

Filmmusik im Dokumentarfilm – Die Gestaltung von Wirkmomenten im Spannungsfeld dokumentarischer und fiktionaler Erzählformen durch Musik

Robert Rabenalt (Potsdam)

Abstract:

Der Text beleuchtet die dramaturgische Rolle der Filmmusik im Dokumentarfilm. Ausgehend von verschiedenen Dokumentarfilm-Typen sollen sehr unterschiedliche Beispiele zeigen, wie Musik und Tongestaltung verschiedenartige Erzählstrukturen, Wirkungsmechanismen und ästhetische Merkmale ausprägen. Zugleich wird ein Trend eingehender untersucht, der publikumswirksame Dokumentarfilme im Kinoformat hervorgebracht hat, zu dessen Charakteristikum es gehört, dass Musik für eine Dramatisierung des an sich Dokumentarischen und zur *Immersion* in Dienst genommen wird. Es zeigt sich, wie groß der Anteil der Musik daran ist, dass Wirkungsmechanismen, die dem Publikum aus dem fiktionalen Genre vertraut sind, in den Dokumentarfilm übertragen werden können und dort ebenso funktionieren. Inwieweit dies der poetischen Verdichtung dient oder einer Einfühlungsästhetik zuarbeitet und möglicherweise die Glaubwürdigkeit des abgehandelten Themas in Frage stellt, ist eine kritisch zu diskutierende, stets für den Einzelfall zu beantwortende Frage. Der Beitrag möchte über die Anwendung beim Dokumentarfilm hinausgehend dafür eintreten, Filmmusik als „tiefenwirksames“ dramaturgisches Element zu analysieren, wofür die vorgestellten Kategorien Anwendung finden und als Grundlage weiterer Diskussionen verstanden werden können.

Inhalt:

- I. Grundmuster des Erzählens – Offene und Geschlossene Form
- II. Epischer Dokumentarfilm
- III. Episodische Strukturen
- IV. Zusammentreffen verschiedener Rezeptionshaltungen
- V. Transformation fiktionaler Erzählformen und Wirkungsmöglichkeiten in den Dokumentarfilm mithilfe der Musik
- VI. Resumé: Strukturbildung, Poetische Verdichtung, Einfühlung und Authentizität

Im Dokumentarfilm manifestieren sich narrative Strukturen und dramaturgische Modelle ebenso wie im fiktionalen Film. Hinter den individuellen Ausprägungen des jeweiligen Films verbergen sich in der Regel Grundmuster des Erzählens, auf die ich zunächst eingehen möchte. Diese Muster korrespondieren mit den Grundtypen der Dokumentarfilmdramaturgie. Dieses Vorgehen dient als Fundament einer musikdramaturgischen Analyse, welche die Musik differenzieren kann in Funktionen, die dramaturgisch übergreifend oder momenthaft wirken. Das bedeutet auch, dass die doppelte Wirkkraft der Musik – spontan-oberflächennah und zugleich übergreifend-verborgen – konkreter untersucht werden kann.

(I) Grundmuster des Erzählens - Offene und Geschlossene Form

Die dramaturgischen Funktionen von Filmmusik sind stark an die Grundformen der filmischen Dramaturgie allgemein gebunden. Die situationsbezogenen Funktionen von Filmmusik innerhalb von Szene und Sequenz sind so gesehen eine Ergänzung zu dem Funktions- und Wirkungsspektrum, das sich zunächst aus den Grundtypen des Erzählens ergibt.

Die *Offene Form* ist durch das Epische Erzählen gekennzeichnet. Das Epische Erzählen lässt verschiedene Strukturen und Formen zu, ist aber an typische Erzählweisen und Erzählhaltungen gebunden, welche es ermöglichen sollen, die Geschichte mit zahlreichen Episoden anzureichern, auf Nebengleise zu verlegen und dennoch stets das Ganze im Hintergrund präsent zu halten. Wichtigstes und auffälligstes Mittel ist der Erzähler (*Narrator* – oft der allwissende *auktoriale* Erzähler, oder subjektiv aus einer Figur heraus), der uns durch seinen Blick auf die Geschichte einen Einblick auf und damit einen Ausschnitt aus seinem umfassenden Wissen zur Geschichte gestattet und die Gliederung und Reihung der Erzählung bestimmt. Dieser Erzähler kann im Film auf vielfältige Arten in Erscheinung treten. Typisch für das epische Erzählen sind umfassende, differenzierte Berichte, ergänzende Episoden und andere Bereicherungen der Erzählung, aber auch „eine motivische Ableitung des Zentralthemas bis in die kleinsten Zellen“¹.

Im Gegensatz dazu stützt sich die *Geschlossene Form* auf in ihrer Abfolge festgelegte Handlungselemente mit Szenen und Begebenheiten, welche von Figuren und deren Handlungen „gezeigt“ werden (*mimesis*). Die Figuren müssen in ihrem Handeln glaubwürdig erscheinen, wobei die Ereignisse normalerweise in kausal-linearem Zusammenhang stehen. Dies entspricht den Prinzipien des Dramatischen Erzählens. Dass die Form, in der sich uns die dramatische Erzählung zeigt, als „geschlossen“ bezeichnet wird, hängt mit der relativ festgeschriebenen Struktur zusammen, in der sich diese Entwicklung vollzieht, d.h. in die sich die narrativen Stationen (aber auch die Figurendisposition/ Figurtypen) einpassen und welche in stark verkürzter Form wie folgt zu beschreiben wäre: Nach der Vorstellung von Figuren, Zeit und Ort (Exposition) folgt ein erregendes

¹ Stutterheim/ Kaiser 2009, S. 174.

Moment, der erste Wendepunkt, der die weitere Handlung in Gang setzt, die zu einem Handlungshöhepunkt, dem zweiten Wendepunkt, geführt wird, bis sich gegen Ende beim Spannungshöhepunkt eine Lösung zeigt, woran sich ein „Abgesang“ (Epilog) anschließt.

Offene und Geschlossene Form unterscheiden sich aber nicht nur nach rein formalen Aspekten, sondern vielleicht noch mehr darin, welche Rezeptionshaltung eingenommen wird², oder anders formuliert, welche Rezeptionsvereinbarung mit dem Zuschauer – meist innerhalb der ersten Minuten – getroffen wird. Die Offene Form zielt dabei auf den aktiven, mitdenkenden Rezipienten, der die zumeist nicht-eindeutigen Rezeptionsangebote selbst ordnen und interpretieren kann: „Die offene Form erfordert vom Zuschauer eine aktive Teilnahme. Er muss sein eigenes Wissen, seine Erfahrungen und Kenntnisse einbringen, um sich zu dem jeweiligen Film ins Verhältnis zu setzen. Es wird eine Interpretationsleistung verlangt.“³ Diese Rezeptionsvereinbarung kann zwar auch innerhalb der Geschlossenen Form ausgeprägt sein, ist dort aber weniger selbstverständlich.

(II) Epischer Dokumentarfilm

Filme dieses Typs sind durch den distanziert beobachtenden Gestus geprägt, welcher durch verschiedene gestalterische Elemente in Erscheinung tritt, z.B. einen Erzähler, der berichtend oder kommentierend im sog. *voice over* zu hören ist, durch die Interview-Situation, erklärende Texttafeln oder -einblendungen oder andere strukturierende Elemente. Häufig sind räumliche und zeitliche Strukturgliederungen wie kalendarischer Ablauf und Hinweise auf den Ort zu finden oder zentrale Figuren, um die herum sich die Ereignisse reihen. Mit diesen Mitteln kann auch heterogenes Material, dessen Entstehung nicht selten von Zufällen beeinflusst ist, in filmische Strukturen eingegliedert werden. Die sinnfällige inhaltliche Verknüpfung von Geschehnissen, Episoden, Stimmungsschilderungen und manchmal auch Allegorien zum Thema verlangt vom Rezipienten ein gewisses Maß an Sachinteresse, Lust am Wissenszuwachs und Offenheit. Zu diesem Typus sind verschiedene Gattungen zu rechnen, z.B. Essayfilme, Kompilationsfilme, Filme mit episodischer Struktur, das *Direct Cinema* und *Cinéma vérité*.

Mein erstes Filmbeispiel, SEIN UND HABEN (FR 2002, R.: Nicolas Philibert), soll verdeutlichen, wie die Musik mit Elementen und Struktur eines Dokumentarfilms der Offenen Form korrespondiert und in diesem bestimmte Funktionen übernimmt.

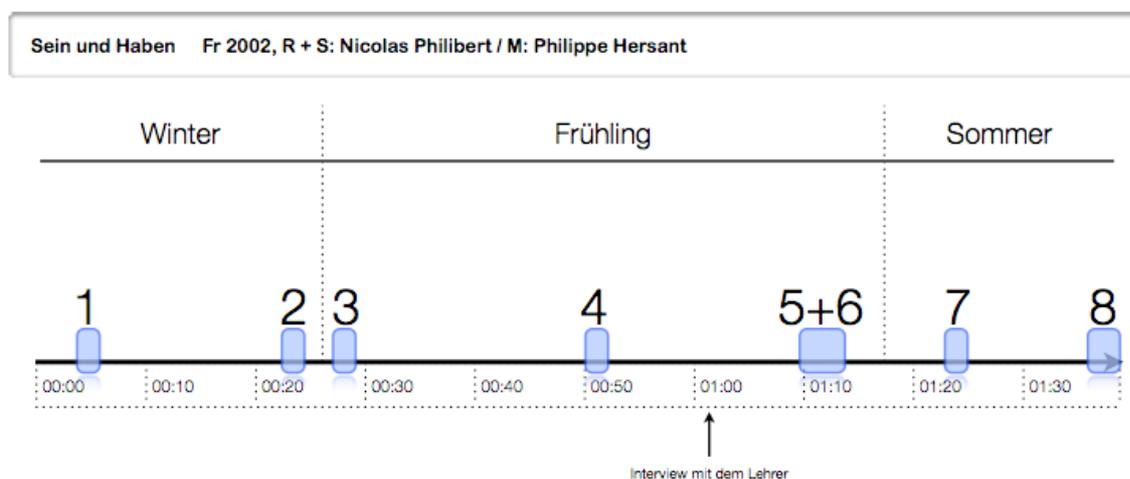
² vgl. Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk* (1977).

³ Stutterheim/ Kaiser 2009, S. 177.

SEIN UND HABEN berichtet in seiner ruhigen und unprätentiösen Art über eine Dorfschule in einer Bergregion Frankreichs, in der zwölf Kinder verschiedenen Alters von dem einzigen Lehrer der Schule unterrichtet werden. Die oft humorvollen Begebenheiten beim Lernen wie beim Spielen verdichten sich zu einfühlsamen Porträts der Kinder und ihres Lehrers sowie des Lebens auf dem Lande. Der Film gibt viel Raum, sich seine eigenen Gedanken zu Kindheit, Bildung, Familie und den Werten und Ansprüchen im Leben zu machen. 2002 wurde er mit dem Europäischen Dokumentarfilmpreis sowie dem *Prix Arte* ausgezeichnet.

Der Film folgt den Geschehnissen chronologisch, wobei offene Landschaftsbilder Zäsuren setzen und jahres- und tageszeitliche Orientierung geben und zugleich besagten Raum öffnen, den wir als Zuschauer mit unseren eigenen Gedanken füllen können. Die Musik beschränkt sich darauf, an wenigen Stellen (in der folgenden Überblicksdarstellung blau gekennzeichnet) dezent und mit verspieltem Gestus jene Szenen zu markieren, in denen die Klasse mit ihrem Lehrer unterwegs ist, also den relativ engen Raum der Schule verlässt, z.B. zum Schlittenfahren, zur Besichtigung der neuen weiterführenden Schule und zum Sommerausflug mit Bahnfahrt und Picknick. Dabei knüpft die Musik an das Grundthema Kindheit an. So klingt beispielsweise das Lied *Bruder Jakob* untergründig in mehreren Musikeinsätzen an. Insgesamt hat sie einen impressionistisch-verspielten Tonfall, wobei sich der Komponist Philippe Hersant eines Quartetts aus Klavier, Violine, Violoncello und Klarinette bedient.

Im Film sehen wir ein konsequent umgesetztes Konzept der Filmmusik, das gliedernd Zäsuren und Überleitungen bezeichnet und dadurch den beobachtenden Blick auf das, was in der Klasse zwischen Lehrer und Schülern und in den Familien geschieht, beibehält, aber nicht kommentiert. So bleiben auch die Vorspanntitel und der Anfang des Films ohne Musik. Hier stimmen uns vielmehr schöne und zugleich raue Bilder und Innen- wie Außengeräusche auf den doch etwas eigentümlich wirkenden Ort des Geschehens – das Klassenzimmer der Dorfschule – ein.



Eine einzige Interview-Situation gibt es im Film, die stilistisch zwar eine Ausnahme bildet, aber offenbar notwendig erschien. Der Lehrer wird nach ca. einer Stunde Film zu seiner Biografie befragt. Er kann innerhalb des Ensembles aus Schülern und Lehrer als Mittelpunktfigur angesehen werden. Spätestens hier kommen dem Zuschauer auch Gedanken darüber in den Sinn, was für ein Mensch dieser Lehrer, der sich durch eine gewisse Eigentümlichkeit auszeichnet und mit so viel Engagement und Hingabe an diesem Ort lebt und arbeitet, sein muss. Durch das Interview können wir ein erweitertes Verständnis für die Vorgänge, Ansichten und das Verhalten entwickeln.

Als Beispiel für die einzige Abweichung von dem oben beschriebenen simplen und klaren Filmmusikkonzept soll eine Szene dienen, in der die Filmmusik ausnahmsweise auch eine Kommentarfunktion hat.

Es wird eine Situation präsentiert, in der ein Techniker den Kopierer der Schule reparieren muss. Durch die Montage wird dieses Ereignis jedoch zu einer anderen Situation in Bezug gesetzt, in der zwei der Kinder versuchen, aus einem Buch etwas herauszukopieren, was ihnen nicht mit befriedigendem Ergebnis gelingt. Dadurch wird diese Sequenz gewissermaßen dramatisiert, da die Szene, wenn sie dem Techniker vorangestellt ist, einen Kausalbezug herstellt und suggeriert, dass der Kopierer aufgrund der eifrigen Versuche der beiden ca. Sechsjährigen kaputt gegangen sei. Ob sich die Begebenheiten in dieser Reihenfolge und zeitlichen Nähe zugetragen haben, oder ob eine (man könnte sagen) „poetische Verdichtung“ vorliegt, muss offen bleiben. Hier setzt nun die Musik ein (Einsatz 5 + 6): Ein *pizzicato* im Cello scheint sowohl über die Bemühtheit der Kinder zu schmunzeln, als auch sich darüber lustig zu machen, dass der Techniker die Sache nun beheben muss. Der nächste Musikeinsatz, der dieses *pizzicato* aufgreift und in die folgende Musik integriert, die weiterhin die oben beschriebene Funktion erfüllt (und die für die Unterwegs-Passagen vorgesehen ist), schließt sich unmittelbar an.

(III) Episodische Strukturen

Das zweite Beispiel, *WE FEED THE WORLD* (Österreich 2005, R.: Erwin Wagenhofer, Sound Design/ Musik: Helmut Neugebauer), ist ein Dokumentarfilm mit episodischer Struktur. Episodische Strukturen ermöglichen es, nicht nur beispielhaft von einer Figur oder Perspektive aus beschränkt zu erzählen.⁴ In diesem Film wurde ein ebenso klares und einfaches Konzept realisiert, wie im ersten Beispiel, allerdings auf ganz andere Weise und zu anderem Zweck.

⁴ vgl. Stutterheim/ Kaiser 2009, S. 199.

Der Film thematisiert die Abgründe industrialisierter Nahrungsmittelproduktion und leuchtet die Folgen ihrer weltweiten Vernetzung aus. Dabei kommen Bauern, Fischer, der UN-Sonderbeauftragte für das Menschenrecht auf Nahrung und der Konzernchef von Nestlé zu Wort. Der Film gewährt Einblicke in sonst verborgenes und ist informativ, indem er die sozialen, politischen und ökologischen Zusammenhänge und Folgekosten der Agrarindustrie auflistet.

Eine Gliederung ergibt sich aus der Reihung der in sich geschlossenen Episoden in verschiedenen Ländern, wo die Produktion eines bestimmten Produkts und die damit verbundenen Auswirkungen gezeigt werden. Mit Kapitelüberschriften wird stets der Inhalt der folgenden Episode angekündigt (z.B. „Warum unsere Hühner den Regenwald auffressen und 25% der Brasilianer hungern“). Texteinblendungen liefern hin und wieder zusätzliche Informationen. Der überwiegend nüchterne Blick der Kamera auf zum Teil drastische Bilder, etwa in einer Anlage zur Aufzucht und Verarbeitung von Hühnern oder einer Halde (bestehend aus weggeworfenem Brot bzw. minderwertigem Fisch aus industrialisiertem Fang u.ä.), lässt das Gezeigte in seiner Normalität besonders erschütternd erscheinen. Es finden sich aber auch einige artifizielle Montagen (z.B. verknüpfte Einstellungen von Förderbändern) oder besondere Kamerablickwinkel. Interviews mit ausgewählten Protagonisten berichten und erläutern fast durchgängig die Situation. Unabhängig von den Länder-Episoden gliedern und kommentieren Interviews mit dem Sonderbeauftragten für das Menschenrecht auf Nahrung den gesamten Film – sie stellen ein übergeordnetes (episches) Strukturprinzip dar, das uns die Eingliederung der Beispiele in die Grundthematik nahe legt und eine Reflexion befördert. Anhand der Montage, d.h. der Platzierung dieses Interviews, wird auch die vom Regisseur erwünschte Lesart deutlich.

Aufgrund der gesellschaftlich-sozialen Dimension dieses Films können die Episodenstruktur, informierende Kapitelüberschriften und eingeblendete Kommentare als eine Übertragung einiger Prinzipien des „Epischen Theaters“ Brechts in den Film aufgefasst werden, wie man es auch in Godards Filmen beobachten kann, z.B. in *DIE GESCHICHTE DER NANA S.* (Frankreich 1962), der z.B. die in Kapiteln gegliederte Struktur aufweist und die Problematik „ausstellt“, anstatt auf den einführenden Nachvollzug der Handlung aus zu sein und der dadurch mehr auf eine die gesellschaftlichen und sozialen Hintergründe reflektierende Teilhabe abzielt. Aus dieser Perspektive werden die trennenden Kategorien zwischen fiktionalem und dokumentarischem Genre zunehmend relativiert, worauf ich im Kapitel IV noch einmal zu sprechen komme.

WE FEED THE WORLD kommt ohne Musik aus! Der Sound Designer Helmut Neugebauer hat jedoch im Umgang mit Geräuschen für spezielle Momente des Films eine Tongestaltung verwirklicht, die streckenweise musikalisch zu nennen ist und deren Funktion eindeutig scheint: Nur dort, wo die Bilder nicht auf den ersten Blick Entsetzen erregend genug sind, fügt die auditive Ebene eine kommentierende oder emotionalisierende, weil beunruhigende Dimension hinzu - man könnte hierfür den Begriff des *Valeur ajoutée* (Mehrwert)⁵ benutzen. Es handelt sich zumeist um die Integration von Geräuschen, die im

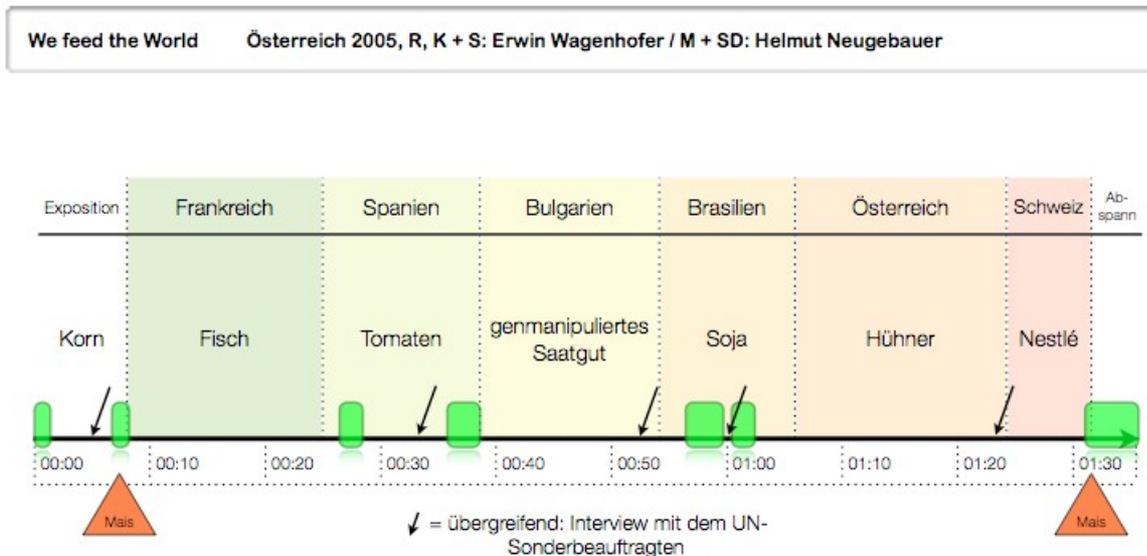
⁵ *Valeur ajoutée* (dt. Mehrwert) ist ein von Michel Chion (1994) eingeführter Begriff, der die Anreicherung des Filmbildes mit

szenischen Ton ihren Ursprung haben (oder haben könnten), z.B. das Klacken einer Zapfsäule an einer Tankstelle oder Fluggeräusche, und stilisiert werden. Diese *morphing* oder *Klangmodulation* genannte Technik⁶, welche die im Handlungsraum angesiedelten (oder zumindest dort zu vermutenden) Sounds aufgreift und umformt, ist im Mainstream-Spielfilm seit den 90er Jahren etabliert und dient in der Regel dem Aufladen von im Bild Sichtbarem, ohne dafür als extern erkennbare Geräusche zu verwenden. In unserem Beispiel werden sie dahingehend verfremdet, dass eine teils unbestimmte, teils deutlicher werdende Assoziation aufkommt, die man als „gefährlich“ oder „riskant“ bezeichnen könnte, wodurch die Geräusche kommentierend auf die Bilder oder störend bzw. beunruhigend wirken. Besonders die Spanien-Episode, in der auch der LKW-Transport der Tomaten thematisiert wird, enthält Bilder, die uns eher aus dem Urlaub bekannt sind und sonst möglicherweise positive Assoziationen auslösen könnten. Der Film geht also über eine Auflistung der Probleme hinaus und versucht uns mit den Möglichkeiten einer emanzipierten Tonspur intellektuell und emotional zu erreichen. Im Folgenden möchte ich die Einsätze des musikalisierten Sound Designs kurz schildern, um die gerade ausgeführte These zu untermauern.

Die erste einleitende Episode zeigt uns in kürzerer Form einen Ablauf, der auch für die folgenden längeren Episoden bestimmend ist und somit einer Exposition entsprechend auf das zu Erwartende und die Erzählhaltung einstimmt: Es geht sofort hin zum Ort des Geschehens und in die Interview-Situation. Innerhalb einer jeden Episode wird ein Nahrungsmittel-Beispiel abgehandelt. Zu Beginn der ersten Episode sehen wir Bilder eines Kornfeldes, am Ende der Episode wird Brot, das nicht älter als 48 Stunden ist, auf einer Halde entsorgt und es werden Maiskolben zur Erzeugung von Fernwärme verfeuert. Zwischen Brothalde und brennenden Maiskolben ist das Interview mit dem UN-Sonderbeauftragten für das Menschenrecht auf Nahrung montiert, der auf unhaltbare Verhältnisse zum Thema Hunger und Nahrungsmittel-Handel aufmerksam macht, wodurch die nachfolgenden Informationen in Zusammenhang mit der Verfeuerung der Maiskolben dagegen nochmals an Brisanz gewinnen. Dennoch wird das Sound Design, das mit Hilfe synthetischer Klänge ein stilisiertes Knistern von Feuer darstellt, eingesetzt. Dies ist eine Abweichung von der Funktion des ergänzenden Aufladens an sich harmloser Bilder, da das Bild hier keinesfalls neutral, sondern eher symbolisch und kritisierend ist. Dafür erhält dieser Moment eine strukturelle Bedeutung: Es wird eine Zäsur gesetzt, die die einleitende Episode als „Exposition“ mit den genannten typischen Funktionen kenntlich macht. Für diese Sicht spricht auch die Wiederverwendung der glühenden Maiskolben während des Abspanns, wodurch eine Klammer gesetzt wird. Dort erklingt anstelle einer Abspann-Musik ein Sound Design, das aus Klängen besteht, die als ein überzeichnetes, wiederum an eine defekte Lautsprecherbox erinnerndes Knistern beschrieben werden können, während ein tieferer, einem Sinuston ähnlicher Klang, anhaltend „nervt“ und an der Schwelle zum Dröhnen gepegelt ist.

Ausdrucks- und Informationswert durch den (nicht-sprachlichen) Ton bezeichnet. Dabei ist es wichtig, dass der Rezipient die Annahme hat, Information oder Ausdruck ergäben sich „natürlich“ aus dem schon im Bild Enthaltenen.

⁶ vgl. Lensing 2006, S. 216.



Von den sechs der Exposition folgenden Episoden erhalten nur zwei musikalisiertes Sound Design (Spanien und Brasilien). Der Ursprung der Tongestaltung bei den Luftaufnahmen in Spanien erwuchs zunächst aus rein praktischen Gründen: Es existierte kein brauchbarer Ton, da aus einem Leichtflugzeug heraus im Freien sitzend gefilmt wurde.⁷ Bei der „Vertonung“ der Luftaufnahmen von Gewächshäusern und Sojafeldern eröffnete sich offenbar aus der Not heraus zugleich aber die Möglichkeit, die Bilder, die in sich weniger erschütternd, betroffen machend oder aufrüttelnd sind als in anderen Episoden, mit dem Ton zu kommentieren und aufzuladen. Die riesigen glitzernden Flächen der Gewächshäuser haben sogar einen eigenen ästhetischen Wert (das Meer im Hintergrund bei Gegenlicht) – ganz im Gegensatz z.B. zu den erschütternden Bildern der Hühnerproduktions- und Verarbeitungsstätten in Österreich. Durch den differierenden⁸ Einsatz der auditiven Ebene werden die oberflächlich betrachtet neutralen bis z.T. sogar schönen Bilder konterkariert. Es erklingen ein stilisiertes Windgeräusch, unvorhersehbar einsetzende scharfe Akzente und in der Brasilien-Episode dazu integrierte Urwaldgeräusche zu Luftbildern der Sojafelder, für die der Urwald (Mato Grosso – großer dichter Wald, wie die Region noch immer heißt) gerodet wurde.

Auf zwei interessante Beobachtungen, die den Einsatz mit Originalton betreffen, möchte ich noch kurz eingehen: In der Spanien-Episode sind die menschenunwürdigen Behausungen der meist marokkanischen Gemüsearbeiter zu sehen, die in halb verfallenen Schuppen und leer stehenden Gewächshäusern wohnen, in unmittelbarer Nähe zu gelagerten Pestiziden. Mit den Überresten der giftigen Düngemittelbehälter haben sie sich nordafrikanische Saiteninstrumente gebaut, auf denen sie musizieren. Die Szene ist in ihrer Widersprüchlichkeit beeindruckend. Ebenso widersprüchlich die darauf folgende: Zu der trostlosen Innenansicht eines nach der Ernte leer geräumten Tomatengewächshauses hören wir Frösche, die hier nicht

⁷ E-mail des Regisseurs vom 20.04.2010 an den Autor.

⁸ *Differenz* nutze ich im Sinne Flückigers (2001), die bei der Systematisierung der Ton/ Bild-Beziehungen auf einer Skala zwischen maximaler Redundanz und maximaler Differenz einen *Valeur ajoutée* (Mehrwert) verortet.

hinzugehören scheinen, sich dort aber tatsächlich angesiedelt haben – es handelt sich hier in der Tat um den Originalton.⁹ Dennoch entsteht eine Differenz, die für den von mir unterstellten *valeur ajoutée* verantwortlich ist, da der Ton zu diesem unnatürlich wirkenden, trostlosen und ausgelagten Umfeld vordergründig nicht zugehörig scheint und so einen Bezug zur Tatsache der Zerstörung natürlicher Lebensräume, aber auch menschenwürdiger Lebens- und Arbeitsbedingungen hergestellt wird. Die differierende Wirkung wird hier interessanterweise nicht durch das Hinzufügen synthetischer „Störgeräusche“, sondern – umgekehrt – durch den Originalton erreicht.

Eine letzte Beobachtung zum Film: In der Rumänien-Episode haben – ähnlich der Spanien- und Brasilien-Episoden – die Bilder für sich genommen wenig Abschreckendes, Beunruhigendes. Dennoch fehlt der differierende Einsatz der Tongestaltung. Als Besonderheit dieser Episode ist aber zu beobachten, dass der Protagonist nicht nur die eigenen, ihn direkt betreffenden Sachverhalte darlegt, sondern bereits selbst übergreifende inhaltliche und politische Bezüge herstellt. Diese global reflektierte Sicht lässt die konkreten, scheinbar harmlosen Begebenheiten und Bilder der Rumänien-Episode in anderem Licht erscheinen. Es besteht hierdurch schlicht kein Bedarf für den Einsatz einer kommentierenden oder differierenden Tonebene.

(IV) Zusammentreffen verschiedener Rezeptionshaltungen

Nicht selten finden sich in Filmen Kombinationen erzählerischer Grundmuster. Im Speziellen scheint die Integration von Wirkelementen der dramatischen Erzählformen in den Dokumentarfilm ein entweder unbewusst gehandhabtes Mittel oder aber gezielt eingesetzte Strategie zu sein, die auf die Rezeptionserfahrungen des Publikums im fiktionalen Genre rekurrieren. Hierbei ist anzunehmen, dass auch die Musik- und Tongestaltung die Rezeptionshaltung beeinflusst, d.h. den Modus prägt, in dem die Aufnahme und Interpretation eines Films geschieht. Die Filmmusik ist also daran beteiligt, ob – im Sinne Umberto Ecos – „definitive Modi der Organisation des interpretierten Kunstwerkes“ vorgeschrieben werden oder die „Poetik des Kunstwerkes“ den „Interpreten [...] zum aktiven Zentrum eines Netzwerkes unausschöpfbarer Beziehungen“ macht.¹⁰ Die Rolle, die der Musik dabei zukommt, wenn Rezeptionshaltungen geprägt und verändert werden oder im Sinne eines breiten Rezeptionsangebotes, aus dem sich jede/r einen Teil herausgreift, verschiedene Rezeptionshaltungen gleichzeitig existieren können, ist aus meiner Sicht sehr hoch einzuschätzen.

⁹ E-mail des Regisseurs vom 20.04.2010 an den Autor.

¹⁰ Eco 1977, S. 31.

Als Beispiel für das Zusammentreffen verschiedener Rezeptionshaltungen könnte gelten, wenn z.B. anscheinend Dokumentarisches in den Spielfilm integriert wird. Man könnte hier das Schreiben besonders authentisch wirkender, lebensnaher Dialoge auswählen.¹¹ Eine Teil-Gattung des Spielfilms könnte mit „Das Leben, wie es ist“ überschrieben werden, die mit allen cineastischen Mitteln – von der Wahl des Sujets bis zur Musik- und Tongestaltung – Aspekte von Authentizität aufgreift, worunter z.B. die meisten Filme des italienischen *Neorealismus*, der *Nouvelle vague*, oder Filme von Mike Leigh, Ken Loach, Gus van Sant, aber auch Andreas Dresen fallen würden, um nur wenige aktuelle Namen zu nennen. In seinem Film HALBE TREPPE (D 2002) hat Andreas Dresen, wie des Öfteren auch Mike Leigh¹², auf ein Drehbuch verzichtet und mit den Darstellern zusammen Figuren und Geschichte erarbeitet, während das Team zusammen am Drehort wohnte.¹³ Auf dieser Basis konnten Dialoge lebensnah improvisiert werden. Ganz natürlich erscheint aus dieser Perspektive der Einsatz der Musik der „17 Hippies“ und die Einbindung einiger Musiker als musizierende Akteure in HALBE TREPPE.¹⁴ Im digitalen Zeitalter hat sich inzwischen ein anderes Verhältnis zu Authentizität entwickelt. So sind das Improvisieren und die Arbeit mit Laiendarstellern heute wesentlich einfacher als zur Entstehungszeit z.B. der Neorealismus-Filme. Aber aus strukturell-dramaturgischer Sicht ist dennoch z.B. Folgendes interessant: In seinem Spielfilm HALBE TREPPE hat Andreas Dresen dokumentarisch anmutende Interview-Passagen eingebaut, in denen er die Figur über sich, die Situation und andere Figuren reflektieren lässt, wodurch sie aus der Diegese heraustritt und der dramatische Handlungsfluss unterbrochen wird.

In einem der erfolgreichsten Dokumentarfilme von Michael Moore, BOWLING FOR COLUMBINE (USA 2002), 2003 ausgezeichnet mit dem Oscar für den besten Dokumentarfilm, ist eine Überlagerung von episodischer Struktur mit einem konventionellen dramatischen Bogen zu erkennen. Es ist anzunehmen, dass Michael Moore seine intensive Fernseh-Erfahrung mit 24 Folgen THE AWFUL TRUTH (USA 1999-2000, TV) zu brisanten politischen Themen sowie die Erfahrungen mit seinen vorigen Kinofilmen dafür nutzte, um das anvisierte Publikum zu erreichen, oder anders formuliert: ein möglichst breites Rezeptionsangebot zu machen. Namentlich ist zu beobachten, dass die an sich epische Reihung der Episoden, durch die uns Michael Moore als Erzähler und als Figur führt, in ihrer Dramaturgie gleichzeitig auch einem konventionellen dramatischen Bogen folgt: Exposition – erster Wendepunkt – Einführung eines „Gegenspielers“ – Lösung des Konfliktes. Die erste Episode zeigt, welche bedeutende Rolle Waffen für viele Amerikaner einnehmen. Es folgt das schreckliche Ereignis des Amoklaufs in der Columbine High School, so wie es die Überwachungskameras und Zeugen darstellen, das als „erregendes Moment“ (1. Wendepunkt, ab dem man nicht mehr zurück kann und der alles verändert) gesehen werden kann. Hiernach gelingt es Michael

¹¹ Hier sei an Eric Rohmer erinnert, der gefilmte Improvisationen transkribierte und daraus verbindliche Skripte entwickelte.

¹² Vgl. hierzu: http://fremdsprachige-filme.suite101.de/article.cfm/regisseur_mike_leigh_und_happygoluckyhttp://fremdsprachige-filme.suite101.de/article.cfm/regisseur_mike_leigh_und_happygolucky (Stand: 1.8.2010).

¹³ Vgl. Dokumentation SUCHE NACH DER WIRKLICHKEIT von Peter Kremski auf der DVD HALBE TREPPE von Universal Pictures 2003.

¹⁴ Dieses hauptsächlich aus semiprofessionellen Musikern bestehende Ensemble arrangiert und spielt seine Musik auf unkonventionelle Weise, was sich vor allem darin äußert, dass nur grobe Absprachen zum Ablauf und Arrangement der Stücke bestehen. So entsteht stets der Eindruck von Improvisation, Zufälligkeit und Nicht-Perfektem, was dafür aber im Gestus, der Haltung zur Musik und der bei Vermittlung von Energie und Dynamik eine ganz eigene Wirkung zeigt.

Moore, mit Charlton Heston einen geeigneten Protagonisten gewissermaßen als Gegenspieler (*Antagonist*) zu etablieren, der seine Popularität dafür nutzt, als Lobbyist für Waffenhersteller aufzutreten. Ebenso verhält es sich mit der Sprecherin der Supermarktkette, bei der die jugendlichen Täter die Munition kauften, die aber jegliche Verantwortung von sich und dem Konzern weist. Natürlich fiebert man nun mit Michael Moore und den überlebenden jugendlichen Opfern mit, dass es gelingen mag, die Zuschauer aufzuklären und die Umstände im Land zu verändern. Der Film endet damit, dass die Supermarkt-Pressesprecherin zusagt, nun doch generell Munition aus dem Angebot zu nehmen und dies den Opfern des Massakers mit Handschlag verspricht.

Michael Moore hat übrigens ein bemerkenswertes musikdramaturgisches Gestaltungsmittel für eine der beeindruckendsten Stellen in *BOWLING FOR COLUMBINE* aus einem Spielfilm entnommen. Es handelt sich um die Sequenz, welche den Abschluss seiner „Exposition“ bildet. Hier setzt Moore den Song *What a wonderful world* als kontrastierenden Kontrapunkt zu schockierenden Bildern der von den USA geführten Kriege ein. Die Bilder werden durch Informationen zum Waffenhandel, Geheimdienstoperationen und Aufnahmen der Anschläge des 11. Septembers in New York ergänzt. Moore lässt den englischen Text des Songs als Untertitel mitlaufen, sodass nicht nur stimmungsmäßig, sondern auch inhaltlich ganz klar eine Differenz entsteht.

Die Michael Moore und dem amerikanischen Publikum vermutlich bekannte Referenz stammt aus *GOOD MORNING, VIETNAM* (USA 1987, Barry Levinson). Bei diesem Film gibt es jedoch eine narrative „Absicherung“ dieser Musik. Das ebenfalls von Louis Armstrong gesungene Musikstück konterkariert zwar auch hier Kriegsbilder (u.a. eine Exekution von Vietnamesen als Vergeltung eines Anschlags auf US-Soldaten), wird dort aber als im Radio laufend im Handlungsraum, also auf der internen *ersten auditiven Ebene* verortet. Montage und Mischung lassen es jedoch wie von extern als Filmmusik auf der *zweiten auditiven Ebene* wirken.

An dieser Stelle eine Bemerkung zur Terminologie: *Erste* und *zweite auditive Ebene* (im Sinne von Wahrnehmungs- aber auch Gestaltungsebenen) sind Begriffe von Zofia Lissa¹⁵, welche zur Beschreibung der dramaturgischen Wirksamkeit von Filmmusik geeignet sind und die in meinen Augen die nicht unproblematischen Termini „nondiegetisch“, „extra-diegetisch“ oder gar „Illustrationsmusik“ und „dramaturgische Filmmusik“ (z.B. von der GEMA und in zahlreichen Büchern über Filmmusik verwendet) als Gegensatz zur „diegetischen Filmmusik“ oder „Szenenmusik“, die selbstverständlich ebenso dramaturgisch eingesetzt werden kann, unnötig machen.¹⁶

¹⁵ Vgl. Lissa 1965.

¹⁶ Die Diskussion hierüber ist weiterhin zu führen. Erinnerung sei an dieser Stelle an die interdisziplinäre Analyse von *THE TRUMAN SHOW* (USA 1998) beim III. Kieler Symposium im Dezember 2008, wo auch die Bedeutung zur Differenzierung der auditiven Ebenen besonders deutlich wurde. Vgl.: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 4, 2010/5. Link: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.php>

Gus van Sant mag mit seinem Film *ELEPHANT* (USA 2003) dafür stehen, wie ein Spielfilm der „Offenen Form“ ganz stark durch Gestaltung einer emanzipierten Tonspur Freiräume schafft, durch die man den im Film thematisierten Begebenheiten rund um den Amoklauf in der Columbine High School sehr nahe kommt. Trotz oder gerade wegen der konsequenten *Dedramatisierung*, der multiperspektivischen Erzählform, der damit einhergehenden Verweigerung von Antworten und mithilfe von Strategien des audiovisuellen Kontrapunkts gelingt van Sant eine sehr große Annäherung an die Problematik und die Protagonisten, was den Film vielleicht authentischer anmuten lässt als alle dokumentarischen Abhandlungen zu diesem Thema.

(V) Transformation fiktionaler Erzählformen und Wirkungsmöglichkeiten in den Dokumentarfilm mithilfe der Musik

Im nun folgenden Abschnitt soll die Rolle der Musik bei der Transformierung fiktionaler in dokumentarische Erzählformen und daran gebundene Wirkungsmöglichkeiten anhand des Films *RHYTHM IS IT!* (D 2004) eingehender untersucht werden.

Wesentliche Merkmale der Transformierung sind:

- Typisierung ausgewählter Protagonisten (anstelle differenzierter, teils auch widersprüchlicher Charaktere).
- das Einbringen und Schüren von Konfliktmomenten.
- Herstellen von Kausalbeziehungen (die der beobachteten Wirklichkeit entsprechen, aber auch nicht entsprechen können).
- ein dramaturgischer Bogen der Geschlossenen (dramatischen) Form.

Man könnte bereits hier fragen, ob dies eine Berücksichtigung und Anpassung an die stetig sich wandelnden Sehgewohnheiten ist oder ob Autoren und Produzenten dem Thema und ihrem Blick darauf nicht vertrauen und so möglicherweise eine eindimensionale Bindung des Zuschauers als ein eben nicht-sich-einbringendes Wesen fordern.

Der Film *RHYTHM IS IT!* von Thomas Grube und Enrique Sánchez Lansch zeigt die Arbeit an einem sog. education-project der Berliner Philharmoniker mit ca. 250 Schülerinnen und Schülern aus Berliner Schulen. Wir erleben, wie Jugendliche aus unterschiedlichen Milieus zumeist ohne Vorkenntnisse Igor Stravinskys Ballett *Le sacre du printemps* proben und aufführen, ohne zu dieser Art von Musik und Kunst bisher eine Beziehung gehabt zu haben. 2005 wurde der Film mit dem deutschen Filmpreis für den besten Dokumentarfilm ausgezeichnet. Neben der Ballettmusik Stravinskys, die an einigen Stellen auch als

„faktische“ Filmmusik eingesetzt wird (dazu später mehr) und im Abspann als *Original Music* bezeichnet wird, erklingt noch beigeordnete externe Filmmusik, im Abspann *Filmscore* genannt, von Karim Sebastian Elias.

Dieser Dokumentarfilm gibt ein eindrückliches Beispiel dafür, wie die Musik den Handlungs- und Spannungsverlauf eines 5-Akt-Dramas sowie dessen Möglichkeiten für das Etablieren und Ausstellen von Konflikten der Protagonisten ermöglicht bzw. unterstützt. Die fünftaktige Struktur lässt auch Freiraum für Episoden, die den biographischen Hintergrund einiger ausgewählter Protagonisten beleuchten, während das Fortschreiten der Projektarbeit als fortschreitende „Handlung“ dargestellt wird. Der Film steht für eine Reihe von Dokumentarfilmen, die sich in den letzten Jahren ganz deutlich an gängiger Spielfilm-Dramaturgie orientierten. In unserem Fall begünstigt außerdem das Sujet, in welchem die Entsprechungen zu *Konflikt* und *kollidierender Handlung* bereits vorprogrammiert sind, diese dramaturgische Konzeption – ein nicht zu unterschätzender Aspekt!

Dramaturgische Muster des Spielfilms finden im Kino-Dokumentarfilm aber selbst dann Anwendung, wenn diese Elemente keineswegs angelegt sind oder es gar nicht um Menschen geht, wie in *DIE REISE DER PINGUINE* (FR 2005), der aber voll von Anthropomorphismen ist. Der Verleih wirbt im Kinotrailer zum Film sogar mit den Worten: „Die Natur schreibt die schönste aller Geschichten“.

Zur Inhaltsangabe zum Film *RHYTHM IS IT!* ist in der Zeitschrift *Film-Dienst* zu lesen:

„In fesselnden Bildern veranschaulicht der mitreißende Dokumentarfilm den mitunter beschwerlichen kreativen Schaffensweg. Die eingängige Dramaturgie zeigt den Lernprozess an einigen besonders exzentrischen Schülern auf und beschreibt eine nachahmungswürdige Erfolgsstory.“¹⁷

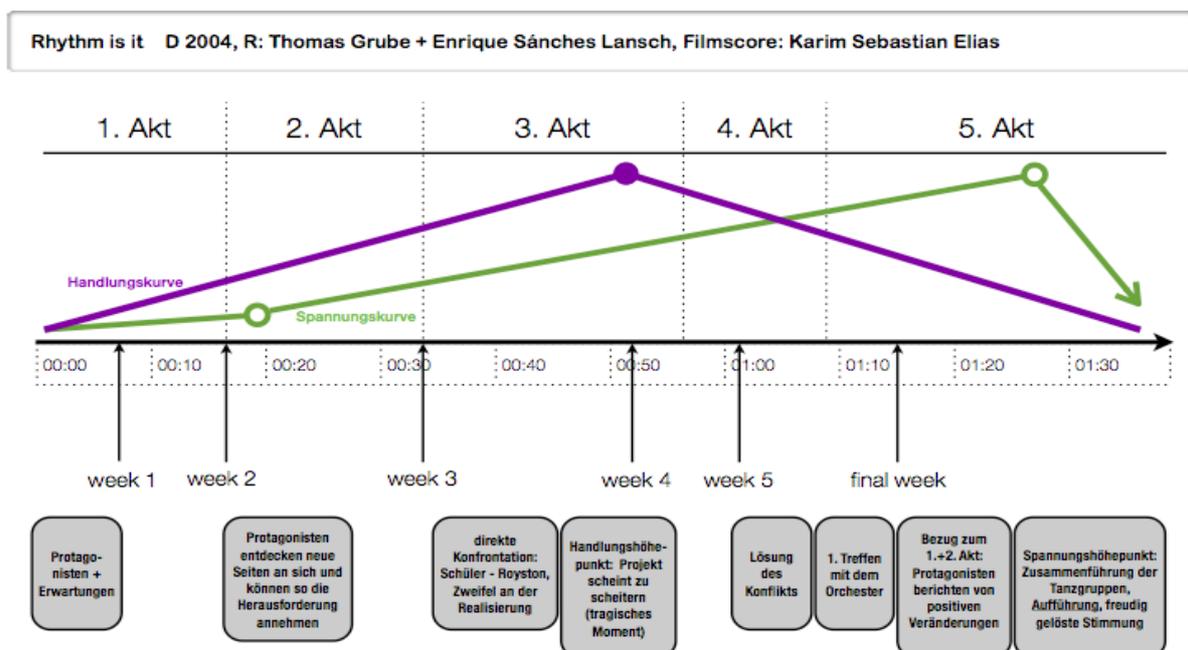
Was hier mit Lernprozess nüchtern beschrieben wird, lässt sich dramaturgisch ummünzen in die Entwicklung von Charakteren, die vor ein Problem oder eine Herausforderung gestellt werden und dieses zu lösen gedenken und daran wachsen.

Die Musikdramaturgie folgt durchgängig dem Anliegen, dass sich die Zuschauer in die Situation, Gedanken- und Gefühlswelt der Protagonisten einfühlen und sich an der sehr deutlich herausgearbeiteten Zuspitzung und Lösung des Konfliktes emotional beteiligen sollen. Eine weitere dramaturgische Funktion wird deutlich, wenn durch die filmmusikalische Gewichtung einige Passagen hervorgehoben werden, die sonst in der Reihung von dokumentarischen Beobachtungen untergehen würden, die aber für die Dramatisierung benötigt werden. Gemeint sind z.B. jene Abschnitte, in denen in dichter Folge Interviews der verschiedenen Protagonisten, welche zu thematischen Abschnitten gebündelt wurden, enthalten sind. So äußern sich z.B.

¹⁷ Film-Dienst Jg. 57 (2004).

über Zutrauen zu den eigenen Fähigkeiten, zum biographischen Hintergrund usw. nacheinander einige Schüler, Lehrer, die Choreographen und der Dirigent Simon Rattle. Während Rattle sich äußerst gewährt, ja weise und zugleich sympathisch zu Kunst und Lebensfragen äußert, wirken die Aussagen der Schüler zwar authentisch, würden aber nicht als bedeutend genug aufgefasst werden, um als Grundlage für den Aufbau von Konfliktfeldern herzuhalten, was andernfalls die Wirkung des am Ende des Films anvisierten positiven Umschwungs mildern würde. Mit anderen Worten: Mit Hilfe der Filmmusik werden Konfliktfelder vorbereitet, die beim Spannungsaufbau und für die Zuspitzung und Lösung des Konfliktes benötigt werden. Bei allen Interviews bleibt der oder die Fragende, d.h. bleiben die Autoren im Hintergrund, sind nicht zu hören, können nicht durch die gestellte Frage oder Aufforderung sich zu äußern identifiziert werden (im Gegensatz z.B. zur Interview-Situation in SEIN UND HABEN, wo der Fragende zwar nicht zu sehen, aber aus dem Off zu hören ist). Auch dies trägt – wie die Musikdramaturgie – dazu bei, die Distanz zu den Geschehnissen zugunsten der Einfühlung und stringenten Ausformung dramatischer Strukturen zu reduzieren und das Immersion genannte „Eintauchen in die Geschichte“ zu befördern.¹⁸

Die folgende Übersicht soll die zugrunde liegende 5-Akt-Struktur kenntlich machen und zeigen, wie diese auf den Film anwendbar wird, wenn den jeweiligen Akten typische „Handlungselemente“ zugeordnet werden.



¹⁸ Vgl. „Immersion“ = Heft 17/2/2008 der Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation *montage A/V*. Schüren 2008. Link: http://www.montage-av.de/a_2008_2_17.html

Im ersten Akt werden uns alle Protagonisten vorgestellt und Erwartungen zu dem bevorstehenden Projekt präsentiert. Im zweiten Akt werden die ersten Probleme deutlich, vor allem verkörpert durch den *Antagonisten* Royston, den Choreographen, der mit seiner Kompromisslosigkeit in puncto Disziplin, Energie und Einsatzbereitschaft scheinbar unüberwindbare Hürden errichtet. Einige der Jugendlichen entdecken aber neue Seiten an sich und können die Herausforderung annehmen – ein wichtiger Bestandteil dieses dramaturgischen Modells, das die Entwicklung der weiteren „Handlung“ ermöglicht. Der dritte Akt enthält die eskalierende Konfrontation zwischen den Schülern und Royston, aber auch Konfrontationen zwischen den Schülern sowie deutliche Zweifel an der Realisierung des Projektes, des weiteren den Handlungshöhepunkt mit dem *tragischen Moment*, da das Projekt wirklich zu scheitern droht (Royston: „Wenn es euch nicht genauso ernst ist wie mir, dann haben wir vielleicht ein Problem [...] Ich bin kurz davor, die Aufführung hinzuschmeißen“).¹⁹

Schon bis hierher ist zu beobachten, wie sich die Wirkung der klassischen Dramaturgie aus der kausalen Verknüpfung der Begebenheiten heraus entwickelt und für uns dadurch der Höhepunkt als wahrscheinlich und ableitbar erscheint – eine wesentliche Anforderung, die bereits Aristoteles in seiner „Poetik“ formulierte: „Peripetie und Wiedererkennung müssen sich aus der Zusammensetzung der Fabel selbst ergeben, d.h. sie müssen mit Notwendigkeit oder nach der Wahrscheinlichkeit aus den früheren Ereignissen hervorgehen“.²⁰

Dies erfüllt sich im Folgenden tatsächlich: Der vierte Akt enthält die Umkehr (Peripetie) der Handlung, d.h. das Beschreiten eines neuen Weges, der die Lösung des Konfliktes ermöglicht. Eine Lehrerin, welche die dramaturgische Rolle des *Begleiters* der Hauptfigur(en) einnimmt, überzeugt schließlich beide Seiten, einander entgegenzukommen. Der ehemalige *Antagonist* Royston wird nun ebenfalls zum *Begleiter*.

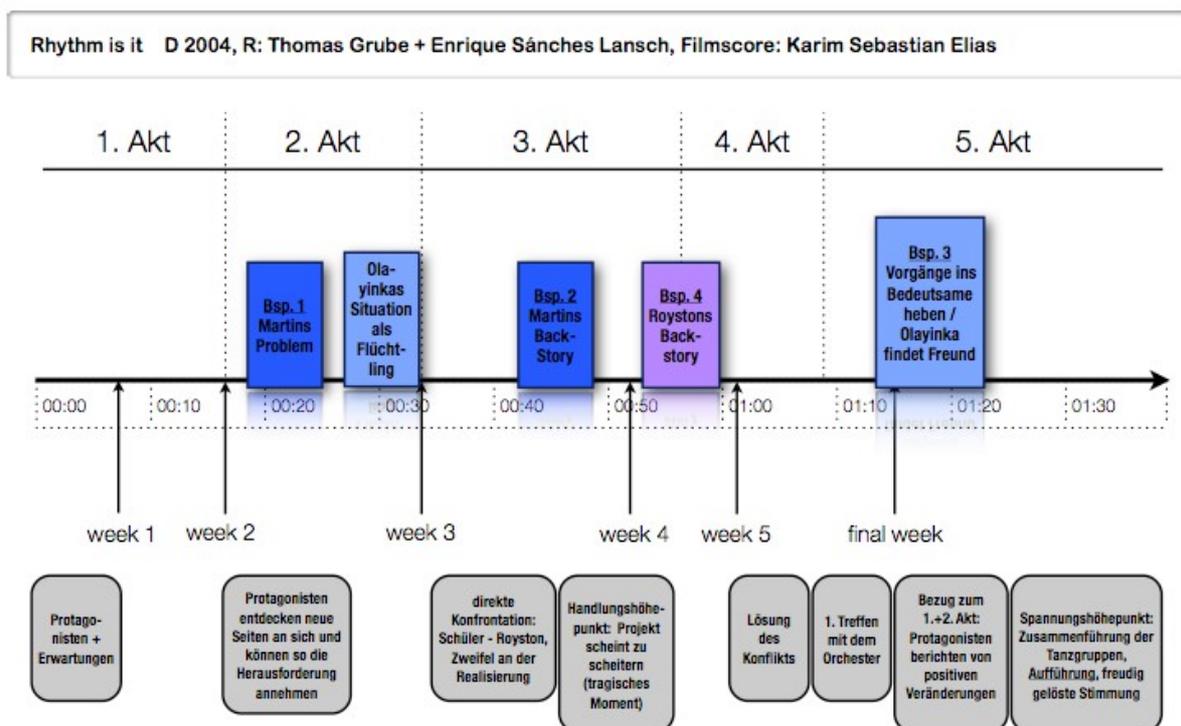
Der fünfte Akt bringt mit der Aufführung des Balletts den Spannungshöhepunkt und Abschluss: Schüler und Tanzgruppen treffen sich in der Philharmonie, wo ihnen das Orchester das Stück von Stravinsky vorspielt. Hier schließt sich ein Bogen zum Anfang (1. und 2. Akt), da einige Jugendliche erkennen, dass die von ihnen abverlangte Energie bereits in der Musik selbst steckt und auch von den Musikern aufgebracht wird; nur so kann die Aufführung zu einem Erfolg werden.

Ohne große Probleme lässt sich also in der dramaturgischen Anlage des Films steigende und fallende Handlung mit dem *Midpoint* als Höhepunkt ausmachen sowie eine Spannungskurve nachzeichnen, wie man sie in einer 5-Akt-Struktur erwartet.

¹⁹ TC 00:40:40 (hh:min:sek).

²⁰ Aristoteles 1982, 35.

Im Folgenden seien 4 Beispiele präsentiert, die für verschiedene Aspekte der Musikdramaturgie im Film RHYTHM IS IT! stehen und als Beleg für die aufgestellte These zur Rolle der Musik bei der Transformierung fiktionaler Erzählformen in dokumentarische dienen sollen. Das vierte Beispiel gibt dabei einen Eindruck von der Verwendung der Musik Stravinskys als „faktische“ Filmmusik, d.h. von ihrer Verwendung als handlungsbedingte Musik, die aber durch die Art ihres Einsatzes wie externe Filmmusik wirkt. Über die „Absicherung“ im Handlungsablauf entsteht so eine interessante Verknüpfung der Montageelemente – ein Verfahren, das in ähnlicher Form schon weiter oben für den Film GOOD MORNING, VIETNAM erwähnt wurde und das bei kunstfertiger Anwendung interessante Wirkungen ermöglicht.



Das erste Beispiel zeigt, wie die komponierte Filmmusik einen jener wichtigen Momente im 2. Akt markiert, wo einer der Protagonisten – hier ist es Martin – sein Problem thematisiert, an seine bisherigen Grenzen stößt, dann aber dem gestellten Problem entgegentritt, wodurch die „Handlung“ weiter in Gang kommt. Genau bei Einsatz der Musik wird die Fokussierung auf den ausgewählten Protagonisten noch durch eine ovale Bildmaske unterstützt, solange sich Martin unter den anderen Tänzern befindet (00:20:26). Martins musikalisches Thema ist geprägt durch den klischeehaft-sentimentalen Gebrauch von Klavier, Streicherteppich und Klarinette. An einer Stelle des Takes verdrängt die Filmmusik durch die Mischung den szenischen Ton, wodurch offensichtlich eine Überhöhung der Begebenheit bewirkt werden soll.

Das zweite Beispiel stellt eine Verbindung zum ersten dar, denn hier wird Martins biographischer Hintergrund (*backstory*) erzählt. Hier hilft die Musik, großes Verständnis für den Protagonisten aufzubringen. Musikkonzept und Ausführung der Musik sind auch hier auf Einfühlung angelegt und ermöglichen kaum Distanz zu dem, was Martin erzählt. Der Bericht aus seiner Vergangenheit ist zudem mit ebenso klischeehaften Bildern seiner Heimatstadt unterschritten. Filmmusik, Bild und der Bericht Martins als *voice-over*-Kommentar scheinen wiederum eine Überhöhung bewirken zu sollen. Es erklingt dabei wieder Martins musikalisches Thema, diesmal nur mit Klavier und Klarinette.

Eine dramaturgische Funktion dieser in Ansätzen leitmotivischen Verwendung der Musik ist hier, den Bezug zu dem schon erwähnten früheren Abschnitt herzustellen, d.h. die Entwicklung des Charakters tendenziös aufzuzeigen, damit Konfliktzuspitzung und positiver Umschwung am Ende des Films eindrucksvoll inszeniert werden können und glaubwürdig erscheinen. Dies bringt außerdem unterschwellig den für die Zuspitzung des Konfliktes wichtigen Aspekt hinein, dass sich einige Schüler sehr bemühen und sich ungerecht behandelt fühlen, wenn global Kritik geübt wird, was auch konkret thematisiert wird.

Diese Sequenz ist Teil einer Episode des dritten Aktes, wo auch Simon Rattle von seiner Jugend erzählt. Im Gegensatz zum Material, das mit den Jugendlichen entstanden ist, gehen die Filmemacher mit den Interviews von Simon Rattle respektvoller und sehr kunstvoll um. So berichtet Rattle davon, wie eine Aufführung von *Sacre* als Kind bei ihm eine Art Initialzündung darstellte. Er findet die passenden Worte für die Magie eines solchen Moments. Hier sind wirkungsvolle Bilder der Aufführung vom Schluss des Filmes als kurze, bildliche Übersetzung für das Gesagte gefunden und unterschritten worden, während eine ruhige, spannungsvolle Passage aus Stravinskys Musik geprobt und den Bildern unterlegt wird.²¹

Das dritte Beispiel zeigt eindrücklich, wie Vorgänge aus der dokumentarischen Beobachtung heraus ins Bedeutsame gehoben werden, da sie sonst als dokumentiertes Ereignis zu wenig Empathie beim Zuschauer auslösen würden. Es stammt aus dem 5. Akt, wo der Konflikt überwunden wurde: Royston fragt die Schüler, ob sie auch davon überzeugt sind, dass sie eine sehr gute *performance* abliefern können, aber kaum einer der Jugendlichen wagt zu antworten; die Musik setzt mit positivem Gestus ein, ein Schnitt fügt schnell ein lächelndes Gesicht hinzu. Die Musik verknüpft das Ereignis zugleich mit der folgenden Episode, in der auf Olayinka, einen Flüchtling aus Afrika, der beide Eltern im Krieg verloren hat, wieder eingegangen wird, der nun einen Freund gefunden hat, nachdem er sich anfangs sehr fremd und allein fühlte. Dies ist die im fünftaktigen Modell mögliche Bezugnahme zum 1. oder 2. Akt, wo Umstände und Hintergründe der einzelnen Protagonisten erzählt wurden und nun aufgelöst werden.

²¹ TC ab 00:51:20.

Der als *underscoring* konzipierten Musik kommt ausschließlich illustrierende Funktion zu. Allzu klischeehaft vollzieht die Musik den Umschwung ins Positive nach. Der mit insgesamt 8 Minuten und 8 Sekunden verhältnismäßig lange Take verbindet in dieser Sequenz mehrere Szenen und kleidet alles in eine positiv-pathetische Stimmung. Als Olayinka und sein neuer Freund zuhause nach „afrikanischer“ Musik tanzen, nehmen die Filmemacher eine schwere Täuschung des Zuschauers vor, welche meiner Meinung nach rückwirkend die Authentizität anderer Passagen ebenfalls in Frage stellt. Die Musik soll als aus der Musik-Anlage erklingend erscheinen, ist aber Filmmusik der *zweiten auditiven Ebene (Filmscore)*. Sie ist in das *underscoring* integriert und bedient sich oberflächlicher Klischees von afrikanischer Musik (Xylophon, Congas u.a. percussion-Instrumente, Frage-Antwort-patterns, pentatonische Flötenmotive, alles in orchestralen Sound eingebettet). Was die beiden in Wirklichkeit gehört haben, bleibt ein Geheimnis.

Offenbar bestand an dieser Stelle des Films, wo alles auf den Spannungshöhepunkt – die erfolgreiche Aufführung des Stückes – hinführt, Angst davor, dass ohne Filmscore der positive Umschwung der Geschehnisse nicht ergreifend genug erzählt oder sogar hinterfragt werden kann. Die Musik soll uns offenbar überreden, alles schön zu finden und eventuell offene Fragen dazu, ob künstlerische und pädagogische Ansprüche wirklich realisierbar oder weiterhin kaum vereinbar mit den Haltungen, Interessen und Fähigkeiten der Schüler sind, zu vergessen.

Nun zum vierten und letzten Beispiel aus diesem Film. Es soll den virtuosen Umgang mit der Musik Stravinskys in der Montage aufzeigen, wobei deutlich wird, dass auch dieser Musikeinsatz in das übergreifende dramaturgische Konzept eingegliedert wird. Die Musik ist einem Interview mit Royston, dem Choreographen, unterlegt. Dieses ist sinnfällig platziert²², da es nach der Drohung das Projekt abzusagen die spätere Versöhnung plausibel macht, denn wir können nun auch für ihn Verständnis entwickeln, indem wir vom biographischen Hintergrund und den Idealen des *Antagonisten* erfahren.

Der verwendete Teil der Musik Stravinskys ist in einer Weise eingesetzt, dass diese als komponiertes *underscoring*, d.h. als *Filmscore* erscheint. Das liegt an Charakter und Elementen der Musik selbst, aber auch an ihrem Gebrauch auf Stichworte hin, wie es konventionelle Praxis im Spielfilm ist. Streicher-pizzicato und Pauken/ große Trommel prägen im pianissimo einen gehenden Rhythmus aus, während Englisch Horn und Klarinetten teils unruhige, aber dennoch vage bleibende melodische Phrasen haben. Im Interview ist die Rede von einem Erlebnis, das für Royston den Anlass gab, weg von zu Hause zu gehen, um irgendwie seinen Traum vom Tanzen zu verwirklichen („...und bin von zu Hause weggegangen. Ich wusste nicht, was ich machen würde“).²³

²² TC ab 00:56:55.

²³ TC 00:57:44.

The image shows a page of a musical score for a film score, likely by Igor Stravinsky. The score is divided into measures 140 and 141. The instruments listed on the left are: C. ing. (Cornet in G), Cl. in Sib. (Clarinets in B-flat), Cl. bas. in Sib. (Bass Clarinets in B-flat), Timp. (Timpani), G. C. (Glockenspiel), Vln. (Violins), Vcl. (Violas), and Cl. bas. in Sib. (Bass Clarinets in B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ppp* and *poco più f*. There are also performance instructions like *pp sempre sim.* and *bach. di G.C.*. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Diese Situation wird von der Musik Stravinskys (6 Takte vor Ziffer 140 bis Ziffer 142) illustriert – gewissermaßen ein umgekehrtes *underscoring*, denn die Musik war zuerst da, und die Montage richtete sich daher nach der Musik! Sie wird dabei auf einen eindeutigen Charakter und Gestus reduziert – den des Gehens und der Ungewissheit. An dieser Stelle nimmt der Zuschauer die Musik aber noch als *Filmscore* („faktische Filmmusik“) wahr.²⁴ Dem Interview sind außerdem Szenen unterschritten, in denen Royston dabei beobachtet wird, wie er in den Straßen Berlins umhergeht, sich in ein Bistro setzt und von dort wieder aufbricht. Das, was im Interview zu Ausdruck kommt, wird also in eine szenische Begebenheit übersetzt, wobei zusätzlich die Musik als doppelte Illustrierung fungiert – sowohl dessen, was der Text beinhaltet, als auch dessen, was als szenische Begebenheit im Bild zu sehen ist.²⁵

²⁴ Dieses Phänomen ist in den Filmen Kubricks stark ausgeprägt, wo der Zuschauer die Werke nicht als Zitat (als welches sie vermutlich nicht gemeint waren) erkennen kann und daher z.B. die Kompositionen von Penderecki, Ligeti oder Chatschaturjan als „faktische Filmmusik“ zu verstehen sind.

²⁵ Die narrative Station in der Geschichte des Balletts enthält bereits selbst an dieser Stelle den Gestus der Ungewissheit, was die Auswahl dieses Abschnittes der Musik als besonders treffend erscheinen lässt: Gerade wurde die Auserwählte unter den Jungfrauen gefunden, nun beginnt deren Opfertanz – eine Gratwanderung zwischen Suchen, Bestätigung, sakraler Würde, barbarischem Kult und möglicherweise Panik.

Es folgt nun ein bemerkenswerter Kunstgriff: Der Musikausschnitt geht direkt über (*attacca*) in den nächsten Teil von *Sacre*, den „Danse sacrale“ – der Höhepunkt des Werkes mit dem Opfertanz der Auserwählten –, wodurch ein abrupter Charakterwechsel entsteht.

SACRIFICIAL DANCE
(THE CHOSEN ONE)
DANSE SACRALE
(L'ÉLU)

The musical score is presented in three systems. The first system contains parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Cello (Cello), and Double Bass (Bass). The second system contains parts for Oboe (Oboe), English Horn (Engl. Horn), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Timpani (Timp.). The third system contains parts for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cello/Bass). The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *sempre f*, *sempre sf*), articulation, and performance instructions like "no wood." and "no brass."

Dies dient in der Montage dem Übergang zur Probe in der Philharmonie, d.h. zwei inhaltlich getrennte Abschnitte des Films werden durch die Musik miteinander verbunden. Es erübrigt sich, durch Zwischenschnitte überzuleiten und eine Orientierung zu geben. Wiederum ein Stichwort gibt den Impuls für diesen Wechsel, der somit auch hier von der Musik illustriert zu werden scheint: Royston: „... und ich wusste, das [Tanzen] ist meine Leidenschaft“.²⁶ Kaum erklingt das Wort „passion“, folgt der packende und treibende Abschnitt der Musik Stravinskys (ab Ziffer 142).

Geschickt ist dieser Übergang auch deshalb, weil in der folgenden Orchesterprobe etwas zu spüren ist von der Leidenschaft, mit der Simon Rattle und die Orchestermusiker ihre Arbeit machen. Damit ist auch die Verbindung möglich zu den Aussagen der Jugendlichen im fünften Akt²⁷, bei denen die Erkenntnis zum Ausdruck kommt, dass die abverlangte Energie schon in der Musik steckt und von den Musikern ebenfalls aufgebracht werden muss, wenn die Aufführung ein Erfolg werden soll. Folgerichtig ist genau dieser Ausschnitt aus *Sacre* mit dem Übergang zum „Danse sacrale“ auch dort zu hören, diesmal etwas weiter gefasst und die Tanz-Probe am Aufführungsort (als Gegenstück zur obigen Orchesterprobe) einschließend.²⁸

(VI) Resumé: Strukturbildung, Poetische Verdichtung, Einfühlung und Authentizität

Die Auswahl der Beispiele orientierte sich an zweierlei: Zum einen sollten als exemplarisch zu betrachtende Filme folgende Grundtypen der Dokumentarfilmdramaturgie veranschaulichen: Epischer Dokumentarfilm, z.B. *SEIN UND HABEN*; Episodischer Dokumentarfilm, *WE FEED THE WORLD*; Typen der Geschlossenen Form, z.B. *RHYTHM IS IT!*. Zum anderen sollten die musikdramaturgischen Strategien als genreübergreifend, d.h. den dokumentarischen wie den fiktionalen Film betreffend und sich in beide Richtungen inspirierend dargestellt werden. Die Musik- und Tongestaltung ist wechselseitig an die bewusst oder unbewusst gesetzten Strukturvorgaben und Rezeptionshaltungen gebunden, was einen größeren Stellenwert einzunehmen scheint, als die formale Zuordnung zum Dokumentar- oder Spielfilm, wie die Hinweise auf *DIE GESCHICHTE DER NANA S.*, *HALBE TREPPE*, *GOOD MORNING, VIETNAM* und *ELEPHANT* zeigen sollten. Dies kann sowohl dem Selbstverständnis der Filmschaffenden entsprechen und dem Prozess der Aneignung eines Ausschnitts der Wirklichkeit und dem poetischen Verdichten dienen, als auch für die Ausformung oder Überschreitung von Konventionen der Genres wirksam werden.

Die Funktionen der musikdramaturgischen Strategien, wie sie im Beitrag beschrieben wurden (Reihung der Ereignisse, Distanz zu Protagonisten und Geschehnissen, Kommentar, kontrastierender Kontrapunkt, emotionale und zugleich rationale Anteilnahme, Einfühlung und Nachvollzug der Geschlossenen Form) und

²⁶ TC 00:58:29.

²⁷ TC 01:25:23.

²⁸ TC 01:25:23 bis 01:28:58.

der dramaturgisch begründete Umgang mit den auditiven Ebenen, Entscheidungen zur Verwendung von Originalton, Originalmusik, Filmscore und Sounddesign sind maßgeblich daran beteiligt, jene Strukturen auszuformen und Rezeptionshaltungen zu fördern, die zum narrativen Nachvollzug und zur entweder ein- oder mehrdimensionalen Interpretation des Werkes benötigt werden. Eine Gratwanderung ist dabei stets das Finden einer Balance zwischen Distanz und Einfühlung, die keineswegs genrespezifisch ist, sondern auch im Spielfilm in ähnlich bedeutsamer Weise zum Tragen kommt. Daher sehe ich die Anwendung des gleichen analytischen Instrumentariums für Spielfilmmusik und Dokumentarfilmmusik als sinnvoll an, was von der dramaturgischen Analyse über die Differenzierung der auditiven Ebenen bis hin zur Aufschlüsselung konkreter musikdramaturgischer Strategien reicht.

Es ließe sich eine Diskussion fortsetzen, welche sich noch intensiver mit den Aspekten von Authentizität auseinandersetzt. Im Beitrag sollte bereits angedeutet werden, auf welche Weise die Filmmusik im Dokumentarfilm (ebenso wie im Spielfilm) Aneignung und Reflexion von „Wirklichkeit“ beeinflusst, welche die reflektierte Anteilnahme des sich selbst einbringenden Zuschauers möglich (z.B. SEIN UND HABEN oder der Spielfilm ELEPHANT) oder unmöglich macht (z.B. RHYTHM IS IT!). Auf der dazwischen liegenden Skala sind selbstverständlich noch weitere zahlreichen Beobachtungen und Tendenzen beschreibbar.

Literatur

Aristoteles (1982) *Poetik*, Stuttgart: Reclam.

Chion, Michel (1994 [1990]) *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Nathan. (Engl. Übersetzung von C. Gorbmann, *Audio-vision. Sound on Screen*, New York).

Eco, Umberto (1977) *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Film-Dienst, Jg. 57 (2004).

Flückiger, Barbara (2001) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg: Schüren.

Lensing, Jörg U. (2006) *Sound-Design – Sound-Montage – Soundtrack – Komposition. Über die Gestaltung von Filmtönen*, Schiele&Schön.

Lissa, Zofia (1965) *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin: Henschel.

montage AV (2008) Heft 17/2, Marburg: Schüren.

Stutterheim, Kerstin / Kaiser, Silke (2009), *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang.

Filme

BOWLING FOR COLUMBINE (USA 2002, Michael Moore).

HALBE TREPPE (D 2002, Andreas Dresen).

RHYTHM IS IT! (D 2004, Thomas Grube u. Enrique Sánchez Lasch).

SEIN UND HABEN (F 2002, Nicolas Philibert; OT: ÊTRE ET AVOIR).

WE FEED THE WORLD (Ö 2005, Erwin Wagenhofer).

Empfohlene Zitierweise:

Rabenalt, Robert: Filmmusik im Dokumentarfilm – Die Gestaltung von Wirkmomenten im Spannungsfeld dokumentarischer und fiktionaler Erzählformen durch Musik.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6, 2010.

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

Datum des Zugriffs: 1.11.2010.

Kieler Beiträge für Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Robert Rabenalt. All rights reserved.

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

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