sondern lass sie frei ‚sprechen‘ bzw. wirken

Hier wird am meisten gesündigt und am schwersten. Gesprochener Text ist ‚digitale‘ Information, adressiert an den wahrnehmenden Verstand (in reinster Form als Wettervorhersage). Gefilmte Abläufe, z.B. die Fertigungsschritte von Yoghurt-Bechern, sind ‚digitale‘ Informationen ... es werden sachliche Fakten mitgeteilt auf rein kognitiver Ebene.

Hingegen der warme Klang einer Stimme, der lebendige Klang einer Musik, der fröhliche Klang zwitschernder Vögel ‚analoge‘ Informationen sind, adressiert an das wahrnehmende Gefühl ... mir werden Stimmungen, Eindrücke, Impressionen mitgeteilt auf rein emotionaler Ebene. Es liegt auf der Hand, dass es unsinnig ist, ‚digitale‘ und ‚analoge‘ Informationen zeitgleich zu vermitteln, denn die Wahrnehmung von ‚digitalen‘ Informationen ist anstrengend, die Wahrnehmung von ‚analogen‘ Informationen hingegen entspannend. Im optimalen Fall wechseln sie miteinander ab, dann entsteht eine sog. ‚wellenförmige‘ Dramaturgie.

Ich erinnere mich eines Magazinbeitrags zum Thema *Einkaufshektik in der Weihnachtszeit*; ‚digitale‘ Informationsanteile waren die mit ruhiger Kamera gefilmten O-Töne von Käufern, Geschäftsleuten und Menschen aus der Bankenwelt, ‚analoge‘ Informationen kamen in rasch geschnittenen Sequenzen von hastenden Menschen in überfüllten Einkaufszentren rüber, unterlegt mit nervöser

Techno-Musik. O-Töne und Bild-Impressionen im gesunden Wechsel, d.h. wellenförmig gestaltet; so hat der Betrachter die Möglichkeit des Erlebens in den ‚analogen‘ Phasen und die Möglichkeit des Verstehens in den ‚digitalen‘. Das schafft einen angenehmen Wechsel von Spannung und Entspannung, von Verständnis und Erlebnis. Was wahrnehmungspsychologisch übrigens Sinn macht, denn unser Gehirn kann maximal nur 45 Sekunden lang aufmerksam zuhören, danach braucht es eine kurze Zeit der Rekreation. Musik ist in solch erholsamen ‚analogen‘ Phasen angesagt. Deswegen wäre es tödlich, ihre Wirkung mit einem parallel laufenden Text (mit ‚digitaler‘ Information) zu ersticken.

- Musik braucht ein Stichwort, das sollte möglichst in den Bildern angelegt sein

Ein Gefühl, welches zu fühlen die Bilder nahe legen ... Abschiedsschmerz, Nervosität vor einem Wettkampf, Trauer über den Verlust eines Menschen oder über das Verschwinden eines Dorfes, ausgelassen spielende Tiere, weinende Kinder, die Müdigkeit eines alten Menschen, der Frohsinn von Brautpärchen etc. – ohne ‚Empfindungstichworte‘ keine Musik.

Ich sehe einen Beitrag über die ‚sanfte‘ Schlachtung eines Schweines, es soll in Würde sterben und behutsam, nicht anonym wie bei üblicher Massentötung. Ein Thema, das ohnehin an die Nerven geht. Die Sequenz schließt zu den anrührenden Instrumentalklängen einer barocken Passionsmusik – warum? Weil man am Ende dieses Akts das ausgeweidete Tier auf ein kreuzförmiges Holzgestell bindet und hochstellt. Der optische Eindruck ähnelt dem einer Kreuzigungsszene, worauf der musikalische Gestus mit entsprechender Trauermusik antwortet. Es liegt der perfekte Fall einer Empfehlung der Bilder an die Musik vor, welche stringent aus ihnen heraus erfunden und vom Betrachter dann als quasi natürlich empfunden wird.

Brauchbare Stichworte für Musik findet man auch bei Interviews mit Menschen, bei Personenportraits oder Darstellungen von Zeitzeugen. Man frage sie nicht nur nach diesen oder jenen Erlebnissen, man frage sie auch, welche Musik sie lieben, lasse sie eine Platte auflegen, vielleicht ein paar Bemerkungen zu ihrer Lieblingsmusik machen. Vielleicht spielen sie die Gitarre oder das Akkordeon sogar selber. Und schon hat man, quasi wie ein Leitmotiv, die Möglichkeit, solche Musik einzusetzen als eines der Persönlichkeitsmerkmale ... vielleicht an drei markanten Stellen, denn merke: einmal ist keinmal, zweimal ist Zufall, erst dreimal ist Methode

- Manche Szenen haben einen Erklärungsbedarf, dann sind sie offen, d.h. ambivalent. Du kannst/musst sie musikalisch vervollständigen

Wenn die ersten Bilder zerstörte Brücken zeigen, beschädigte Häuser und kaputte Autos, kann man mit musikalisch-folkloristischen Mitteln darauf hinweisen, wo wir uns befinden ... in Bosnien oder im Irak, in Nordirland oder in Algerien. In diesem Fall obliegt es der Musik, das fehlende geographische oder historische ‚Klima‘ zu definieren. Die *Internationale* könnte auf den spanischen Bürgerkrieg verweisen, „*We shall overcome*“ auf die Rassenunruhen im Amerika der Sechziger Jahre. Ambivalente Bildsequenzen schaffen Wahrnehmungsspannung, d.h. sie machen neugierig, deswegen wäre hier die Musik ein ausgezeichnetes Mittel, die erwünschte Vervollständigung zu leisten.

Ein Zitat ist ein Zitat ist ein Zitat

Mit dem musikalischen Zitat betreten wir besonders gefährlich schwankenden Boden – vermintes Gelände sozusagen. Und wird doch so gern genommen, das Zitat. Eines Tages habe ich mit dem Zählen aufgehört, wie oft Ennio Morricones vier Mundharmonik a-Töne aus *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* (SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, Italien/ USA 1968) in Magazinbeiträgen verhunzt wurden ... bei mit Brettern zugemagelten Bierlokalen am Prenzlauer Berg, beim Abräumen von Kohlehalden in Ostdeutschland, beim Schließen von Zechen im Ruhrgebiet, beim Schreddern von alten Autos, um nur wenige Wildwest-Trauerfälle zu nennen, wo gestorben und begraben wird. Doch bevor wir uns der Frage zuwenden, warum es zu derart albernen Zitat-Missgriffen kommt, sollten wir abklären, was eigentlich den Reiz eines musikalischen Zitats grundsätzlich ausmacht.

Mit dem Zitat spiele ich dem Betrachter einen Ball zu, setze an den Rand der Bilder bzw. des Textes in meinem Beitrag einen persönlichen Kommentar. Einen Kommentar, von dem zu hoffen ist, dass er wahrgenommen und verstanden wird. Musik hätte in diesem Fall, anders als sonst, die Funktion einer ‚digitalen‘ Information im Sinne einer zusätzlichen Botschaft, adressiert an den Kopf des Zuschauers. Es ist, als zwinkere ich ihm per Zitat zu, er möge doch bitte, was ich ihm zeige, so und nicht anders verstehen. Das Zitat ist m e i n e persönliche Anmerkung. Die Zechenschließung in Wanne-Eickel als ‚Spiel vom Tod‘? Nun ja. Doch in gelungenen Momenten stiftet das Zitierverfahren einen charmanten Reiz des Wiedererkennens, dort zum Beispiel, wo in Wolfgang Staudtes *DER UNTERTAN* (Deutschland 1951) Diederich Heßling sein scheues Liebchen aufs Zimmer lockt, das Mädchen im Treppenhaus ängstlich fragt, ob es ihm, dem jungen Manne, vertrauen dürfe und dieser sich aufspreizt, er wisse, was er der „*Ehre seiner Korporation*“ schuldig sei ... genau hier ertönt das *Gebet einer Jungfrau*, und jedermann im Kino ahnt zu wissen, dass es mit der Jungfräulichkeit des Mädchens in wenigen Stunden vorbei sein wird.

Weiß es tatsächlich jedermann? Das ist leider gar nicht sicher, denn Zitate muss man kennen, um sie wiederzuerkennen, sonst ist dieses Pulver wirkungslos verschossen. Genauer: die Rede ist vom ‚wörtlichen Zitat‘, das im Laufe seiner Rezeptionsgeschichte ‚beschriftet‘ wurde ... vier markante Töne in Beethovens Fünfter als ‚Schicksalsmotiv‘ (das übrigens von der BBC in Zeiten des Zweiten Weltkriegs doppelsinnig als Radio-Logo verwendet wurde), Blechbläserfanfaren aus *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss als Symbol für die Erschaffung der Welt, das *Tristan*-Motiv als Chiffre für schwüle Erotik. ‚Beschriftungen‘ auch durch einen Text, der dann eines Tages verschwindet ... in den Nationalhymnen, in „*Je t'aime moi non plus*“, „*O Fortuna*“ aus den *Carmina Burana* oder „*Pretty Woman*“ oder „*Ich hab' das Fräul'n Helen baden seh'n*“ oder „*I can get no satisfaction*“ oder „*Lady Madonna*“ oder „*Non, je ne regrette rien*“. Auch die Unzahl von wörtlichen Zitaten aus bekannten Filmen ... STAR WARS, PLATOON, E.T., SCHINDLERS LISTE, HARRY POTTER, DER DRITTE MANN, DIE VERURTEILTEN etc.

Gleich daneben das sog. ‚Stil-Zitat‘. Es hat keinen wörtlichen Bezugspunkt, sondern einen historischen mittels bestimmter Klanglichkeiten aus dem Barock, der Klassik, der Romantik oder musikalischen Avantgarde. Solche Zitate stammen aus den stilistischen Bereichen des argentinischen Tangos, der Bayerischen Volksmusik, der schwarzen Ragtime-Kultur oder dem Jazz-Rock, nicht zu vergessen jene Musik, die indisch, afrikanisch oder japanisch klingt. Mit diesen Zitaten hat man weniger Verstehensprobleme, irgendwie und irgendwann hat jeder schon mal gehört, wie eine prächtige Konzertmusik à la Vivaldi, ein biedermeierliches *Lied ohne Worte* à la Mendelssohn oder symphonischer Bigband-Jazz aus den Vierzigern klingen. Mehr oder weniger rudimentär verfügen alle Menschen über die Kenntnis solcher Stil-Konventionen. Das stilistische Zitat ist also leichter zu dekodieren als das wörtliche.

Die Frage ist nur: braucht man's? Anders gefragt: was bringt's? Und dann noch: wie geht man damit um, wenn man meint, es werde gebraucht und bringe was? Antworten wiederum in Form von Merksätzen.

Deute nur an, spiele nie breit und aufdringlich aus.

Das Zitat – ob wörtlich oder stilistisch – ist immer als dezente Zutat zu handhaben, als Marginalie, d.h. als diskrete Randbemerkung. Im Grunde ist es ein Angebot an den gebildeten Zuschauer, an den Kenner. Man muss davon ausgehen, dass nur er versteht, was gemeint ist. Also ist taktvolle Zurückhaltung geboten, sonst entsteht bei denen, die es nicht wieder erkennen, Verdrossenheit. Ich denke an Stefan Botts engagierte Film-Dokumentation über Uwe Barschel, den ehemaligen Ministerpräsidenten von Schleswig-Holstein, und über dessen fragwürdige politische Karriere. Eine kurze Sequenz zeigt ihn an reich gedeckter Tafel, silberne Kerzenleuchter auf dem Tisch und funkelnde Weingläser, Barschel am Kopfende, um ihn herum seine Parteivasallen. Dazu, fein und dezent, zart tönende Cembalomusik ... höfische Unterhaltungskunst aus Zeiten des adeligen

Feudalismus zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Per Stil-Zitat ein diskreter Hinweis, eine leicht ironische Fußnote zu Barschel, den die Musik ins Licht setzt als Souverän von Gottes Gnaden.

Gib' der instrumentalen (möglichst verfremdeten) Version immer den Vorzug vor der vokalen.

Text-Musik-Zitate haben immer etwas Peinliches, tragen zu fett auf, wirken wie nachträglich erklärte Witze. Getextete Zitate geben kund, dass der Film-Autor seinem Zuschauer nichts zutraut. Die Würze liegt in der Andeutung wie in Fritz Langs M, wo der Kindermörder das berühmte Zitat aus Griegs *In der Halle des Bergkönigs* nur pfeift, das symphonische Original hätte schlicht zu dick aufgetragen. Ein berühmtes Zitat – sagen wir: die *Promenade* aus Mussorgskijs *Bilder einer Ausstellung* – nur gesummt, auf dem Kamm geblasen, auf der Gitarre oder Harfe als Andeutung gezupft – reicht, mehr braucht es nicht. Denn ein Zitat ist immer schon eine intelligente Brechung, die durch den gebrochenen Klang dann noch raffinierter, d.h. noch intelligenter in Erscheinung tritt. Deswegen meine Empfehlung: zitiere möglichst in vereinfachter, verdünnter Bearbeitung, lieber nicht im Original!

Prüfe, woher das Zitat kommt und welche ursprüngliche ‚Beschriftung‘ es hatte.

Jemand dreht einen Beitrag über seit Jahren verfallene Brücken, welche die Bahn-AG den Gemeinden jetzt zurückschenkt, kleine marode Brücken im Ländlichen. Die Autorin macht mit Brückenbildern auf und zitiert den originalen Colonel Bogey-Marsch aus *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* (*DIE BRÜCKE AM KWAI*, UK/ USA 1957, David Lean)... blanker Unsinn, denn das gezeigte Brücklein hat so gar nichts mit jener gewaltigen Filmbrücke zu tun, außerdem konnotiert die Musik Krieg in Fernost, nicht im Emsland.

Ich betrachte einen Beitrag über Windräder im Westfälischen und höre das Vorspiel aus Verdis *La Traviata* ... blanker Unsinn, denn zwischen drehenden Windrädern und der Liebestragödie einer italienischen Edelkurtisane namens Violetta liegen Lichtjahre.

Ich sehe mir einen Beitrag über den Maler Max Liebermann an, garniert mit konzertanter Musik von Antonio Vivaldi ... blanker Unsinn, denn Liebermanns malerischer Impressionismus ausgangs des 19. Jahrhunderts und Vivaldis barocker Streicherklang eingangs des 18. Jahrhunderts stammen aus inkommensurablen Kulturwelten. Peinlich, wenn ein Autor auf diese Weise zu erkennen gibt, dass er sich in der Musik nicht auskennt.

Das Zitat darf niemals der Schlüssel zum Verständnis sein, immer nur ‚Randbemerkung‘.

Das versteht sich von selbst, denn stets ist damit zu rechnen, dass ein Zitat unerkannt bleibt. Deswegen ist es als Pointe untauglich, zumal Magazin-Beiträge im alltäglichen Fernsehen nicht für Zuschauer mit großem Bildungsfundus gemacht werden. Im Spielfilm, z.B. *IN THE LINE OF FIRE* (*DIE ZWEITE CHANCE*, USA 1993, Wolfgang Petersen) ist das anders: wenn Frank Horrigan, in der Hotelbar am Klavier sitzend, der attraktiven Lilly Raines „*As Time goes by*“ Abschied nehmend hinterherspielt, mag der Uneingeweihte das für zärtlich verliebtes Geklimper halten, der Kenner aber stellt den Bezug zum tragischen Traumpaar Rick und Ilsa aus *CASABLANCA* (USA 1942, Michael Curtiz) her; und auch die Filmfigur Lilly versteht die Botschaft, denn wenig später wird sie, die spröde Schöne, mit Frank ins Bett gehen. Aber beide – der Nichtkenner und der Kenner – kommen auf ihre Kosten.

Erklärende oder ironische ‚Fußnote‘? Entscheide Dich!

In *FAITS DIVERS* (*UNTERSCHIEDLICHE VORKOMNISSE*, Frankreich 1983)), Raimond Dépardons Dokumentar-Studie über Pariser Polizisten, gibt es eine Sequenz, in welcher ein paar Flics eine renitente Straßendirne verhaften und ins Auto verfrachten; dazu einige Takte *Habanera* aus Bizets Oper *Carmen*. Heißt: Achtung, lieber Polizist, da gab es schon mal jene Geschichte, wo ein Soldat in schweres Unglück stolperte nach der Verhaftung eines leichten Mädchens. Ironische Fußnote, augenzwinkernde Bemerkung, weniger an den Zuschauer gerichtet als an die Filmfigur. Eine unwichtige, gleichwohl aparte Marginalie.

Und dann die Szene eines Beitrags über Tennis spielende Ärzte-Senioren, von denen die Autorin während der Dreharbeiten derart arrogant behandelt wurde, dass sie meinte, sich revanchieren zu müssen, indem sie auf die Tennisspiel-Sequenzen den drolligen Schlager *Popcorn* legte, was das Senioren-Match ungemein witzig choreographierte ... die Redaktion musste sich anschließend bei den erbosten Ärzten entschuldigen, diese hatten den ironischen Zungenschlag des Zitats sehr wohl verstanden.

Das Zitat darf, aber es muss nicht verstanden werden.

Ein Beitrag über eine zwielichtige Figur aus dem Hamburger Kiez auf die Frage, ob er Hamburgs ‚Pate‘ sei. Der Film selbst lässt sie offen im Pro- und Contra-Wechsel von widersprüchlichen O-Tönen. Die Musik aber legt sich per Zitat fest mit dem mehrmals zwischen gefügten einsamen Trompetensolo aus Coppolas *THE GODFATHER* (*DER PATE*, USA 1972). Kaum jemand kennt heute noch die Zitatquelle. Dennoch wurde es richtig eingesetzt, weil dieser kühle, zögerliche und verlorene

Einsamkeits-Gestus vorzüglich zu leergefegten Straßenbildern der Reeperbahn am frühen Morgen passte ... wenn denn ein Zitat nicht verstanden wird, kann es trotzdem gut fungieren dadurch, dass sein Gestus mit dem der Bilder eins zu eins zusammengeht ... dann versteht der Nicht-Kenner das Zitat als passenden Ausdruck und der Kenner als passenden Kommentar.

Das Zitat braucht einen filmischen ‚Rahmen‘, d.h. eine geringe optische Informationsdichte.

Um beim gerade gewählten Beispiel zu bleiben: wenn die Bilder langsam laufen und nur ganz wenig zeigen wie menschenleere Straßenbilder, dann hat die Musik gewissermaßen viel ‚Platz‘. Der Verzicht auf bewegte und bewegende Bilder führt zu großen musikalischen ‚Spiel‘-Räumen ... deswegen hat die Zusammenarbeit von Sergio Leone und Ennio Morricone immer so fabelhaft funktioniert, weil der Regisseur dem Komponisten von Fall zu Fall eine leere ‚Bühne‘ baute, auf der dann nichts anderes passierte als Musik ... wie in der Oper, wo gesungene Aktionen nur dann beginnen, wenn die Handlung zum Stillstand kommt. Die Faustformel ist einfach: soll die Musik dynamisch werden, braucht sie statische Bilder – und sind die Bilder dynamisch, brauchen sie keine Musik.

Wenn Du Dir nicht sicher bist ... hole Dir Rat, frage Dich schlau, spiele es Freunden vor.

Daran führt kein Weg vorbei: Zitate müssen getestet werden bevor man sie verwendet. Oft sind in ihnen Konnotationen (= mitklingende Bedeutungen) versteckt, deren Wirkung man ausprobieren, abschmecken muss. Außerdem sollte man einen Fachmann zu Rate ziehen. Nur er kann helfen, die Zitatquelle mitsamt ihrer ursprünglichen ‚Beschriftung‘ korrekt einzuordnen, damit es später nicht zu peinlichen Reibereien zwischen optischen und musikalischen Informationen kommt.

Sei ehrlich: ist das Zitat wirklich nötig, notwendig? Wird es unbedingt gebraucht?

Ehrlich geantwortet: meistens ist es überflüssig. Oft wirken wörtliche oder stilistische Zitate als unnötige Verdoppelung dessen, was ohnehin zu sehen ist. In den allerwenigsten Fällen muss es helfen, die filmische Message auf den Punkt zu bringen. Der Umgang mit Zitaten setzt großes musikalisches Wissen und eine noch größere dramaturgische Virtuosität voraus ... und sehr lange Bearbeitungszeiten, die in aller Regel nicht zur Verfügung stehen

Zitate sind vor allem heute aus Filmen bekannt ... aber Vorsicht, sie könnten eine neue ‚Beschriftung‘ haben oder eine missverständliche!

Nochmals zum Beitrag mit den kleinen Brücken und dem großen *River Kwai*-Marsch ... darüber sprachen wir im Seminar. Und dort meldete sich eine ca. 23 Jahre junge Teilnehmerin mit der Frage, was die Brücken bitteschön mit *Underberg* zu tun hätten ... Autsch! Da hat jemand beim Trüffeln dieses Marsches aus diesem Film einfach nicht bedacht, dass Musik im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte ‚unbeschriftet‘ wurde und nun mit neuer ‚Beschriftung‘ einen vollkommen anderen Sinn macht.

Zitate aus Filmen zu bemühen, kann fahrlässig bzw. gefährlich sein; vornehmlich dann, wenn man unsicher ist, was sie dort bedeuten. Ich sehe einen Beitrag über den Einsatz von Medizinerinnen, die in den Hubschrauber klettern, um ins jugoslawische Krisengebiet abzufliegen. Dazu – dreimal darf man raten was, wenn Hubschrauber ins Spiel kommen? – dazu Richard Wagners sattsam bekannter Ritt aus der Oper *Walküre*. Der Opernkontext kann nicht gemeint sein, denn dort ist die Musik das Leitmotiv von Brünnhildes Pferd Grane. Gemeint ist selbstverständlich der Helicopterstaffel-Start aus Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* (USA 1979), wo das *Walkürenritt*-Zitat allerdings ausgesprochen abwertend gedacht ist als Musik, die von den Nazis ein ums andere Mal in propagandistischen Wochenschauen missbraucht wurde. Das hatte Coppola gemeint: die unsinnige Hubschrauber-Attacke der Amerikaner kritisch zu kommentieren als Akt einer militanten Aggression im Stile Nazi-Deutschlands. Diese Musik jetzt abfliegenden medizinischen Helfern hinterher zu schmettern, verrät grimmigen Zynismus auf dem Nährboden maßloser Dummheit und sollte strafrechtlich verfolgt werden

Wann der Film die Musik einlädt ... und womit

- Wenn den Bildern eine Stimmung, eine Gefühls-Note innewohnt, welche musikalisch eingelöst werden muss. Das hatten wir schon erörtert.

Irgendwo und irgendwie muss in den Bildern ein emotionaler ‚Cue‘ (= Schlüssel) versteckt sein als Hinweis auf die sinnvolle musikalische Ergänzung bzw. Vervollkommnung. Bilder von Zerstörungen können Trauermusik nahe legen, Bilder heiteren Inhalts vertragen sich mit heiterem Musikausdruck, Momente von kindlicher Zärtlichkeit oder kreatürlicher Hilflosigkeit evozieren wie von selbst den entsprechenden musikalischen Gestus. Das heißt in logischer Konsequenz: sich solche musikalische Spielräume von vornherein bewusst machen und – das wäre der Idealfall – die Musik schon im Kopf haben, bevor man die entsprechenden Bilder dreht. Dieser äußerst seltene Fall ist allerdings nur dann gegeben, wenn das Ziel des Magazin-Beitrags die Vermittlung einer den Betrachter stimulierenden Empfindung ist.

- Wenn den Bildern eine ambivalente Stimmung innewohnt, welche musikalisch konkretisiert werden muss. Hatten wir auch schon.

Selbst in nur wenigen Momenten des ambitionierten Spielfilms bekommt man Bildsequenzen zu sehen, deren optische Informationsdichte noch unvollkommen ist; Bilder, die noch nicht alles verraten (z.B. wo man sich befindet oder wie ein Liebesakt emotional getönt ist, verzweifelt oder glücklich). In solchen Augenblicken ‚schließt‘ die Musik die noch offenen Stellen in den Bildern, rückt ambivalente visuelle Eindrücke sozusagen zurecht. Man mache sich keine Hoffnung: solche optischen Mehrdeutigkeiten, die dann von der Musik eindeutig gemacht werden, tauchen in der Alltäglichkeit der Fernseharbeit wenig bis gar nicht auf. Bilder von Autobahnen, Kindergärten oder Sportplatzeinweihungen haben keine Geheimnisse, zu deren Lüftung Musik bemüht werden müsste.

- Wenn der Realitäts-Eindruck verschwinden soll ... das nennt man eine akustische ‚Maskierung‘

Ein wunderbares Gestaltungsmittel, das durchaus auch im schlichten Beitragsformat anwendbar ist. Im gleichen Augenblick, wo die reale Atmo weggeblendet wird, entstehen akustische ‚Leerräume‘. Zwischen die Bilder und den Betrachter schiebt sich eine dicke Glaswand, durch er die gezeigte Wirklichkeit nur noch distanziert wahrnimmt, statt sie realitätsgenau mitzuerleben. Das Verschwinden der Atmo ist gleichbedeutend mit dem Verschwinden von physischer Echtheit. Stumm drehende Windräder zeigen ihre plötzlich ästhetische Schönheit, sie drehen sich wie geträumt. Hundertmeterläufer ohne Stadion-Atmo laufen nicht in Echtzeit und auch nicht mit echtem Kraftaufwand. Bäume fallen weich ins Nichts, wenn das Geräusch der Kettensäge und des knackenden Holzes fehlt. Ausgeblendete Atmos fokussieren das Auge dergestalt, dass die wirklichen Dinge ent-wirklicht erscheinen und dann (wenn man so sagen darf) gebannt erschaut werden als künstliche Gebilde. In solchen Momenten kann die im Grunde stets künstliche Musik ersatzweise für die realen Geräusche einspringen, dann entsteht eine andere, d.h. eine musikalisch ‚maskierte‘ Realität, deren Ausnahme-Charakter man durch Slow Motion noch zuspitzen kann.

- Wenn man so etwas wie ein Ausrufezeichen setzen will ... oder eine syntaktische Gliederungs-Marke

Ein einfacher und dennoch wirkungsvoller Kunstgriff. Die Kamera zoomt auf eine Inschrift oder auf eine Fahne ... am Ende der Zufahrt das leise Triangel-Ping, fertig ist das sowohl optische wie akustische Ausrufezeichen (muss ja nicht gleich eine Trompetenfanfare sein). Ein einzelner Harfenton kann ‚Achtung!‘ sagen, ein dezenter Gong wie ein Fingerzeig wirken (kann auch ein Telefonsignal sein oder – wo es passt – ein fern tönendes Schiffshorn). Und ist der Klavierton beim ersten Mal hoch und fein, beim zweiten Mal etwas länger in mittlerer Lage und beim dritten Mal satt,

tief und andauernd, so hat das akustische Merkzeichen Methode. Kurze, simple und musikalisch grobkörnige Zeichensetzungen können den Beitrag syntaktisch gliedern in einen ersten, einen zweiten und einen dritten Teil ... ein Dreitonmotiv auf der Oboe oder Gitarre, zunächst in der Folge c-a-b, dann in der Folge b-c-a und schließlich in der Dreitonfolge a-b-c, gliedert die dreieinhalb Minuten einerseits in drei Kapitel, andererseits deutet die zweimalige Variation des Gleichen an, dass diese drei Kapitel als Einheit gedacht sind. Zwei dissonante Intervalle und dann ein konsonantes geben kund, dass man mit seinem Bericht in die Zielgerade einbiegt. Syntaktische Gliederungen mit einfachen, ja primitiven musikalischen Mitteln geben dem Beitrag Form, schaffen Zäsuren, außerdem erleichtern sie dem Zuschauer die Orientierung.

- Wenn – zusätzlich zum filmischen Tempo – das akustische Tempo für Beschleunigung sorgt

Rasche Rhythmen (immer vorausgesetzt, sie werden nicht aufdringlich, sondern subtil verwendet) fungieren wie Herzschrittmacher, weswegen die musikalische Qualität des Tempos eine genuin filmische Qualität hat. Sie unterstreicht die Zügigkeit von Bewegungsabläufen insofern, als flotte rhythmische Patterns physiologisch gefühlt werden, d.h. körperlich auf das Vegetativum des Betrachters einwirken. Sie regulieren dessen Puls- und Atemfrequenz, nichts und niemand kann die Wirkung eines energischen Marsches verhindern. Und wie zwang- bzw. triebhaft rasante Techno-Patterns erlebt werden, führt Tom Tykwer in *LOLA RENNT* (Deutschland 1998) exemplarisch vor. Würde man einer ruhigen Sequenz, z.B. das langsame Pinselführen eines Malers, mit schnellem und leisem Groove unterlegen, käme Nervosität als neue Qualität ins Spiel, die den Bildern nicht innewohnt ... dieser Maler, sagt die Musik, steht unter einem enormen inneren Druck.

- Wenn man das Tempo der Bilder musikalisch langsamer machen will

Das Gegenteil funktioniert gleichermaßen gut. Dynamische Pferde- oder Radrennen mit einem gegenläufigen musikalischen Tempo auszubremsen, gelingt rätselhafterweise erstaunlich deswegen, weil der Zuschauer gewissermaßen zwischen zwei Stühle gesetzt wird ... er sieht eine schnelle Aktion und er hört eine langsame, welchem Eindruck darf er trauen? Diesen Zwiespalt kann er nicht auflösen, also muss er akzeptieren, zu einer verzögerten Wahrnehmung von tempogeladenen Aktionen gezwungen zu sein. Einerseits zweifellos ein manipulatives Verfahren, andererseits ein Stück Gestaltungsfreiheit, welches ohne die Musik nicht gelänge.

- Wenn man die Bilder kommentieren will

a) mittels einer musikalischen **Paraphrase**. Der Fall tritt ein mit der eben geschilderten Funktion von Musik als Tempomat, d.h. eilige Aktionen akustisch zu beschleunigen. Auch tritt er ein, wenn man zu Bildern aus dem Bayerischen, aus Westfrankreich oder Süditalien die jeweilige musikalische Tapete dazu gibt ... als paraphrasierend bezeichnet man Musik, wenn sie in Stil und Gestus zu gezeigten Bildimpressionen eins zu eins passt (ob sie notwendig ist, steht dann auf einem anderen Blatt).

b) mittels einer musikalischen **Polarisierung**. Der Fall ist gegeben mit der musikalischen Verlangsamung von schnellen Bildbewegungen, mit ‚alter‘ Musik zu modernen Industrieanlagen oder mit oben geschilderter ‚Maskierung‘. Dann sagt die Musik etwas anderes als die Bilder; anstatt sie zu verdoppeln, geht sie ihre eigenen Wege ... mit leisen Tönen, wo es laut sein sollte oder mit Musik, die merkwürdig fremd wirkt im Kontext vertrauter Bilder.

Ich erinnere mich eines Beitrags über den unfrohen Lebensalltag von Prostituierten, Arm in Arm mit frommen Choral-Klängen „*Wir setzen und mit Tränen nieder*“ aus J.S. Bach *Matthäus-Passion*. Ab und zu darf ein Autor durchaus zeigen, dass die Bilder und die Musik aus gegensätzlichen Welten stammen und mit unterschiedlichen Zungen sprechen ... subjektive Angebote insofern, als der Autor Menschen bzw. Dinge darstellt und per Musik Deutungen aus seiner ganz persönlichen Sicht anbietet. Das ist erlaubt, denn Filme, selbst Magazin-Beiträge, spiegeln grundsätzlich die Einstellung dessen wider, der sie macht

c) mittels eines **Kontrapunkts**. Das ist der raffinierteste Schachzug, den Musik zu bieten hat: radikal gegen die Bilder zu gehen und vehement das Gegenteil zu behaupten von dem, was man sieht. Im TV-Alltag kommt so etwas nicht vor, dazu ist dieses Gestaltungsmittel dramaturgisch-ästhetisch zu ehrgeizig und filmmusikalisch zu fein geschliffen.

Eine Rolle spielen musikalische Kontrapunkte dann und wann in der internationalen Werbung, vornehmlich im sog. ‚Social Commercial‘ mit dem Ziel, nachdenkliche Betroffenheit zu entbinden. So etwa in einem ‚Denk-Spot‘ des Schweizerischen Jugendfernsehens, darin Bilder von verhungerten afrikanischen Kindern gezeigt werden im Verbund mit geradezu obszön fröhlicher Charleston-Musik. Dann das Insert „*Findest Du die Musik unpassend?*“... zweites Insert: „*Finden wir auch*“ ... Musik säuft ab ... drittes Insert: „*Aber die Musik ...*“ ... viertes Insert: „*... ist nicht das Problem*“. Schärfer, grimmiger, provozierender und verletzender kann ein musikalischer Kontrapunkt nicht gesetzt werden; hier nutzt man diesen genialen Kunstgriff, um den Zuschauer zu verstören durch den eklatanten Widerspruch zwischen Bildern und Musik mit dem Ziel, dessen Irritation umzumünzen in tieferes Verstehen.

- Wenn man sich für die sog. ‚elliptische‘ Erzählweise entscheidet

Jetzt wird's spannend. Man gibt eine musikalische Phrase mit Anfang und Ende vor und schneidet die Bilder so, dass sie mit der Musik zeitgleich anfangen und enden. Ich wundere mich, dass diese ebenso einfache wie wirkungsvolle Gestaltungsmethode immer noch nicht durchgesickert ist zu den Niederungen des alltäglichen Filmemachens. Dabei ist sie so einfach, und ein Musikexperte muss man auch nicht sein. Tauglich in den meisten Fällen, wo Abläufe geschildert werden ... die sprunghaft geschnittene Montage eines Gartenhäuschens, Bildsequenzen einer fahrenden Dampfeisenbahn, die montierte Folge von Trainingseinheiten, industrielle Fertigungsprozesse, die Abreise von Auswanderern oder Darstellungen von sportlichen Aktionen. Abläufe mit Kopf und Schwanz von der Länge von ein bis anderthalb Minuten, es kann auch eine Kochsequenz sein, was heute besonders geschätzt wird.

Man gehe folgendermaßen vor: man wähle – unbedingt vor dem Schnitt! – eine in sich geschlossene musikalische Gestalt von ein bis anderthalb Minuten Länge (Trio eines Mozart-Menuetts, Evergreen, Tanzmusik, Pop-Ballade oder instrumentales Volkslied, als Paraphrase ungefähr passend zum dargestellten Ablauf der Aktion). Damit gibt man musikalisch den Anfang und das Ende der Sequenz vor. Nun werden die entsprechenden Bilder darauf geschnitten, meinetwegen ‚Schnitt auf Bums‘, muss aber nicht ... fertig. Mit der Musik nimmt der Ablauf dann seinen Anfang, und er endet, wenn die Musik zu Ende ist. Was man gewinnt? Man gewinnt eine in sich stimmige, gleichsam bogenförmige Verlaufsform, der Zuschauer spürt den Scheitelpunkt, auch spürt er das nahende Ende. Die Voraushörbarkeit der Musik macht die Filmsequenz vorhersehbar. Nennen wir diese Methode ein filmisches Erzählen innerhalb eines musikalischen Rahmens. Der eine Autor stellt eine neue Sportart vor (Pfedebasketball zum Beispiel) und wählt als musikalische ‚Trägerschicht‘ einen amüsanten Tango. Der andere Autor zeigt das mechanische Ballett von Hafenkranen exakt parallel zum Zeitablauf des Themas aus Ravels *Bolero*. Die dritte Autorin schneidet ihre Bilder vom Ablauf eines Kinderspiels auf die vollständige Phrase aus Tschairowskijs *Nussknacker*, eine vierte die Pflege des Aquariums zur entsprechenden Musik aus *Karneval der Tiere* von Saint-Saëns.

Berühmte Ellipsen-Beispiele: die Verwandlung des Kleinganoven Johnny Hooker zum seriösen Mann von Welt in George Roy Hills *THE STING* (*DER CLOU*, USA 1973) als rasch montierter Ablauf synchron und taktgenau zum Ragtime von Scott Joplin. Oder die einzigartige Liebesszene in Nicolas Roegs *DON'T LOOK NOW* (*WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN*, UK/ Italien 1973) auf den weit gespannten Bogen einer Kindermusik mit Gitarre und Flöte.

Geradezu grandios, um nicht zu sagen mustergültig ist jene Ellipse gestaltet, die in *GOOD MORNING, VIETNAM!* (USA 1987, Barry Levinson) eingefügt ist. Sie dauert so lange, wie Louis Armstrongs

Schmuse-Song *What a Wonderful World!* dauert. Die Musik als tönendes Vehikel transportiert eine üppig gefüllte Montage aus Kriegsbildern mit fliehenden Menschen, explodierenden Bomben, schreckerfüllten Gesichtern, Heerscharen von Soldaten und chemisch beschädigter Natur – wahrlich eine ‚wundervolle Welt‘, die da präsentiert wird Arm in Arm mit dem warmherzigen Sound der Musik ... obendrein ist dem Komponisten Alex North ein lupenreiner optisch-akustischer Kontrapunkt gelungen, denn zwischen dem, was man sieht, und dem, was man hört, waltet schärfster Widerspruch.

Zwei Gebote sind dabei strengstens zu beachten. Erstens muss die tragende Musik einen klar definierten Anfang und ein ebenso klar definiertes Ende haben. Ausblenden ist verboten, sonst geht's nicht. Und zweitens keinen Text drüberlegen, das wunderbare Zusammenspiel von musikalischer Trägerschicht und musikalisch transportierter Bilderfolge darf man nicht stören ... niemals!

- Wenn Musik mitspielt als sog. ‚diegetische‘ Musik

Der Fall ist klar: wo immer die Quelle der Musik im Bild sichtbar ist, braucht Musik keine Legitimation, sie ist gewissermaßen vor Ort. Als Schützenfestkapelle, als Mädchenchor, als Tanzorchester, als Rockband im Studio, als Kirche in der Orgel. So weit, so gut. Deswegen tönt die Orgel mit schöner Regelmäßigkeit, wenn die Kamera Kirchenräume betritt. Aber mit unschöner Regelmäßigkeit wird die Musik immer willkürlich eingeblendet, in den seltensten Fällen wird sie im Bild festgemacht und damit zum Mitspieler erklärt. Wie man das macht? Indem man anfangs einen übenden Organisten einfängt und dann, im späteren Verlauf des Beitrags, diesen besonderen ‚Übeklang‘ weiterhin verwendet, nur er definiert den besonderen Augenblick und die besondere Lokalität.

Ich denke an einen Beitrag über eine rheinhessische Theatergruppe, ihren Idealismus und ihre Finanznöte. Während des Drehs erhascht die Kamera einen vor sich hin wandernden Trompeter, wie er gedankenversunken ein paar kümmerliche Töne von sich gibt. Dieses Material fand dann an zwei, drei weiteren Stellen des Beitrags Verwendung ... nicht als Musik, sondern als ein für diese Gruppe an diesem Ort authentischer Klang. Insofern wäre ein spielendes Radio auch ‚diegetische‘ Musik, wenn das Radio zu jener Person gehört, die interviewt wird ... wie die altmodische Möblierung seines Wohnzimmers. Im Kapitel ‚Geräusche‘ gaben wir die Empfehlung: suche den Ton am Drehort, dort klingt immer etwas. Das sollten wir wiederholen und sagen: suche die Musik am Drehort, dort spielt immer etwas ... eine kratzende Geige, zwei singende Kinder, eine schiefe Drehorgel oder Hiphop aus Kopfhörern. Solche Spurensuchen haben etwas Gutes: sie machen aufmerksam auf den klingenden Drehort und verhindern, später beim Schnitt, die Suche nach Unpassendem.

Schließen wir das Kapitel herz- und schmerzlos ab: in allen anderen Fällen als den soeben aufgezählten hat die Musik wenig bis gar nichts zu schaffen ... was einmal mehr die Besinnung auf die Priorität von Atmos und gestaltkräftigen Geräuschen aus dem Fundus des Sound-Samplers schärfen hülfe.

Vom Stochern mit der Stange im musikalischen Nebel

Höchste Zeit, auf den eigentlichen Kern des Problems zu stoßen. Er hat etwas zu tun mit der durchaus verständlichen Unsicherheit, die ‚richtige‘ Musik zu finden, wenn man sich denn schon entschieden hat, Musik einzusetzen. Man geht eine Tür weiter zum Musikberater, will wissen, was zum Glitzern von Diamantenschmuck passt und was zu bunten Paragliden vor azurblauem Himmel. Mit – sagen wir – sechs CDs zurück in den Schnitt. Dieses und jenes legt man an und ist gleichwohl nicht rundum zufrieden damit ... irgendetwas ‚passt‘ nicht, nicht mal Track 14 von der Lieblingsscheibe mit Katie Melua. Wie bitteschön findet der musikalische Laie, also der Normaltyp aller Magazin-Beitragsautoren, jene Musik, welche die Bildausbeute korrekt paraphrasieren oder einfallsreich polarisieren könnte?

Dem eigentlichen Kern des Musik-Bild-Problems nähern wir uns mit der Klarstellung einiger grundsätzlicher Einsichten.

Stehende Bilder verlangen in der Regel nach nichts. Sie werden als nicht ergänzungsbedürftig bewertet, niemand würde Musik vermissen beim Betrachten von Fotografien. Eine Kirche ist eine Kirche, eine Sprungschanze eine Sprungschanze. Bilder sind künstliche Momentaufnahmen, zeigen einen begrenzten Ausschnitt aus der Fülle alles Möglichen, allenfalls denkt man sich eine Bewegung hinzu beim Schnapsschuss vom hochspringenden Basketballer.

Laufende Bilder unterliegen anderen Gesetzen, sie verlangen nach Geräuschen, werden als ergänzungsbedürftig bewertet, weil laufende Bilder eine bewegte Wirklichkeit abbilden. Und wie wir gehört haben, sind dynamisch abgebildete bzw. wiedergegebene Wirklichkeiten ohne Geräusche nicht authentisch. Vereinfacht gesagt: stehende Bilder brauchen keine akustische Ergänzung, laufende Bilder brauchen sie. Doch wie verhält es sich umgekehrt? Wie, wenn wir Geräusche wahrnehmen oder Musik?

Wahrgenommene Geräusche bleiben so lange fragmentarisch, wie wir sie nicht mit den entsprechenden Bildlichkeiten verknüpfen. Das ist so, weil in anthropologischer Hinsicht alle Geräusche als Gefahren-Indikatoren funktionieren: was immer wir außerhalb unseres Gesichtssinns (also in den rückwärtigen 180 Grad unserer visuellen Wahrnehmung) hören, ergänzen wir unwillkürlich um entsprechende Bildlichkeiten, um die Geräusch-Phänomene einzuordnen und damit als gefahrlos bzw. als gefährlich zu erkennen. Bei vertrauten Geräuschen assoziiert man spontan die entsprechenden Bilder (tatütata = Feuerwehr), wohingegen

man bei fremden Geräuschen mehr oder weniger verzweifelt nach einer passenden Bildlichkeit sucht und nicht eher Ruhe gibt, bis man sie gefunden hat. Ein fremdes Schabegeräusch beim Autofahren macht nervös, ein seltsames Knistern im Flugzeug macht Angst. Hören heißt imaginiertes Bildersehen. Das gilt auch für die Wahrnehmung von Musik.

Für **Wahrgenommene Musik** gilt das Gleiche; immer geht sie einher mit mehr oder weniger deutlich assoziierten Impressionen. Umso mehr, als es sich bei der Musik um ein abstraktes Gebilde handelt. Dem Sinn einer rätselhaften musikalischen Gestalt – eine Folge von Akkorden, eine monotone oder beweglich schweifende melodische Linie – versucht unser Hörapparat auf die Schliche zu kommen durch imaginierte Bildvorstellungen.

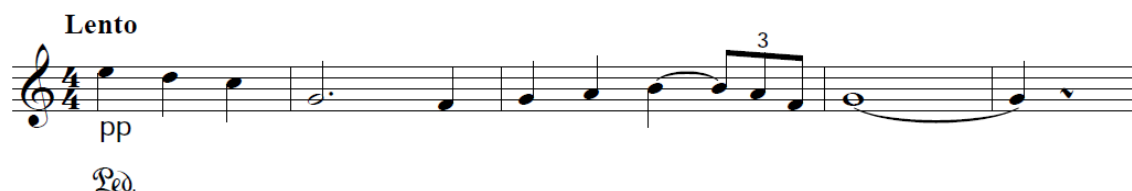
Solche fundamentalen Wahrnehmungsunterschiede führen in der Film-Musik-Montage oft zu handfesten Schwierigkeiten:

Erstens verlangen laufende Bilder nach mitlaufenden Geräuschen, und zweitens können laufende Bilder auch nach mitlaufender Musik rufen, aber dann taucht ein handfestes Problem auf.

Musik erzeugt ihre eigene Bildlichkeit. Will sagen: diese ‘innere’ und vom Hörer imaginierte Bildlichkeit trifft auf die reale Bildlichkeit des Films ... meistens vertragen sich diese realen (Film-) und die assoziierten (Musik-) Bilder nicht miteinander, dann passt was nicht. Das sollte zu einer selbstverständlichen Schlussfolgerung führen: die Verträglichkeit der sichtbaren Bildeindrücke des Films mit den hörbaren Bildeindrücken der Musik prüfend zu vergleichen. Wie man das macht?

Mit einem Verfahren, das ohne großen Aufwand auch vom musikalischen Laien zu handhaben ist: **freies Hörprotokoll**, eine vielfach erprobte und immer wieder zuverlässige Methode. Wie man es nutzt?

Man gebe eine schlichte Tonfolge vor, z.B. ein musikalisches Klischee der einfachsten Art ...



... und bitte die Zuhörenden um möglichst spontane und möglichst freie Formulierungen ihrer Höreindrücke. Im vorliegenden Fall wurden die folgenden Assoziationen protokolliert ...

- *unsicher, sucht sich ein Ziel*
- *Schneeflocken*
- *ein Blatt landet auf der Erde*
- *Fernweh, Blick in die Ferne*
- *Einsamkeit*
- *träumerisch*
- *gedankenverlorene Blicke in die Ferne*
- *wehmütige Langeweile*
- *kreisende Erinnerungen*
- *Sonnenschein*
- *morgendliche Tautropfen, Nebel*
- *Idylle, klingende Zeitlupe*
- *Tristesse*
- *Kindheitserinnerungen*
- *Blick aus einem Fenster in weite Fernen*
- *sommerlicher Regen*
- *Raum mit Samtvorhängen*
- *Zweifel und Hoffnung*
- *offene Frage*
- *Eindrücke aus früheren Tagen*

Durch die musikpsychologische Lesebrille betrachtet, ist zunächst bemerkenswert, wie eng die mitgeteilten Assoziationen um einen inneren Kern herum angesiedelt sind. Hörer hören nicht willkürlich, sondern sehr genau. Was sie hören? Die Offenheit der musikalischen Phrase, ihre zarte Andeutung, den um eine Mitte kreisenden Bewegungs-Charakter der melodischen Linie, die Helligkeit des einstimmigen Klavierklangs etc. Im zweiten Schritt sollte man den Versuch wagen, die Höreindrücke rückzubeziehen auf die musikalische Substanz, etwa so ...

- *unsicher, sucht sich ein Ziel* = Melodie schließt nicht ab
- *Schneeflocken* = schwerelose Töne
- *ein Blatt landet auf der Erde* = Leichtigkeit des Klangs
- *Fernweh, Blick in die Ferne* = offener Schluss, fallende Melodie
- *Einsamkeit* = einstimmige Melodie
- *träumerisch* = halliger Klang

- *gedankenverlorene Blicke
in die Ferne* = ziellose Melodierichtung
- *wehmütige Langeweile* = ‚müde‘ Bewegung
- *kreisende Erinnerungen* = melodische Pendelbewegung
- *Sonnenschein* = Töne im hohen, hellen Register
- *morgendliche Tautropfen, Nebel* = tropfende Einzeltöne
- *Idylle, klingende Zeitlupe* = extrem langsames Tempo
- *Tristesse* = kraftlos abwärts sinkendes Melos
- *Kindheitserinnerungen* = naives, ‚kindliches‘ Klavierspiel
- *Blick aus einem Fenster
in weite Fernen* = offener Schluss, räumlicher Hall
- *sommerlicher Regen* = leichte Tontropfen
- *Raum mit Samtvorhängen* = Instrument aus dem 19. Jh.
- *Zweifel und Hoffnung* = unentschiedener Melodieverlauf
- *offene Frage* = offen stehenbleibende Klanglinie
- *Eindrücke aus früheren Tagen* = Hall, Klavier, naive Spieltechnik

Erste Schlussfolgerung: selbst diese im Grunde lächerlich wenigen Töne haben es ‚bildlich‘ in sich ... was einmal mehr für die Verwendung von sehr einfachen, sogar möglichst primitiven Klischees spricht.

Zweite Schlussfolgerung: musikalisch erzeugte Bildlichkeiten entstehen nicht beliebig, sondern werden durch erkenn- und benennbare Eigenschaften des musikalischen Materials hervorgerufen.

Wie sensibel und genau meine Seminarteilnehmer hören, zeigen Zusammenhänge, die ihnen selbst verborgen sind und die sie trotzdem deutlich wahrnehmen ... diese Handvoll Töne wird auf dem Klavier a) durchgehend verhallt und b) mit kleinen rhythmischen Unebenheiten gespielt, so dass der Eindruck entsteht, ein Kind stünde am Klavier, den Fuß auf dem rechten Pedal und die Töne mit einem Finger auf den Tasten stochernd – wie das eben ungeübte Kinder am Klavier tun. Fast alle Hörer assoziieren mit den absinkenden Tonfolgen Traurigkeit, Zweifel, Wehmut oder Langeweile; diesen Effekt machen in aller Regel melodische Gestalten, die ‚den Kopf hängen lassen‘. Ebenso provozieren die einzelnen Töne der Tonfolge den Eindruck von Einsamkeit – es ist eine einsame Melodie, die nicht mit einem Punkt schließt, sondern mit einem Doppelpunkt endet, was Gefühle von Unsicherheit erzeugt. Dass man mit den Klängen Rückerinnerungen an frühere Zeiten zu empfinden glaubt, liegt am Klavier selbst, dem ‚Frauen‘-Instrument aus den Bürgerstuben oder den Salons des 19. Jahrhunderts (beim Saxophon oder der Mundharmonika würde vollkommen anders assoziiert). Tropfende Töne und tropfender Tau, leichter Klang und leichte Blätter, sonnige Helligkeit ... alles

ist in diesen wenigen Tönen sozusagen ‚verschlüsselt‘, dementsprechend präzise sind die innerlich erlebten Bildeindrücke.

Um das Rätsel aufzulösen: entnommen ist das musikalische Beispiel mit dem Titel *Doe Eye* dem poetischen Liebesdrama *THE BRIDGES OF MADISON COUNTY* (DIE BRÜCKEN AM FLUSS, USA 1995) von Clint Eastwood. Francesca, schlichte Farmersfrau aus Iowa, steht am geöffneten Fenster (!), ihr Blick macht sich an dem fremden Fotografen fest, der sich im Hof wäscht (Wassertropfen), in ihr regen sich Gefühle der Hoffnung, aber auch des Zweifels ... eine Frau in jenem kurzen Moment, wo das Herz sich noch nicht sicher ist, ob es sich verlieben will oder sich nicht verlieben darf. Die häusliche Umgebung ist altmodisch, und kurz vorher hatte Francesca dem durchreisenden Robert erzählt, nicht alle Träume ihrer Kindheit seien wahr geworden.

Kurz: Inhalt und Stimmung der Filmbilder passen nahtlos mit Inhalt und Stimmung der musikalisch evozierten Bilder aufeinander. Musik wird in diesen geglückten, d.h. leider sehr seltenen Augenblicken als derart richtig empfunden, dass man sie deswegen nur unterbewusst wahrnimmt. Es ist wie in der Mode oder beim Kochen: die passenden Zutaten sind oft unauffällig.

Freie Hörprotokolle lassen sich an jedem beliebigen Ort, zu jeder beliebigen Zeit und mit x-beliebigen Mitspielern durchführen. Wer es also genau nehmen möchte mit der Musik, muss die Genauigkeit der Passform von visueller und musikalischer Bildlichkeit auf den Prüfstand schicken. Ein **freies Hörprotokoll** ist schnell mal durchgeführt mit ein paar Kollegen zum Beispiel oder mit Freunden. Stellt sich dabei heraus, dass die musikalisch generierte Bildimpression nicht deckungsgleich ist mit dem Bildeindruck der Filmszene, kommt diese Musik nicht in Frage, sie wird unweigerlich falsch sein. Gleichermäßen wichtig ist der Umkehrschluss: erst dann sollte man zum Musikberater gehen, wenn die Filmsequenz einem **freien Sichtprotokoll** unterzogen wurde; aus den auf diese Weise gewonnenen Eindrücken entsteht eine Stichwort-Liste, auf die sich der Musikberater einen ersten Reim machen kann hinsichtlich der gewünschten Grundstimmung oder Musikfarbe oder des adäquaten musikalischen Gestus.

Der geneigte Leser schüttelt jetzt vielleicht den Kopf ... so viel Aufwand für so wenig Effekt? Richtig. Das wäre dann ein Argument mehr für die Einsicht, die Finger von der Musik zu lassen und größere Aufmerksamkeit der starken Leistungsfähigkeit von Atmos zu widmen. Tröstlich, wenngleich beklagenswert, mag noch der Hinweis darauf sein, dass selbst die Profis der kommerziellen Filmmusik-Branche solchen Aufwand nicht treiben, ansonsten würden sie nicht mit unschöner Regelmäßigkeit unpassende Musik in unpassenden Momenten über die Filme kleckern.

Zwar hatte Jack Warner einst dekretiert: „*Filme sind Märchen, und Märchen brauchen Musik*“, aber mit Märchenerzählungen hat ein Großteil heutiger Filme eher wenig zu tun. Und der 2’45“-Magazin-Beitrag am Dienstagnachmittag? Ehrlich ... der doch schon mal gar nicht. Oder?

Literatur

- Behne, Klaus-Ernst (1999) Zu einer Theorie der Wirkungslosigkeit von (Hintergrund-)Musik. In: *Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, Band 14, S.7 – 23.
- Blaes, Ruth / Heussen, Gregor Alexander (Hg.) (1997) *ABC des Fernsehens*. Konstanz.
- Flückiger, Barbara (2001) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Schüren.
- Rösing, Helmut (1993) Musikalische Ausdrucksmodelle. In: Bruhn, Herbert/Oerter, Rolf/ Rösing, Helmut (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek. S. 579 – 588.
- Schneider, Norbert Jürgen (1997) *Komponieren für Film und Fernsehen*. Mainz.
- Wolff, Harald (1996) *Geräusche und Film*. Kirchheim.

Empfohlene Zitierweise:

Hans Christian Schmidt-Banse: Sound und Musik im Magazin-Beitrag. Glanz und Elend auf dem Kartoffelacker des alltäglichen Fernsehens. Grundsätze, Merksätze.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4, 2010.

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

Datum des Zugriffs: 1.4.2010.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Hans Christian Schmidt-Banse. 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“.