

Rezension zu:

Robert Rabenalt: *Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst.*

München: edition text + kritik 2020



Julian Caskel

Die eigene Dramaturgie von akademischen Publikationen unterscheidet strikt zwischen der Qualifikationsarbeit, die zuvorderst einer Erweiterung des Forschungsstandes durch Spezialisierung dienlich sein soll, und den Handbüchern und Überblicksdarstellungen, die eine Vermittlung des vorhandenen Forschungsstandes an ein breiteres Publikum anstreben. Im äußeren Zuschnitt scheint Robert Rabenalts *Musikdramaturgie im Film* (2020) viele Merkmale solcher Handbücher übernommen zu haben: Dazu zählen die nochmaligen Zusammenfassungen jeweils am Ende der einzelnen Kapitel, das beigefügte Glossar und die Grafiken, in denen begriffliche Grundlagen verdeutlicht werden. Dem entspricht ein Kapitelaufbau, der in sukzessiver Reihung auf alle Themenfelder der Filmmusikforschung zu sprechen kommt, mit denen man sofort erhitzte Diskussionen auslösen kann: Man findet eigene Positionierungen zum Begriff der Diegese und der diegetischen Musik, der Leitmotiv-Technik oder auch zu den Funktionslisten, die vier (oder gleich vierzig) Grundmechanismen von Filmmusik auflisten. Der innere Zuschnitt der Darstellung aber ist unzweifelhaft derjenige einer Dissertation: Die Konzepte werden in keinem Fall einfach nur übernommen, sondern einer grundlegenden Kritik unterzogen.

Dies beginnt mit der Diskussion der Probleme bei den üblichen Timecode-Angaben, weil durch differente Abspielgeschwindigkeiten eine Verschiebung in etwa um einen musikalischen Halbton (24:25) erzeugt werden kann (S. 13f.); genau solche Hinweise fehlen in den verbreiteten Handbüchern.

Die Arbeit formuliert eine Überprüfung der etablierten Filmmusikforschung anhand des Konzepts der ästhetischen Dramaturgie: Filmmusik erscheint dabei als Schnittstellen-Phänomen, das verschiedenste Ebenen des multimedialen Filmkunstwerks miteinander vernetzt. Auch in diesem Sinne erscheinen die Ergebnisse als eigene Schnittmenge aus grundlegenden Einführungen und einem hinterfragendem Eigenanteil (eben als Synthese von Handbuch und Qualifikationsarbeit); man erkennt zudem in der schreibenden Person immer sowohl die Sicht des Praktikers wie des Analytikers. In diese Schnittstellenfunktion wird auch der Begriff der Dramaturgie eingeordnet: »Dramaturgie ist ein Bereich der Praxis (Erfindung und Umsetzung) und zugleich der Theorie (Analyse und Reflexion der Regeln).« (S. 18) Die Bedeutung dramaturgischer Konzepte in Klassikern der Filmmusiktheorie von Becce bis zu Adorno und Eisler wird hiervon ausgehend schlüssig belegt (S. 169).

Kritisch hinterfragen könnte man die relativ einseitige Bindung des Dramaturgischen als Berufsbild auf die Oper (etwa S. 179f.): Die Zusammenstellung eines spezifischen Repertoires von Musikstücken für einen einzelnen Film verweist auch auf den Dramaturgiebegriff des Programmplaners sinfonischer Konzerte. Beispielhaft wurde dies von Rabenalt an anderer Stelle dokumentiert für SHUTTER ISLAND (USA 2010, Martin Scorsese) und den dort tätigen Music Advisor (Rabenalt 2015). In den Analysen der Dissertation bleibt dieser Aspekt einer filmischen Gesamtdramaturgie etwas unterbeleuchtet, in der kommerzieller Pop und dissonante Avantgarde-Klänge, elektronische und ethnische Musikprodukte usw. aufeinandertreffen. Gerade aus diesen Gegensät-

zen entsteht oft ein eigener Reiz: Ein bekanntes Beispiel wäre das Eindringen von Musik des 19. Jahrhunderts in *BARRY LYNDON* (USA 1975, Stanley Kubrick) in die Szenerie des 18. Jahrhunderts, ein aktuelleres Beispiel der elitäre Musikkritiker in *WILDE MAUS* (Ö/BRD 2017, Josef Hader), dessen Weltsicht ein gezielt eingesetzter Popsong ironisiert.

Filmmusik wird bekanntlich aus Sicht der Medien- oder Musikwissenschaften unterschiedlich verortet: Musik ist die am wenigsten eindeutige der im Film eingesetzten Kunstformen, aber zugleich erscheint Filmmusik als eine der semantisch am stärksten festgelegten Verwendungsformen von Musik. Auch dieses Paradox wird in der Darstellung aufgegriffen: »Denn Musik (insbesondere Instrumentalmusik) vertieft bei entsprechender Zuordnung den Inhalt im Sinne einer geschlossenen Form, bleibt aber dennoch ungegenständlich und bietet so auch die Möglichkeit, Form und Deutungen zu öffnen, zumindest wenn stereotype Kopplungen vermieden werden.« (S. 42)

Das Sprechen über Filmmusik bewegt sich dadurch immer zwischen der Unterforderung der reinen Paraphrase und der Überforderung der musikologischen Fachsprache. Rabenalt sucht hier eine pragmatische Balance, die einerseits auch grundlegende Aspekte der Musikästhetik im Sinne einer Einführung vorstellt, aber zugleich eine Umsetzung in teils detailgesättigten Analysen anstrebt. Die Musikanalyse erscheint dabei aber nicht als Allheilmittel, sondern als ein Werkzeug neben anderen, das – wie Rabenalt pointiert ausführt – nicht mehr angemessen ist, wenn die Musik zu austauschbar wird (S. 208), aber auch, wenn sie zu sehr in den Vordergrund rückt, also eher auf Überwältigung als auf intellektuelle Zergliederung als Wirkungsmechanismus setzt (S. 210). Dramaturgie impliziert also einen neuen »Holismus« der Analysen: Die objektivierenden Partiturtranskriptionen werden mit den subjektiv interpretierenden Handlungszusammenfassungen wieder zusammengeführt.

Der eigene Anspruch dieser Vorgehensweise zeigt sich besonders schlüssig wohl direkt in der ersten »Beißvorlage«: der unbeliebten, aber unverzichtbaren begrifflichen Trennung einer diegetischen und non-diegetischen Musik; die Kritik setzt hier (ähnlich wie bei Winters 2010) daran an, dass der Diegesebegriff bei seiner Anwendung auf diese filmische Ebenentrennung unzulässig verengt wird: »Die gezeigte Welt ist nur ein Teil davon und sollte den Begriff Diegese daher nicht für sich allein beanspruchen, wie es bei der Übertragung auf die Terminologie der Filmmusik geschieht.« (S. 55)

Die Probleme lassen sich wohl mit dem semiotischen Viereck von Greimas aufschlüsseln: Einmal ist Diegese durch positive Gegenbegriffe (wie in der Paarbildung von Mimesis und Diegesis) bestimmt, einmal nur durch Negationen (wie in der Paarbildung Diegese und Non-Diegese). Das Ergebnis ist jedoch, dass – wie Rabenalt als Durchschlagen des gordischen Knotens vorzuführen versucht – die Begriffe dadurch eigentlich genau vertauscht zu ihrem konkreten Sinn eingesetzt werden: »Die Filmmusik in der Handlung (konventionell: diegetische Musik) könnte dann mimetische Filmmusik genannt werden, weil die Musik auditiv ›gezeigt‹ wird (sowohl in der Ausführung durch Figuren als auch in jeder anderen Form, z. B. durch Wiedergabegeräte). Von außen kommende Filmmusik würde dann (allerdings genau anders herum als bisher üblich) als diegetisch bezeichnet werden, denn sie zeigt nicht, sondern ›erzählt‹ und ist Teil des Berichts über die Ereignisse mit musikalischen Mitteln.« (S. 60)

Ein zu benennender Gegenstand (oder Gegensatz) benötigt jedoch keinen Begriff, der logisch oder etymologisch den Begriffsinhalt korrekt abbildet: Es führt nicht zu Volksaufständen oder Verwirrungen, wenn der lateinische Name »Oktober« selbstverständlich für den zehnten statt für den achten Kalendermonat verwendet wird. Die Idee, die bisherige non-diegetische Musik nun zur ei-

gentlich diegetischen zu erklären, droht im akademischen Alltag zu zerschellen wie die Kalenderreformen der Französischen Revolution. Pragmatischer erscheint es, den Diegesebegriff ganz herauszunehmen und, wie später im Buch, von »externer« und »interner« Musik zu sprechen. Diese Begriffe werden in das Modell einer ersten und zweiten auditiven Ebene (S. 306ff.) überführt, dessen Wertigkeit vor allem darin liegt, in einer fünfstufigen Skala die Zwischenformen (wie den bekannten »Musical Modus«) als eigenwertige Zustandsformen anzuerkennen. Die terminologischen Klärungsversuche laufen oftmals darauf hinaus, dass eine bestimmte Ebene der Differenzierung als Axiom in die Analysen mit aufgenommen werden sollte, anstatt die binären Schlagworte zwar zu kritisieren, aber am Ende nur diesen Mangel an Differenzierung als Ergebnis zu beklagen (anstatt zu dieser Differenzierung eben bereits bei den begrifflichen Grundunterscheidungen beizutragen). Und dem wird man sicherlich zustimmen können.

Dabei besteht allerdings eine gewisse Schlagseite: Für die Filmtheorie werden englischsprachige Standardwerke einbezogen, für die Musiktheorie jedoch nicht. Die gespiegelten Harmonieabfolgen des »Matrix-Akkords« (S. 228f.) ließen sich jedoch zum Beispiel vielleicht am besten mit der aktuelleren »Neo-Riemannian Theory« beschreiben (und könnten sogar von dort motiviert sein). Es bleibt ein Desiderat der Filmmusik-Analyse, den ganz unterschiedlichen Ausbildungsstand der Komponisten genauer einzubeziehen: Die amerikanische Music Theory eines Jerry Goldsmith oder John Williams, die Pop-Harmonielehre des Tonstudios von Michael Kamen oder Hans Zimmer, die Neue-Musik-Szene eines Ennio Morricone oder die Stufentheorie der Wiener Konservatoriumsausbildung eines Erich Wolfgang Korngold wären hier sauberer als biografische Einflüsse voneinander zu trennen. Ansonsten beeinträchtigt genau jene Vermischung verschiedenster Ebenen die rein musikalischen Analysen, die für die Terminologie der Filmmusik kritisiert wurde. Die Erklärung

des Lamento-Basses zum Beispiel greift zugleich auf Solmisationen und die Stufentheorie zurück (aber dies behindert letztlich die Verständlichkeit des eigentlich einfachen Sachverhalts): »Ein altes, fest etabliertes satztechnisches Modell mit Topos-Charakter ist der Lamento-Bass, der schon zu einem film-musikalischen Topos geworden ist. Der absteigende Bassgang im oberen Moll-Tetrachord enthält am Ende die ›enge‹ kleine Sekunde zwischen 6. und 7. Skalenstufe (*Fa – Mi*). In seiner diatonischen oder chromatischen Variante erklingt das Modell häufig, wenn Klage, Trauer oder Schmerz thematisiert werden.« (S. 202)

Auch im Blick auf musikhistorische Darstellungen könnte man ab und an einen etwas veralteten Referenzstand bei der Quellenauswahl kritisieren, der weiter vor allem Carl Dahlhaus bzw. im Blick auf Beethovens Fünfte Sinfonie als Revolutionsmusik (S. 90f.) auch Georg Knepler zitiert, wohingegen die aktuellere Fachdiskussion sich eher fragt, ob und wie man Dahlhaus überhaupt weiter zitieren kann (Geiger / Janz 2016). An manchen Stellen vermisst man zudem den Auftritt einer gewohnten Nebenfigur, wenn das Problem der musikalischen Reprise, die eben kein Spannungsmoment im Sinne der Handlungs-dramaturgie darstellt, sondern ein syntaktisches Wiederholungsbedürfnis der Musik erfüllt, ausnahmsweise ohne einen Verweis auf das »Reprisesproblem« in der Darstellung von Theodor W. Adorno, aber in sich durchaus schlüssig diskutiert wird (S. 106).

Auf der anderen Seite werden auch sehr allgemeine Schubladenfächer wie das weite Feld »Musik und Emotion« in sinnfälligen wie werthaltigen Einzelbeobachtungen konkretisiert: »Das Emotionale an Filmmusik beruht oft darauf, dass sie die flüchtigen Affekte in anhaltende Zustände überführt, die dann mit dem Timing der erzählten Geschichte besser synchronisiert werden können.« (S. 141)

Allein die beigegebenen Grafiken sollten in ihrer vorbildlichen Symbiose aus Klarheit und Komplexität reichhaltige Verwendung (nicht nur) in Einführungsseminaren zum Thema der Filmmusik finden. Hier wird durchaus der Status eines neuen Standardwerks erreicht: ein eigenes Weiterleben wäre zum Beispiel der überaus eleganten Methode zur Abbildung von »externen« und »internen« Musikeinsätzen über, unter oder eben auch auf einer durchgezogenen Linie – bei den nicht seltenen Ambivalenzen und Mischformen – zu wünschen; dieses Verfahren wird ohne weitere Kommentierung bei der Analyse von *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* (ITA/USA 1968, Sergio Leone) eingesetzt (S. 292).

Eine ebenso substanzielle Kritik erfahren Funktionsmodelle der Filmmusik, also die aus den Arbeiten von Claudia Bullerjahn (2001), Hansjörg Pauli (1976) oder Zofia Lissa (1965) bekannten Systematisierungsversuche: »Die größten Schwierigkeiten bei der Systematisierung der Musik-Bild-Kopplungen liegen aber darin, dass nicht klar abgegrenzt werden kann, für welchen Filmausschnitt, d. h. für welche Dauer diese Beziehungen gelten sollen und nach welchen Kriterien die Begrenzung festgesetzt wird, z. B. ob sie eine oder mehrere Einstellungen, eine ganze Szene oder längere Sequenz beschreiben.« (S. 261)

Die Gefahr besteht also darin, ein Label 1 dem Musikeinsatz 1 und ein Label 2 dem Musikeinsatz 2 zuzuordnen; damit fehlt genau der Aspekt der Dramaturgie: Warum folgt Einsatz 2 auf Einsatz 1? Und die Gefahr besteht darin, dass sich dieses Problem auf das einzelne Musikbeispiel überträgt: Ist also für das Label 1 in dem Musikeinsatz 1 der ambivalente Akkord zu Beginn, die Bassführung in der Mitte oder das auffällige Leitmotiv am Ende kennzeichnend? Hier führen die Überlegungen von Rabenalt über eine Einführung in bereits etablierte Begriffe endgültig weit hinaus und präsentieren eigene Konzeptionen.

nen wie den »Fabelzusammenhang« (S. 210ff.) der Filmmusik. Dieses Konzept stellt also die diachronen (zeitlich als Teil der filmischen Handlung erfolgenden) Musikeinsätze mit den synchronen Voraussetzungen der Narration in eine engere Verbindung.

Den Charakter eines Schweinsgalopps durch Standardbegriffe mit schlampigem Layout, durch die sich einige der von Rabenalt öfters zitierten Ratgeber zur Filmdramaturgie negativ kennzeichnen lassen, wird man hier nirgends finden. Derartige Schwächen erzeugen zum Beispiel selbst in der Arbeit von Stutterheim und Kaiser (2011) zum »Bauchgefühl und seinen Ursachen« eher Ursachen für Bauchschmerzen beim Lesen: Es stellt sich in einem solchen Abgleich die Frage, ob der Dramaturgiebegriff in der Arbeit von Rabenalt nur auf die Filmmusik übertragen wird, oder nicht sogar einer neuen und höheren Reflexionsstufe zugeführt wird. Sprachlich und argumentativ erscheint die Darstellung durchgängig sauber und durchaus anspruchsvoll. Man kann dem Autor kaum vorwerfen, es den Lesenden bei der Handlichkeit der Satzlängen oder der Differenziertheit der Ratschläge allzu leicht zu machen. Die Verständlichkeit bleibt jedoch durchgängig vorausgesetzt und schlimmere »Patzer« finden sich so gut wie nirgends. Am ehesten muss irritieren, dass für eine berühmte Szene aus *THE GREAT DICTATOR* (USA 1940, Charles Chaplin) nicht korrekt das Vorspiel zu *Lohengrin*, sondern dasjenige zu *Tristan und Isolde* als musikalische Bezugsvorlage angegeben wird: »Hynkel tanzt mit der Weltkugel zu Wagners *Tristan-Vorspiel* zum 1. Akt. Auch hier wird ein Widerspruch deutlich: Die Erhabenheit der Musik widerspricht Chaplins Gesten und Tanzbewegungen. Während der Diktator ganz in seiner Vorstellung von der Welt Eroberung eintaucht, entlarvt die musikdramaturgische Konstellation im Zusammenspiel mit der schauspielerischen Leistung den Größenwahn.« (S. 159)

Bezeichnend aber, dass die Deutung durch diese Verwechslung eben nicht in ihrer Triftigkeit berührt wird: In der Referenz nicht auf Erotik, sondern auf Erhabenheit scheint eher das korrekte Wagner-Vorspiel in der Erinnerung die Ausführungen anzuleiten. Und genau daraus ergibt sich vielleicht jene finale Pointe, in der die Schablonen und Systematisierungen ihr eigenes dramaturgisches Recht behalten können: »Funktionen suggerieren, dass Aufgaben der Filmmusik klar abgegrenzt werden und eine zielgerichtete Wirkungsweise von Musik im Film unterstellt werden könnten. Sowohl dem Wesen von (Film-)Dramaturgie als auch von Musik widerspricht diese These nach genauem Hinschauen.« (S. 361f.)

Dieses genaue Hinschauen aber ist die eigentlich ungeklärte Voraussetzung (nicht nur) dieser Filmmusiktheorie: Die von Rabenalt formulierte Kritik empirischer Arbeiten kann dort wieder eingeholt werden, wo das Vergessen als Verarbeitungsform von Filmmusik ernstgenommen werden muss, und dennoch das langfristige Erinnern an die emotionalen und erzählerischen Wirkungen des Films auch durch die (für sich nicht erinnerte, sondern vergessene) Musik mitgeformt wird. Diesen Aspekt hat Claudia Gorbman (1987) in *Unheard Melodies* bekanntlich in den Titel ihrer eigenen grundlegenden Arbeit aufgenommen. Dramaturgie hingegen zielt darauf, Erinnerungen zu erzeugen: Sobald Filmmusik sich der Gefahr des Vergessens erfolgreich entziehen konnte, können und sollten die in der Arbeit von Rabenalt vorgeschlagenen Analysemethoden sinnvoll eingesetzt werden.

Literaturverzeichnis

Bullerjahn, Claudia (2001): *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner.

- Geiger, Friedrich / Janz, Tobias (Hrsg.) (2016): *Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*. Paderborn: Fink.
- Lissa, Zofia (1965): *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel.
- Pauli, Hansjörg (1976): Filmmusik – Ein historisch-kritischer Abriß. In: *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen: Perspektiven und Materialien*. Hrsg. von Hans-Christian Schmidt, Mainz: Schott, S. 91–119.
- Rabenalt, Robert (2015): »This is addictive«: Robbie Robertson als Scorseses music supervisor. In: *Martin Scorsese: Die Musikalität der Bilder*. Hrsg. von Guido Heldt, Tarek Krohn, Peter Moormann und Willem Strank, München: edition text + kritik, S. 29–47.
- Rabenalt, Robert (2020): *Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst*. München: edition text + kritik.
- Stutterheim, Kerstin / Kaiser, Silke (2011): *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen* (= Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und -Ästhetik 1). 2. Auflage. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Winters, Ben (2010): The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space. In: *Music & Letters* 91/2, S. 224–244.

Empfohlene Zitierweise

Caskel, Julian: Rezension zu: Robert Rabenalt: *Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst*. München: edition text + kritik 2020. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 17 (2023), S. 241–250, DOI: 10.59056/kbzf.2023.17.p241-250.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.