

Saskia Jaszoltowski

Zur audiovisuellen Analyse von Musik im Film

Beitrag zum XVI. Internationalen Kongress Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2017 –
»Wege der Musikwissenschaft«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2017 | Schott Music GmbH & Co. KG



Zur audiovisuellen Analyse von Musik im Film

1885 veröffentlichte Guido Adler seinen Aufsatz »Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft«.¹ Zehn Jahre später führten die Brüder Lumière die ersten Filme vor. Die Geschichte des Faches Musikwissenschaft und die der Filmmusik liefen lange Zeit parallel, ohne dass die eine von der anderen Notiz genommen hätte. Während es in den universitären Hörsälen beim Studium der Partituren wenig musikalisch tatsächlich Hörbares zu vernehmen gab, wurde wahrscheinlich bereits der erste Film von Musik begleitet.² Der Unterhaltungswert der ersten Filme rührte von der technischen Innovation, die Illusion lebendiger Bewegung in Bildern herzustellen – die Wahrnehmung des Visuellen wurde herausgefordert, während die Wahrnehmung des Akustischen nicht überfordert wurde. Auch die Musikwissenschaft konzentrierte sich paradoxerweise auf das Visuelle, auf die Partitur. Durch die Bevorzugung der schriftlichen »Darstellung« von Musik als Forschungsobjekt gegenüber anderen, performativen Darstellungen konnte die Filmmusik, die hauptsächlich im visuellen Medium existiert und deren Partituren – wenn überhaupt – schwer zugänglich sind (vielleicht für manch einen nicht einmal des Studiums wert sind, dienen sie doch lediglich der Unterhaltung), nicht zu einem Teil der Disziplin werden. Weder Kritik geübt noch Verwunderung soll darüber geäußert werden, dass die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Filmmusik gerade dort stattgefunden hat, wo uns der Komponist die Partitur hinterließ. Ebenso wenig gilt es hier darüber zu urteilen, dass sich in der Folge aus dem, was die Musikwissenschaft als Mangel begriffen haben mag, jenseits der Disziplin ein Vorteil entwickelte, nämlich dass man sich mit Musik wissenschaftlich auseinandersetzen kann, ohne Partituren studieren zu müssen. Dadurch wurden die Methoden erweitert, nicht immer zur Freude der Musikwissenschaftler, die den Erkenntnisgewinn in Bezug allein auf die Musik in Frage stellten.

1. Die Wege zum Verstehen

Neben einem biographischen Zugang, der traditionellerweise die Komponisten und hier insbesondere jene aus Hollywood in das Zentrum der Auseinandersetzung stellt, sich mit ihrer Herkunft, ihrer Ausbildung, ihrer Technik und ihren Arbeitsbedingungen beschäftigt, ergänzt durch historiographische und genrespezifische Entwicklungen,³ wird vor allem danach gefragt, wie die Musik die visuelle Wahrnehmung des Films beeinflusst, wie – im Fall des narrativen Hollywoodfilms und den daran orientierten Derivaten – das Akustische hilft, die dargestellte Handlung zu verstehen.⁴ Darüber hinaus wird aus musikpsychologischer Perspektive auf das hörende Subjekt fokussiert,⁵ wodurch die Wirkung von Musik,

¹ Guido Adler, »Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft«, in: *Vierteljahrszeitschrift für Musik* 1 (1885), S. 5–20.

² Für eine kritische Auseinandersetzung hinsichtlich Musik in der Epoche der Stummfilme, s. Rick Altman, »The Silence of the Silents«, in: *The Musical Quarterly* 80, 4 (1996), S. 648–718; s. auch Kathryn Kalinak, *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, Madison 1992, S. 41; und Royal S. Brown, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley und Los Angeles 1994, S. 12.

³ Vgl. Roy M. Prendergast, *Film Music. A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*, New York und London 21992 (1977); Russell Lack, *Twenty Four Frames Under. A Buried History of Film Music*, London 1997.

⁴ Vgl. Brown, *Overtones and Undertones*; Claudia Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington und Indianapolis 1987.

⁵ Claudia Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001.

in jüngerer Zeit die kognitive Verarbeitung von Musik beim Menschen empirisch erforscht wird.⁶ Bei der Annäherung von Seiten der Produktion erfährt man, welche Entscheidungen zur Konzeption einer bestimmten Filmmusikkomposition geführt haben – das Hören spielt keine Rolle –, von Seiten der Rezeption, wie diese Musik durch das Hören mit den Bildern in der Wahrnehmung verarbeitet wird.

1.1 Aufführungsanalyse oder Experiment

Die Frage nach dem Verstehen von Musik im Film wird hier wie dort nur teilweise beantwortet. Notwendig erscheint eine audiovisuelle Analyse, die die Erkenntnisse aus Sicht der Produktion sowie der Rezeption zur Grundlage nimmt, aber vor allem den Film als Medium zur audiovisuellen Darstellung einer Handlung begreift und ihn als solchen analysiert – über das Hören und das Sehen. Solch ein performativer Zugang, im Sinne von Aufführungsanalyse, die ein in der Zeit vergehendes Objekt als Gegenstand betrachtet, hat Zofia Lissa beschritten, lange bevor die Geisteswissenschaft jenen »turn« ausrief und lange bevor sich die Musikwissenschaft intensiver mit funktionaler Musik beschäftigte. In ihrer Ästhetik der Filmmusik beschreibt Lissa die Ontologie der Musik im Film und systematisiert ihre Funktionen,⁷ wobei sie sich allein auf ihre eigene audiovisuelle Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung verlässt – ein durchaus subjektiver Zugang, der aber nachvollziehbar bleibt. Ob und inwieweit empirische Untersuchungen notwendig sind, um gerade bei der Frage nach der emotionalen Wirkung von Filmmusik das Subjektive durch Zahlen objektivierbar erscheinen zu lassen, ist zu diskutieren und wird von Anhängern dieses Zugangs zuweilen überaus hoch eingeschätzt. Annabel Cohen etwa stellt die Objektivierbarkeit geisteswissenschaftlicher Methoden bezüglich der Analyse von Filmmusik in Frage: »In humanities disciplines, including film theory and musicology, logical argument and compelling narrative advance understanding, but the sciences ask for objective evidence that is replicable.«⁸ Während Lissa behauptet, Musik im Allgemeinen werde weniger kognitiv verstanden,⁹ vertritt Cohen die Gegenposition, wenn sie über die Kognitionspsychologie sagt: »It stands out in its applicability to understanding film music due to its theories of mental processing that can be tested in experiments.«¹⁰ Tatsächlich geht es Cohen allerdings häufiger darum zu verstehen, wie das Gehirn funktioniert und weniger, wie Filmmusik funktioniert.

Unbestritten bleibt, dass quantitative empirische Forschungen zahlenmäßig überzeugen oder physiologische Messungen am Körper der Probanden belegbare Reaktionen und somit die Wirkung eines akustischen Stimulus nachweisen. Interessant sind jene Experimente hinsichtlich der Relation zwischen auditiver, visueller und audiovisueller Wahrnehmung, die mittels Elektroenzephalographie und Computertomographie die Stimulierung der einzelnen Hirnregionen veranschaulichen. Doch gilt es, die in der experimentellen Anordnung notwendige Reduktion sowie das Umfeld einer empirischen Laboruntersuchung zu bedenken, die selten gleichzusetzen ist mit der Umgebung, in der Film und Musik für gewöhnlich rezipiert werden. Ausschnitte und kurze Szenen als Stimulanz entsprechen nicht der Erfahrung eines kompletten Films mit seinem dramaturgischen Aufbau. Erhellend sind jene Experimente vor allem in Bezug auf die Funktionsweise der Wahrnehmung selbst – die Erkenntnisse hinsichtlich des Verstehens von Musik können daran nicht unmittelbar abgelesen werden. Versuchsanordnungen, bei denen das Hören separat vom Sehen untersucht wird, mögen Aufschluss über die physische Verarbeitung

⁶ Annabel Cohen, »Congruence-Association Model and Experiments in Film Music: Toward Interdisciplinary Collaboration«, in: *Music and the Moving Image* 8, 2 (2015), S. 5–24; Annabel Cohen, »Film Music from the Perspective of Cognitive Science«, in: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, hrsg. von David Neumeyer, New York 2014, S. 96–130.

⁷ Zofia Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin 1965, besonders S. 115–256.

⁸ Cohen, »Film Music«, S. 98.

⁹ Zofia Lissa, »Ebenen des musikalischen Verstehens«, in: dies., *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, Wilhelmshaven 1975, S. 57.

¹⁰ Cohen, »Film Music«, S. 97.

der Stimuli geben, müssen aber zwangsläufig scheitern, wenn es gilt, damit Aussagen über die audiovisuelle Wahrnehmung zu treffen. Experimente wie jene, die eine Filmszene mit unterschiedlicher Musik unterlegen, zeigen in erster Linie, dass Musik die visuelle Wahrnehmung beeinflusst, sagen aber wenig über die Musik selbst aus. Die Ergebnisse aus empirischen Untersuchungen können als Stütze herangezogen werden, wenn versucht wird, die subjektive Wahrnehmung zu erklären. Bei Massenmedien wie dem Film allerdings wird diese immer auf einen breiten Konsens treffen – darin liegt schließlich die *Conditio sine qua non* des massenhaften Funktionierens dieser Medien.

1.2 Semiotische Basis

Der massenmediale Konsens beinhaltet audiovisuelle Konventionen und musikalisch-narrative Codes, wie etwa ein orientalisch klingendes Lokalkolorit als vager Ortsverweis, ein anschwellender Streicherapparat bei Kusszenen, ein treibendes Ostinato bei Verfolgungsjagden, ein wiederkehrendes musikalisches Motiv zur Charakterisierung eines Protagonisten oder ein dissonantes Crescendo zur Spannungssteigerung. Allein diese unvollständige und unsystematische Aufzählung zeigt, dass das Wesen von Filmmusik sowohl semiotisch als auch funktional bestimmt wird. Über die audiovisuelle (eventuell auch unbewusste) Wahrnehmung der Konventionen (oder auch deren Überschreitung) erfolgt das Verstehen von Musik im narrativen Spielfilm, weniger über das Erkennen einer formalen Struktur. Dass die Form von Filmmusik fragmentiert und diskontinuierlich ist, verhindert von vornherein eine traditionelle musiktheoretische Annäherung.¹¹

Das Hören eines Films erfasst akustische Ereignisse als Zeichen für einen bestimmten narrativen Zusammenhang oder eine bestimmte inhaltlich relevante Gegebenheit. »Das Erkennen der Bedeutung des Zeichens durch das Subjekt bildet das Wesen seines Verstehens«,¹² wobei die Bedeutungsvielfalt der Musik durch ihr Erklingen im Film präzisiert werden kann (nicht aber muss und jene Musik kann außerhalb des Films dann auch diese Bedeutung weitertragen). Ob allerdings, wie Lissa weiter argumentiert, das Erkennen der Bedeutung im Film »so stark den ikonischen Zeichen [das heißt den Bildern] unterworfen [ist], daß dem Empfänger die musikalische Mitteilung als solche oft gar nicht bewußt wird«,¹³ relativiert sich zwar beim wiederholten analytischen Hinhören und Hinsehen, wirft aber dennoch die Frage auf, ob es bei Filmmusik überhaupt um das Verstehen der Musik an sich gehen kann oder ob diese nicht vielmehr erst in ihrer funktionalen Relation zum Visuellen ihre Bedeutung erhält. In diesem Sinn argumentiert Albrecht Riethmüller, dass »die Musik nur in der jeweiligen Konstellation von Bild und Ton, nicht aber losgelöst davon verständlich bzw. verstehbar wird.«¹⁴

Dort, wo die Beziehung zwischen dem Visuellen und dem Akustischen mehr bedeutet als die Summe ihrer Komponenten, das heißt dort, wo die »*valeur ajoutée*«¹⁵ nach Michel Chion angesiedelt ist, kann das Verstehen von Musik durch das Hören auf jeden Fall nur in Abhängigkeit vom optischen Sinn erfolgen. Das Entwirren des audiovisuellen Beziehungsgeflechts erfolgt über das Suchen und Erkennen motivischer Zusammenhänge. Der wiederholte Einsatz eines bestimmten Zusammenspiels resultiert in einem audiovisuellen Code, der nicht nur für einen bestimmten Film, sondern darüber hinaus auch für eine bestimmte Epoche in der Filmgeschichte, für ein bestimmtes Genre oder für bestimmte Szenen gültig und verständlich ist. Filmmusik verstehen heißt, sie im Kontext der Filmhandlung wahrzunehmen, was

¹¹ Vgl. Lissa, *Ästhetik*, S. 257–273; Albrecht Riethmüller, »Vom Verstehen der Musik im Film: L'âge d'or von Luis Buñuel (1930)«, in: *Musik und Verstehen*, hrsg. von Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck, Laaber 2004, S. 147ff.

¹² Lissa, »Ebenen«, S. 58.

¹³ Ebd., S. 98.

¹⁴ Riethmüller, »Vom Verstehen der Musik«, S. 154.

¹⁵ Michel Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris 32014 (1990), S. 9ff.

wiederum auf der außerfilmisch gewonnenen Erfahrung mit der jeweiligen Musik basiert. Wie bei jedem Verstehen von Musik, spielen die individuellen Hörgewohnheiten in den Erkenntnisprozess mit hinein.

1.3 Musikalische und audiovisuelle Erfahrung

Die Bedeutungszuschreibung von Musik im Allgemeinen sei abhängig von den »Empfangsgewohnheiten der Hörer«,¹⁶ so Lissa. Fehlende Erfahrung führt somit zu dem, was Hans Heinrich Eggebrecht als »Verstehensschwelle« bezeichnet, die sich bei »neu geschaffener Kunstmusik« durch Gewöhnung überschreiten lasse, das heißt, durch die »ästhetische Erfahrung« als »Grundvoraussetzung allen Verstehens von Musik«.¹⁷ Ähnlich argumentiert Lissa, »daß ein Großteil der Hörer die Konventionen der Avantgarde nicht kennt und ihre Bedeutung mit dem ihnen zur Verfügung stehenden Apparat der Vorstellungen nicht erfassen kann«.¹⁸ »Es braucht eine gewisse Zeit, bis die neuen Vorstellungen beim Hörer Eingang finden und sich stabilisieren.«¹⁹ Basierend auf dem »ästhetischen Verstehen« und begriffen als dessen Bereicherung, definiert Eggebrecht das »erkennende Verstehen« als »Anstrengung des sprachlichen Begreifens von etwas, das in seinem Dasein und Wesen jenseits der begrifflichen Sprache angesiedelt ist.«²⁰ Es setze sich zusammen aus dem analytischen Erkennen und dem Erkunden des geschichtlichen Umfeldes.²¹

Übertragen auf den Bereich der Filmmusik beginnt der analytische Zugang mit der sinnlichen Wahrnehmung von Bild und Ton und stellt den Versuch dar, Chions Fragen »Qu'est-ce que je vois? Qu'est-ce que j'entends?«²² in einem deskriptiven Akt zu beantworten. »L'analyse audio-visuelle vise à dégager la logique d'un film ou d'une séquence dans son utilisation du son combinée avec celle de l'image.«²³ Als Vorgehensweise schlägt Chion vor, den Film bzw. eine Szene mehrmals anzuschauen und anzuhören – die Erfahrung damit zu festigen –, auch getrennt voneinander.²⁴ Auf diesem Weg könne der reziproke Mehrwert von audiovisuellen Medien erfahren werden: »si le son fait voir l'image différemment de ce que cette image montre sans lui, de son côté, l'image fait entendre le son autrement que si celui-ci retentissait dans le noir.«²⁵ Nicholas Cook geht in seiner Anleitung zur Analyse von »musical multimedia« von einem komplementären Verhältnis im Film aus, kritisiert die Unzulänglichkeit in der Terminologie, die etwa von der Vorrangigkeit (»primacy«) der Bilder ausgeht und die Entstehung von Bedeutung als bloße Projektionen abtut.²⁶ Seine Herangehensweise an eine Analyse basiert auf der Annahme, »media such as music, texts, and moving pictures do not just communicate meaning, but participate actively in its construction.«²⁷ »Meaning lies not in musical sound [...] nor in the media with which it is aligned [damit ist in erster Linie die Notation gemeint], but in the encounter between them.«²⁸ In diesem Sinn

¹⁶ Lissa, »Ebenen«, S. 71.

¹⁷ Hans Heinrich Eggebrecht, »Musik hören – Musik verstehen«, in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Danuser et al., Laaber 1998, S. 11f.

¹⁸ Lissa, »Ebenen«, S. 74.

¹⁹ Ebd., S. 76.

²⁰ Eggebrecht, »Musik hören«, S. 13.

²¹ Ebd., S. 14.

²² Chion, *L'audio-vision*, S. 159.

²³ Ebd. In der englischen Übersetzung durch Claudia Gorbman heißt es: »Audiovisual analysis aims to understand the ways in which a sequence or a whole film works in its use of sound combined with its use of images.« *Audio-Vision. Sound on Screen*, New York 1994, S. 185.

²⁴ Chion, *L'audio-vision*, S. 160f.

²⁵ Ebd., S. 23. Hingewiesen sei darauf, dass das französische »entendre« nicht nur mit »hören«, sondern auch mit »verstehen« übersetzt werden kann.

²⁶ Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford 1998, S. 103–106 und S. 112–115.

²⁷ Ebd., S. 261.

²⁸ Ebd., S. 270.

kreiere die Musikwissenschaft mit Worten eine Bedeutung der Musik und das interpretierende Subjekt (der Wissenschaftler) trage zu dieser Konstruktion maßgeblich bei.²⁹

1.4 Visuelle Hilfsmittel

Inwiefern die sogenannte Abdeckmethode, die von Chion sowie von Buhler und Neumeyer zur Analyse eines Films herangezogen wird,³⁰ das Verstehen der audiovisuellen Interaktion fördern kann, ist zumindest diskutabel, wird doch eine wiederholte Perzeption von der erstmaligen beeinflusst und beim Verdecken des Akustischen oder des Visuellen der fehlende Kanal mitgedacht. Ebenso erscheint der Nutzen visueller Hilfsmittel zur Veranschaulichung der akustischen Schicht fraglich. Um ihre verbalen Erklärungen über die Musik zu illustrieren, greifen Buhler und Neumeyer, die Autoren von *Hearing the Movies*, entgegen des Titels unermüdlich auf Fotos von Filmszenen zurück, die lediglich eine unbewegte Momentaufnahme von dem zeigen, was sich erst in der Zeit und in der Bewegung entfaltet, anstatt beispielsweise auf eine CD mit Hörausschnitten zu verweisen. Andere visuelle Darstellungen, wie eine reduktive graphische Repräsentation der Tonspuren, zielen zwar auf die Untermauerung einer Interpretation (wie z. B. Cohen durch Spektrographie³¹), ähneln zuweilen dem Aufbau von Partituren (wie bei Rick Altman³²) und fungieren quasi als ihr Substitut. Ihr Gebrauch zeugt allerdings von einem gewissen Misstrauen gegenüber dem Verstehen von Musik durch flüchtiges Hören bzw. der Aussagekraft einer verbalen Analyse. Keineswegs als Analyseobjekt, sondern als Erinnerungsstütze ist demnach eine reduktive Transkription zu verstehen, die chronologisch in Stichworten die Handlung, den Bildinhalt und die akustischen Elemente, insbesondere die einsetzende Musik (cues) auflistet – das sogenannte *Cue-sheet* stellt gewissermaßen eine Kreuzung aus Drehbuch und Partitur dar.

2. Fallbeispiel *Shutter Island*

Anhand eines Fallbeispiels wird im Folgenden eine Annäherung an das Verstehen von Musik im Film unternommen. *Shutter Island* (2010) von Martin Scorsese spielt auf einer Insel vor Boston in den 1950er-Jahren und handelt von einer Anstalt für psychisch kranke Kriminelle. Es geht um die Aufklärung des Verschwindens von Patienten, um möglicherweise illegale Operationen und insbesondere um die eigene psychische Verwirrtheit des vermeintlichen US-Marshalls, gespielt von Leonardo DiCaprio, der von Erinnerungen an seine tote Frau und – unabhängig davon – an seine Beteiligung bei der Befreiung von Dachau heimgesucht wird. Eine einigermaßen schlüssige Erklärung der Vorkommnisse ergibt sich erst am Ende des Psychothrillers nach einer unerwarteten narrativen Wendung. Ergo wird die Handlung – und somit auch das Zusammenspiel von Bild und Ton – beim wiederholten Anschauen des Films von vornherein anders wahrgenommen. Eine quantitative empirische Untersuchung darüber würde vermutlich diese introspektive empirische Einzelerfahrung bestätigen und könnte durch physiologische Messungen der körperlichen wie kognitiven Reaktionen der Probanden eventuell nachgewiesen werden, wobei die Wahrnehmungssituation, ob das Experiment in einem abgedunkelten Kinosaal mit Dolby Surround System inmitten des Zuschauerkollektivs oder isoliert in einem Labor stattfindet, das Ergebnis nicht unbeeinflusst ließe. Befragungen des Publikums nach einer Filmvorstellung wären denkbar, um Aussagen über das Interagieren von Handlung und Musik zu erhalten, wobei das retrospektive Erinnern von einem analytischen Wahrnehmen stark abweichen kann. Ungeachtet möglicher empirischer

²⁹ Ebd., S. 271.

³⁰ »Méthode des caches« bei Chion, *L'audio-vision*, S. 160; »masking« bei James Buhler und David Neumeyer, *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*, New York und Oxford 2016 (2010), S. 29f.

³¹ Cohen, »Congruence-Association Model«.

³² Rick Altman, »Visual Representation of Film Sound as an Analytical Tool«, in: *The Oxford Handbook*, S. 72–95.

Experimente mit Probanden dient als Basis der folgenden Analyse die empirisch subjektive Perzeption des Films bei seiner Weltpremiere auf den Berliner Filmfestspielen im Februar 2010 und das wiederholte Anschauen auf DVD einige Jahre später durch die Autorin.

Als Hilfsmittel zur Orientierung innerhalb des Films, nicht aber als Analyseobjekt, wie oben erwähnt, wird auf eine grobe chronologische Auflistung von Handlung und Musik zurückgegriffen, die in ihrer Reduktion kaum die audiovisuelle Dichte von *Shutter Island* widerspiegelt, sondern lediglich Aufschluss darüber gibt, wann welche Musik zu hören ist, ob es wiederholte Kombinationen von Szene und Musik gibt, wie viel Musik verwendet wird und wie lange die Exzerpte sind, ohne Anspruch auf sekundengenaue Exaktheit zu erheben, welche Szenen musikalisch still bleiben oder wo sich Musik mit Soundeffekten vermischt. Mit der Anfertigung eines solchen Cue-sheets wird ein Überblick über den formalen Aufbau und die dramaturgische Struktur des Films auf audiovisueller und narrativer Ebene bereitgestellt.

2.1 Biographische und genrespezifische Details

Der Soundtrack von *Shutter Island* besteht überwiegend aus Musik der Avantgarde der 1960er-, 70er- und 80er-Jahre (s. Anhang). Mit Stücken von Scelsi, Ligeti, Feldman, Penderecki, Schnittke usw. ist atonale Musik für unterschiedliche Formationen eines Symphonieorchesters zu hören.³³ Klangflächen, die sich durch dynamische Entwicklungen und perkussive Elemente auszeichnen, tiefe Blechbläser und Percussion, die sich mit Vokalisieren und elektronisch erzeugten Klängen und Geräuschen überlagern. Die Tendenz dieser Exzerpte zum Geräuschhaften (auch etwa erreicht durch hervorstechende Spielweisen der Instrumente, wie bei Cages Stücken für präpariertes Klavier) steht der tonalen, von Streichern dominierten Musik von Mahler und Richter, deren Geburtsdaten jene der Komponisten der Avantgarde umklammern, sowie den kurzen Ausschnitten aus Popsongs gegenüber. Ohne auf die Biographien eingehen zu wollen, ist anzumerken, dass Werke von Ligeti und Penderecki zuvor bereits prominent als Filmmusik hervortraten. Ersterer wurde durch Stanley Kubricks *2001 – A Space Odyssey* (1968) zum Popstar der Avantgarde, ein Status der durch *The Shining* (1980) und *Eyes Wide Shut* (1998) bekräftigt wurde.³⁴ In einer Schlüsselszene aus der Verfilmung des Romans von Stephen King mit Jack Nicholson in der Hauptrolle ist das gleiche Exzerpt aus *Lontano* zu hören wie in *Shutter Island*.³⁵ Auch Scorseses Rückgriff auf Werke von Penderecki ist film-musikhistoriographisch mit *The Shining* in Verbindung zu bringen und es ist in diesem Zusammenhang nicht unerheblich, dass der Regisseur bei einem seiner ersten Filme, bei *Taxi Driver* (1976), die Musik noch bei Bernard Herrmann in Auftrag gab, der damit seinen Schwanengesang leistete, nachdem er jahrelang an der Seite von Alfred Hitchcock maßgeblich das Genre des Psychothrillers geprägt hatte.³⁶

³³ Wohlwissend dass die Definitionen von dem, was unter Musik der Avantgarde subsumiert wird, und dem, was als atonale Musik gilt, keineswegs eindeutig sind, geht es in dem hier besprochenen Kontext in erster Linie um die Abgrenzung, die zwischen dieser nicht tonalen Konzertmusik des 20. Jahrhunderts und jener funktionsharmonisch gebundenen Musik besteht. Für die Zusammenstellung und Bearbeitung der Musikstücke zeichnet sich Scorseses langjähriger Kollaborateur Robbie Robertson verantwortlich, vgl. dazu Robert Rabenalt, »This Is Addictive: Robbie Robertson als Scorseses *music supervisor*«, in: *Martin Scorsese. Die Musikalität der Bilder*, hrsg. von Guido Heldt et al., München 2015, S. 29–47.

³⁴ Zur Musik in Kubricks Filmen, s. Albrecht Riethmüller, »Kubricks letztes Wunschkonzert: Beobachtungen an der Musik zu *Eyes Wide Shut* (1999)«, in: *Tonspuren. Musik im Film: Fallstudien 1994–2001*, hrsg. von Andreas Dorschel, Wien et al. 2005, S. 82–105; Claudia Gorbman, »Ears Wide Open: Kubrick's Music«, in: *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, hrsg. von Phil Powrie und Robynn Stilwell, Farnham und Burlington 2006, S. 3–18; Kate McQuiston, »An Effort to Decide: More Research into Kubrick's Music Choices for *2001: A Space Odyssey*«, in: *The Journal of Film Music* 3, 2 (2011), S. 145–154; Julia Heimerdinger, »I Have Been Compromised. I Am Now Fighting against It: Ligeti vs. Kubrick and the Music for *2001: A Space Odyssey*«, in: *The Journal of Film Music* 3, 2 (2011), S. 127–143; Paul A. Merkley, »Stanley Hates This But I Like It!: North vs. Kubrick on the Music for *2001: A Space Odyssey*«, in: *The Journal of Film Music* 2, 1 (2007), S. 1–34.

³⁵ Zu *The Shining*, s. Frank Hentschel, *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm*, Berlin 2011, S. 21–28.

³⁶ Zur Biographie Herrmanns, s. Steven C. Smith, *A Heart at Fire's Center. The Life and Music of Bernard Herrmann*, Berkeley et al. 1991.

Denn neben den biographisch-historischen Details, die zwar nicht unmittelbar auf das hörende Verstehen einwirken, es aber durch diese zusätzlichen Informationen beeinflussen, weil dadurch das Hören auf einen breiteren Wissenshorizont trifft, wird die audiovisuelle Wahrnehmung von *Shutter Island* durch die Erfahrung mit dem Genre Psychothriller gelenkt (und mit dem ersten Stück Musik in diesem Film – mit Ligetis *Lontano* – wird sogleich eine filmhistorische Verbindung hergestellt). Dass durch die Hörgewohnheiten von tonaler Musik dissonante Akkorde eine Spannung bergen und nach Auflösung drängen, prädestiniert sie seit Stummfilmzeiten für den Einsatz in spannungsreichen Szenen. Die Grenzen der tonalen Musik mit dem in ihr inhärenten Aufbau von An- und Entspannung sowie dem Streben nach und der Rückkehr in das harmonische Zentrum der Grundtonart werden von Bernard Herrmann in seinen Kompositionen zu Alfred Hitchcocks Filmen austariert. Beispielsweise wird während des Vorspanns zu *Vertigo* (1958) die Etablierung eines tonalen Zentrums durch die gegenläufigen Arpeggien in der symphonischen Eröffnungsmusik vermieden, wobei die graphische Animation endlos ondulierender Spiralen von Saul Bass in akustische Bewegung übertragen wird. Die visuelle Schicht kommuniziert optische Endlosigkeit ohne stabile Anhaltspunkte, die Musik besteht aus modulierenden Harmonien ohne tonales Ziel. Sowohl optisch als auch akustisch wird damit auf den Filmtitel verwiesen, der das krankhafte Schwindelgefühl in der Höhe beschreibt, und gleichermaßen auf die Handlung, in der der Protagonist von dieser Krankheit heimgesucht wird, durch Täuschungen orientierungslos wird und seine psychische Stabilität verliert. »[Herrmann composed] music of the irrational [...] by subverting the patterns of closure and resolution that listeners expect when brought into the tonal domain«, argumentiert Royal S. Brown und betont damit die Erfahrung und Erwartung des Hörers.³⁷

2.2 Tonalität vs. Atonalität

Der Einsatz atonaler Musik im Film kann damit erklärt werden, dass auf semiotischer Ebene Stabilität und Ordnung mit Tonalität verbunden wird und die Absenz eines tonalen Zentrums zu Orientierungslosigkeit bzw. Anspannung führen kann.³⁸ So schlussfolgern Buhler und Neumeyer ohne die Notwendigkeit einer Argumentation: »It is surely not a coincidence that atonality makes its deepest inroads in suspense, horror and science fiction films [and] becomes aligned with alienation, incomprehension and absence [...]«. ³⁹ Ob dadurch das Publikum konditioniert wird, atonale Musik auch außerhalb des Films mit jenen Attributen in Verbindung zu bringen, bedürfte einer empirischen Untersuchung, die bestätigen würde, dass ein visueller Kontext auf das Hören einwirkt und dass das Verstehen der Musik über den Umweg der Relation zwischen musikalischen und narrativen Elementen angegangen wird. Dass auf diesem Weg die Musik in den Hintergrund rückt, kritisierte Carl Dahlhaus bereits hinsichtlich der Verschiebung des Schwerpunktes auf das Libretto in der Oper am Ende des 19. Jahrhunderts und fügt in Bezug auf die neue Musik im darauffolgenden Jahrhundert in Parenthese hinzu: »Die Erfahrung, daß dasselbe Publikum, das Schönbergs Musik im Konzertsaal nicht erträgt, sie als »Begleitmusik zu einer Lichtspielszene« einspruchslos hinnimmt, ist ebenso fundamental wie bedrückend.«⁴⁰

Abgesehen davon, dass Schönbergs *Begleitmusik* nicht zu einem Film komponiert wurde, sondern durch die Komposition erst eine visuelle Umsetzung angeregt werden sollte,⁴¹ und ohne in den Diskurs über einen Verlust von Autonomie eintreten zu wollen, scheint Dahlhaus' Aussage in Bezug auf die verwen-

³⁷ Royal S. Brown, »How Not to Think Film Music«, in: *Music and the Moving Image* 1, 1 (2008), S. 2–18 [online source].

³⁸ Zum Verhältnis zwischen neuer Musik und Horrorfilm, s. Hentschel, *Töne der Angst*, S. 29ff.

³⁹ David Neumeyer und James Buhler, »Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I): Analysing the Music«, in: *Film Music. Critical Approaches*, hrsg. von K. J. Donnelly, Edinburgh 2001, S. 23.

⁴⁰ Carl Dahlhaus, *Die Musik im 19. Jahrhundert*, Laaber 1980, S. 291.

⁴¹ S. dazu die Werkbesprechung von Ethan Haimo, »*Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34«, in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hrsg. von Gernot Gruber, Laaber 2002, S. 511–526.

dete Musik in *Shutter Island* nicht von der Hand zu weisen zu sein. Die Musik ohne die Bilder und die Handlung zu hören, mag für ein Massenpublikum weniger »verträglich« sein, als sie im Hintergrund des Films wahrzunehmen, wo der optische Sinn maßgeblich beim Verstehen hilft. Positiv formuliert heißt das, dass Kompositionen von Ligeti, Penderecki, Scelsi etc. unmittelbarer und direkter wirken, wenn ihnen beim Hören einer Aufführung oder Aufnahme die volle Aufmerksamkeit gewidmet wird. Doch selbst in Bezug auf akustische Aufnahmen im Allgemeinen stellt Rick Altman folgende These auf, die möglicherweise zu absolut formuliert ist, aber im Hinblick auf das Verstehen von Musik im Film zu bedenken ist: »By offering itself up to be heard, every sound event loses its autonomy, surrendering the power and meaning of its own structure to the various contexts in which it might be heard, to the varying narratives that it might construct.«⁴²

Gewissermaßen tritt im Film anstelle der Partitur als visuelle Stütze zum Verstehen der Musik die narrative, audiovisuelle Einbettung und anstelle einer traditionellen funktionsharmonischen Analyse (bei tonaler Musik) wird die musikdramaturgische Funktion betont (sowohl bei tonaler als auch atonaler Musik). Somit setzt nach einem historisch-biographischen Ansatz eine Analyse dort ein, wo sie die Interaktion zwischen akustischer und visueller Ebene und das Beziehungsgeflecht innerhalb des Films behandelt.

2.3 Musik und Soundeffekt

Die Musik in *Shutter Island* ist nicht immer unmittelbar als solche erkennbar, oft sind die einzelnen Exzerpte nur sehr leise im Hintergrund zu hören. Außerdem erschwert der von Pausen und Pianissimo-Stellen geprägte Aufbau manch eines Stückes die Wahrnehmung der akustischen Ereignisse als ein zusammenhängendes Werk und die Musik verschmilzt mit den Soundeffekten des Films, sodass sie ebenso als der Geräuschkulisse zugehörig verstanden werden kann. Deutlich wird das beispielsweise bei der Inszenierung von Wasser, das in der Handlung immer wieder als audiovisuelles Motiv vorkommt: Bei der Überfahrt zur Insel erklingt neben dem Geräusch des Wellengangs *Fog Tropes* von Ingram Marshall, bei dem die tiefen Blechblasinstrumente ein Nebelhorn auf hoher See suggerieren; das Plätschern und Peitschen des Regens, das Brechen der Äste beim Unwetter auf der Insel wird mit dem dritten Teil aus Scelsis *Uaxuctum* und Pendereckis *Fluorescences* als bedrohliche Naturgewalt dargestellt; wenn DiCaprio seine durchnässte Frau halluziniert, wird das Tropfen des Wassers (an anderer Stelle auch Blut oder Tränen) durch die Klavierstimme in *The Bay* aus Marshalls Album *Alcatraz* stilisiert; die Wellenbewegung des Meeres erhält ihr musikalisches Pendant durch ein permanentes Crescendieren und Decrescendieren in der Musik wie Scelsis *Quattro pezzi su una nota sola* und Pendereckis *Fluorescences*. Die Musikexzerpte verbinden sich mit der Geräuschkulisse zu einem Sounddesign, das zusammen mit den Bildern auf das Fragmentarische der Handlung verweist.

2.4 Pendereckis dritte Symphonie und Mahlers Klavierquartett

Prominent hörbar, weil sie über einen längeren Zeitraum erklingen, wiederholt zum Einsatz kommen und zuweilen als einziges akustisches Ereignis fungieren, sind insbesondere das Exzerpt aus dem vierten Satz von Pendereckis dritter Symphonie und vor allem der erste Satz aus Mahlers unvollendet gebliebenem Klavierquartett in a-Moll. Der Auszug aus Pendereckis Symphonie erhält am Anfang des Films gleich nach *Lontano* und *Fog Tropes* einen ausgedehnten Hörraum: Auf der Insel angekommen begleitet das Exzerpt die Autofahrt von der Anlegestelle bis zum Tor des hochsicherheitsmäßig umzäunten

⁴² Rick Altman, »The Material Heterogeneity of Recorded Sound«, in: *Sound Theory, Sound Practice*, hrsg. von Rick Altman, New York und London 1992, S. 19.

Geländes. Die vibrierende Tonrepetition der tiefen Streicher, die in immer kürzeren Abständen das Motiv wiederholen, können als Affirmation verstanden werden, die auf das bedrohlich Unausweichliche verweist. Crescendo und Verdichtung bis zur Ankunft am Tor dienen der Spannungssteigerung und als Zeichen von Bedrohung, ohne ihren Inhalt oder Urheber genauer zu definieren. Die gleiche Funktion erhält die Musik in einer anderen Szene. Dort erinnert sich der Protagonist an die Befreiung von Dachau und die Bilder zeigen ihn als US-Soldaten bei seiner Beteiligung daran sowie bei der Erschießung der SS-Soldaten. Die Klimax wird alleine durch das Exzerpt aus Pendereckis Symphonie vorbereitet, das mit dem Beginn der Schussalven endet. In einer anderen Sequenz, in der der Protagonist halluziniert oder träumt und die im Nachhinein betrachtet als Schlüsselszene verstanden werden kann, weil sie seine einzelnen traumatischen Erlebnisse miteinander vermischt und in ihr zum ersten Mal auf seine Schizophrenie hingewiesen wird, ist das gleiche Exzerpt zu hören. Nachdem Pendereckis Musik schließlich bei der letzten Klimax eingesetzt wird, bei der es DiCaprio endlich gelingt, in den abgeschotteten Leuchtturm einzubrechen, beginnend mit dem Geräusch der als Ablenkungsmanöver gezündeten Explosion und endend mit dem Soundeffekt des zerberstenden Türschlosses, erklingt ein Ausschnitt daraus erst wieder in der Schlusszene des Films und leitet zum Abspann über.

Anders erfolgt die Verwendung des ersten Satzes von Mahlers Klavierquartett, das den ersten Flashback zu den Ereignissen von Dachau auslöst. Beim gemütlichen abendlichen Zusammentreffen im Wohnzimmer des Chefarztes, nehmen die Anwesenden auf das Stück Bezug, das offensichtlich vom Plattenspieler erklingt und bei DiCaprio schlechte Erinnerungen hervorruft. Während die Musik weiter zu hören ist, zeigen die Bilder den Protagonisten als US-Soldaten, wie er im Büro des Lagerkommandanten von Dachau steht, der blutüberströmt und halbtot am Boden liegt, weil er offensichtlich versucht hat, sich durch einen Kopfschuss selbst zu töten. Die Musik überbrückt damit nicht nur dramaturgisch den Szenenwechsel, sondern verbindet auch narrativ die Ereignisse miteinander. Ein weiteres Mal ist ein Exzerpt des Stückes in der gerade erwähnten Schlüsselszene zu hören (vor dem Motiv aus Pendereckis Symphonie), in der sich DiCaprio im Traum mit seinem anderen Ich konfrontiert sieht. Für den Abspann wird Mahlers Quartett in einer Bearbeitung durch Christopher Hoffman und Michael Pitt verwendet. Hier wird Mahler mit einem gesampelten Beat unterlegt, der das Quartett mit dem davor erklingenden Penderecki-Exzerpt verbindet, welches die letzte Szene der Filmhandlung begleitet hat.

2.5 Die narrative Perspektive

Mahlers Klavierquartett und Max Richters *On the Nature of Daylight* setzen sich ob ihrer Tonalität von den anderen Stücken ab – sie erklingen vor allem in Zusammenhang mit der Erinnerung des Protagonisten an die Vergangenheit (vermitteln aber gerade nicht Orientierung, Halt oder Ankommen, wie man vermuten könnte). In diesen Szenen, die Erinnerung als Flucht und als Ursprung von DiCaprios Zustand zeigen, hört der Zuschauer mit den Ohren des Protagonisten und kann sich dadurch in dessen Subjektivität hineinversetzen. Das funktioniert gleichermaßen – nur weniger offensichtlich – mit den Stücken der Avantgarde, sodass das Sounddesign dazu beiträgt, sich mit der dargestellten Rolle zu identifizieren und die unerwartete Wendung als genauso überraschend zu empfinden wie der kranke Protagonist selbst. Das Hineinversetzen des Zuschauers in die subjektive Perspektive von DiCaprio wird bereits gleich am Anfang des Films deutlich, wenn bei der Ankunft auf dem Gelände der Anstalt plötzlich die Stimmen verstummen und die Geräusche lauter werden, während durch Nahaufnahmen des Hauptdarstellers und Schnitten zu den ihn anschauenden Patienten, seine subjektive Perspektive audiovisuell etabliert wird.⁴³ Die dem Protagonisten nicht selbst bewusste geistige Verwirrung, seine Halluzinationen

⁴³ Diese Technik der akustischen Subjektivität hinsichtlich des »point d'écoute« erwähnt auch Chion, *L'audio-vision*, S. 80ff.

und die aus seiner Sicht unerklärlichen Ereignisse, das heißt die Orientierungslosigkeit in der Narration, wird auch durch die verwendeten Musikezzerpte generiert und auf den Zuschauer übertragen. Auffällig ist im Nachhinein, dass jene Szenen, die die Wahrheit beinhalten, ohne Musik auskommen.

3. Fazit

Am Ende bleibt die Frage, inwiefern das Hören von Musik im Film generell das hörende Verstehen von Musik beeinflusst. Damit kommen wir zurück zum Anfang: Wie hätte sich die Musikwissenschaft entwickelt, wenn sie nicht auf das Studium von Partituren, sondern auf den Film angewiesen gewesen wäre? Das Verstehen von atonaler Musik im Film kann nur im Kontext der Handlung geschehen, im Zusammenspiel mit den Bildern. Die Frage, was das filmische Verstehen jener Musik dann für ihr Verstehen außerhalb des Films bedeutet, eröffnet einen Weg, den es noch zu beschreiten gilt. Doch vielleicht ist dieser Weg gar nicht so neu, sondern wurde nur wenig beachtet: Er mag darin bestehen, die Subjektivität beim Hören, wie sie im Film *Shutter Island* in der Handlung vorgeführt wird und wodurch das Verstehen des Films überhaupt erst funktioniert (das heißt durch das Einfühlen in den Protagonisten), als Methode anzuwenden. Sicher ist, dass ein Massenpublikum mit atonaler Musik erst durch den Film in Kontakt kommt und dass infolgedessen jene Musik auch in diesem Spektrum verstanden werden kann. Ob es nun als Mangel zu verstehen ist, dass der Musik dadurch die Autonomie genommen würde, oder ob damit eine Möglichkeit des hörenden Verstehens angeboten wird, mag mit Lawrence Kramer beantwortet werden, der Musik als »semantic chameleon« beschreibt und resümiert: »Music thus contributes to the ›construction‹ of meaning by continually enacting its own intermediacy between the imagetext and the sonorous envelope.«⁴⁴

Es bleibt weiterhin zu untersuchen, wie die audiovisuelle Perzeption des Films dabei hilft, die Musik zu verstehen. Fest steht, dass im 20. und 21. Jahrhundert das Medium Film und andere audiovisuelle Angebote dominieren, dass das Hören von Musik häufig mit dem Sehen einhergeht. Möglicherweise – das wird die Geschichte zeigen – kann der Film dazu beitragen, zumindest die Verstehensschwelle bei neuer Musik zu überschreiten. Das Hören der Musik im Film kann das Verstehen auch außerhalb des Mediums fördern, wengleich dabei zunächst noch die Filmhandlung und Bilder assoziiert werden. Bei der verbalen Deskription von Musik, die nach wie vor die Grundlage für ein Verstehen bildet, kann das Vokabular, das für eine Analyse des Visuellen herangezogen wird, auch bei einer musikalischen Höranalyse gebraucht werden. Das Hören kann durch das Sehen geschult werden und damit kann das Verstehen von Musik im und durch den Film gefördert werden.

⁴⁴ Lawrence Kramer, *Musical Meaning. Toward a Critical History*, Berkeley et al. 2002, S. 149 und S. 165.

4. Anhang: Die verwendeten Aufnahmen in *Shutter Island*

A) INSTRUMENTALE UND ELEKTRONISCHE MUSIK:

Gustav Mahler 1860–1911:

Klavierquartett, a-Moll, 1. Satz (1876?) Pražák Quartet, Praga Digitals 2001.

Giacinto Scelsi 1905–1988:

Quattro pezzi su una nota sola (1959);
Uaxuctum, Nr. 3 (1966) Radio-Symphonicorchester Wien, Peter Rundel, Mode 2006.

John Cage 1912–1992:

Root of an Unfocus (1944) Boris Berman, Naxos 2001;
Music for Marcel Duchamp (1947) Philipp Vandré, Mode 2007.

Robert Erickson 1917–1997:

Pacific Sirens (1969) Cleveland Chamber Symphony, Edwin London, New World 2003.

Lou Harrison 1917–2003:

Suite for Symphonic Strings, Nr. 9:
Nocturne (1960) The New Professionals Orchestra, Rebecca Miller, Mode 2004.

György Ligeti 1923–2006:

Lontano (1967) Wiener Philharmoniker, Claudio Abbado, Deutsche
Grammophon 1990;
Berliner Philharmoniker, Jonathan Nott, Teldec 2003
bzw. Warner 2008;

Zwei Etüden für Orgel, Nr. 1:
Harmonie (1967) Hans-Ola Ericsson, BIS 1997.

Morton Feldman 1926–1987:

Rothko Chapel, Nr. 2 (1978) University of California Berkeley Chamber Chorus, Philip Bret,
New Albion 1991.

Nam June Paik 1932–2006:

Hommage á John Cage (1958/59)

Krzysztof Penderecki 1933:

Fluorescences (1961/62);
Symphonie Nr. 3, 4. Satz: Passacaglia (1988) Narodowa Orkiestra Symfoniczna Poskiego Radia w
Katowicach, Antoni Wit, Naxos 2000.

Alfred Schnittke 1934–1998:

Vier Hymnen für Cello und Instrumentalensemble,
Nr. 2 für Cello und Kontrabass Thorleif Thedéen, Entcho Radoukanov, BIS 1990.

Ingram Marshall 1942:

Fog Tropes (1981) Orchestra of Saint Luke's, John Adams, Elektra Nonesuch 1991;
Alcatraz; daraus Track 1: *Prelude The Bay* New Albion 1994.

John Adams 1947:

Christian Zeal and Activity (1973) San Francisco Symphony, Edo de Waart, Elektra Nonesuch 1987;
My Father Knew Charles Ives, Nr. 2: *The Lake* (2006) BBC Symphony Orchestra, John Adams, Nonesuch 2006.

Brian Eno 1948:

The Lost Day (1982);
Lizard Point (1982)

Virgin/EMI, Reissue.

Tim Hodgkinson 1949:

Fragor (2003)

Mode 2006.

Max Richter 1966:

On the Nature of Daylight (2004)

FatCat 2004.

B) SONGS:

Sam Coslow 1902–1982,
Wilhelm Grosz 1894–1939:

Tomorrow Night (1939)

Lonnie Johnson, Gusto Records 1948.

Churchill Kohlman 1906–1983:

Cry (1951)

Johnnie Ray, Columbia Records 1951.

Bennie Benjamin 1907–1989,
George David Weiss 1921–2010:

Wheel of Fortune (1952)

Kay Starr, Capitol Records 1952.

Clyde Otis 1924–2008:

This Bitter Earth (1960)

Dinah Washington, Verve Music Group 1960, Remix:
Robbie Robertson.