

Ansgar Schlichter:

Rez. zu: Leffers, Nicola Katharina: *Spielräume. Möglichkeiten und Grenzen von Musik und Sound in der Filmszene. Eine explorative Studie*. Osnabrück: repOSitorium der Universität Osnabrück 2010, 263 S.

Copyright für diese Ausgabe by Ansgar Schlichter.

Zuerst veröffentlicht in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6, 2010, S. 192-195, URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB6/KB6-RezSpielraeume.pdf>.

URL dieser Online-Ausgabe: <http://www.derwulff.de/8-106>.

Leffers, Nicola Katharina: *Spielräume. Möglichkeiten und Grenzen von Musik und Sound in der Filmszene. Eine explorative Studie*. Osnabrück: Universität Osnabrück, Institutionelles repOSitorium der Universität Osnabrück 2010, 263 S.

□ Zuerst Diss., Universität Osnabrück 2009. URL: http://repositorium.uni-osnabrueck.de/bitstream/urn:nbn:de:gbv:700-201005126243/1/thesis_leffers.pdf / http://repositorium.uni-osnabrueck.de/bitstream/urn:nbn:de:gbv:700-201005126243/3/thesis_leffers_anhang.zip.

Fast alle Überlegungen zur Filmmusikerforschung münden in zwei Kernprobleme. Das eine betrifft die Frage nach den *Wirkungen*, die sich zweifellos einstellen und die so schlecht zu beschreiben sind. Das andere fragt nach den *Beschreibungssprachen*, die für musikalische Empfindung zugänglich sind und die über die Darstellungsmacht der Alltagssprache hinausgehen. Beide Probleme sind nicht gelöst. Nicola Leffers' inzwischen als E-Book vorliegende Dissertation unternimmt es, in einem äußerst aufwendigen Schritt neue Wege zu beschreiten und erste Ergebnisse vorzustellen. Im Rahmen der Vielzahl der Forschungen zur Filmmusik nimmt ihre Arbeit sowohl methodisch wie von der Darstellungssprache her eine ganz randständige Position - auf den ersten Blick, sollte man dazusagen; auf den zweiten zeigt sich schnell, wie zentral ihre Frage ist und wie anschlussfähig die Ergebnisse. Filmmusikanalyse wird dort unsicher, wenn sie nach den Einwirkungen von Bildern in Musiken und von Musiken in Bilder forschen muß. Gerade dies ist der Punkt, an dem Leffers' Untersuchung einsetzt. Konsequenterweise umgeht sie die makrostrukturellen Interaktionen von Drama, Erzählung, Musik und Soundtrack - und man kann ihr nur zustimmen, dass die Untersuchung von textumgreifenden Verflechtungen und formalen Interdependenzen (als Leitmotive, distributionelle Strukturen, Koordination mit dramatischen Kontrasten und Konflikten etc.) eine andere Ebene der Filmaneignung

betrifft als die nachgerade intim erscheinende Synthese von Bild und Musik auf der Ebene des Szenischen. Der Autorin ist nur zuzustimmen, wenn sie eingangs ihrer Arbeit das Fehlen von Untersuchungen zum „filmszenischen Verständnis“ beklagt (3f). Allerdings stellt sich die Frage, wie man die Einwirkungen des Musikalischen auf das Visuelle oder gar die musikalischen Wirkkomponenten im Feld des Szenischen festmachen soll.

Leffers geht hier einen Weg, der aus der experimentellen Psychologie bestens bekannt ist und der in der Filmmusikforschung (und im weiteren der Filmpsychologie überhaupt) so wenig gegangen wird und der so schwer nur einzuschlagen ist - den Weg der systematischen Stimulus-Variation. Die epistemologische These liegt auf der Hand: Nur dann, wenn man in das Material eingreift, es systematisch variiert, kann es möglich sein, Verarbeitungsprozesse zu isolieren und zu benennen, die die Bedeutung einzelner Variablen der Variation für das Filmverständnis beschreiben. Leffers arbeitet mit einer gewaltigen Vielfalt von verschiedenen Lösungen, die kleine Referenz-Szene mit einem Soundtrack zu spezifizieren, sie um Tiefenschichten des Subjektiven, des Empathischen oder auch des Sympathischen anzureichern (438 ausgearbeitete Varianten, von denen 89 ausgetestet wurden, 8). Das nötigt unbedingten Respekt ab, weil sie so eine Vielfalt von Interpretationen gewinnen kann, die in den meisten Anordnungen der psychologischen Empirie gar nicht zu erfassen wäre (das hängt allein mit der methodischen Selbstfesselung zusammen, die abhängige und unabhängige Variablen isolieren muß). Leffers nennt ihr Vorgehen nicht nur experimentell, sondern auch spielerisch (30) - wenn irgendetwas den explorativen Charakter von Untersuchung und Verfahren unterstreicht, zugleich eine realistische Einschätzung dessen, was vorliegt, darstellt, dann diese Selbsteinschätzung!

Es sind gleich mehrere Fragen, die sich anschließen: Die Frage nach dem Status des Szenischen betrifft eine morphologische Einheit „über“ der einzelnen Einstellung. Szenen sind Integrationen aus Einzelinformationen, sind Klammern, die Bilder zusammenfügen und ihnen einen übersummativen Wert zuordnen. Leffers wählt als Kernbeispiel eine kleine Szene aus Tom Toelles Film *DER SCHREI DER EULE* (23ff), die den Selbstmord einer Protagonistin zeigt. Die Szene besteht aus nur drei Einstellungen - ein begehender Schwenk des Zimmers bis zur Aufnahme der Figur (*en profil*); eine Großaufnahme derselben (*en face*); ein Aufschwenk von einem relevanten Detail (Fuß des Sofas) bis zur erneuten Nahaufnahme der Heldin (diesmal aus einer um 45° verschobenen Blickposition), die am Ende - sterbend zusammensinkend - auch die Kameraachse und damit den unmittelbaren Blick des Zuschauers verläßt. Die etwas über zweiminütige Szene trägt schon in der Montage Struktur - es sind zwei Zeit-Hiati, die unmerklich übersprungen werden, und es ist eine Strategie des Zeigens einer Szene der Ruhe, des Nicht-Geschehens. Dass der (narrativ hochsignifikante) Selbstmord in diese Struktur, die sonst eher zur Darstellung von narrativen Pausen zur Anwendung kommt, eingebettet ist, gibt der Szene schon vom Visuellen her eine tiefe innere Spannung.

Leffers verzichtet auf die Untersuchung der (allerdings wohl nur Montage-Profis zugänglichen) inneren Struktur der kleinen Szene. Entsprechend fehlt eine Version ohne jedes Geräusch, ohne jede Musik, deren Impressivität als „Null-Version“ neben die musikvariierten Fassungen treten könnte. Die Auswahl der Szene ist klug, weil sie keinen Dialog enthält (sonst hätte man den Ton jeweils neu mischen müssen). Und sie ist klug, weil sie eine der Grundannahmen Leffers' gut zu illustrieren vermag: Sie bedient sich einer Metapher der *Durchlässigkeit* des visuellen Materials, ausgehend davon, dass Filmmusik ihre Wirkung immer dort optimal entfalten kann, wenn die informationelle Dichte des visuellen Materials nicht zu hoch und wenn das Bild nicht durch die Aktionen der Figuren überdeterminiert ist, sondern wenn die Musik in die visuelle Struktur eindringen und deren semantischen Gehalt erweitern kann (219, *passim*). Die These ist invertierbar: Ist die visuelle Struktur dagegen unterdeterminiert, kann die Musik Informationen in das Visuelle hineinbringen, sie kann es öffnen und vertiefen. Folgend der prominenten These, dass Musik als „psychologische Innerlichkeit des Bildes“ erlebt wird, schränkt

Leffers die Optionen der These des Bedeutungsimports ein und stellt die Annahme, dass „unterschiedliche musikalische/tonliche Varianten in einer gleichbleibenden Filmsequenz in der Lage sind, Innenwelten differenzierter, eventuell alternativ abzubilden“ (7). Es geht der Autorin also um einen entscheidenden und höchst folgenreichen Effekt der Musikalisierung - sie öffnet ein Feld empathischer Teilhabe (17, *passim*), was wiederum für das Verstehen fiktionaler Filme eine essentielle Ebene der Aneignung ist. Die Untersuchung zeigt auch, dass Geräusch (hier: Sounddesign, 230) eher dem Diegetischen zuträgt als dem Psychologischen, eher der Situationsdefinition eingerechnet wird als der Figur - „Sounddesign klärt die Außenwelt, [...] Musik [...] die Innenwelt“, heißt es in der Zusammenfassung (*ebd.*). Auch dieses ein wichtiger Befund, weil es zeigt, dass die Szene in den Syntheseleistungen analytisch behandelt wird.

Zugleich entfaltet die Autorin den Hintergedanken, dass es „gelingende Musiken“ gibt, die nicht nur mit dem Visuellen zu einer integrativen Einheit verschmelzen (die Tendenz zur Synthese unterliegt wohl allem filmischen Verstehen, doch kann sie mehr oder weniger zugänglich zu sein), sondern die die Handlungssituation (also: die szenische Einheit) genauer definieren (7). Musik kommt dann optimal zum Einsatz, wenn sie auf „Lücken“ des visuellen Materials trifft - dann kann sie eine innere Besichtigung des visuellen Materials anstellen. Ein zweites tritt hinzu: Musiken sind *qua* Konvention mit (diffusen, manchmal rituell unterfütterten) Bedeutungshorizonten versehen, die zum allgemeinen kulturell-symbolischen Wissen von Zuschauern gehören. Insofern kommt der Musik u.U. eine eigene Bildlichkeit zu, die mit dem aktuellen Material der Szene amalgamiert werden kann (220, *passim*).

Eine zweite fundamentale Frage ist die nach der verwendbaren Beschreibungssprache. Es geht um Wirkungen, nicht um Morphologisches - und da sich Wirkungen nicht an isolierter Musik, sondern am Material <visuell dargebotene Szene / Soundtrack> festmachen, scheint es nur plausibel zu sein, dass Leffers sich auf alltagssprachliche Beschreibungen konzentriert (36). Die Unwägbarkeit von „Eindruck“ sperrt sich gegen allzu schnelle Kategorisierung, und standardisierte Tests (etwa mit Osgoodschen Differentialen) könnten nur einen Bruchteil der Prozesse erfassen, um die es Leffers geht. (Auf ähnliche Probleme stößt übrigens auch die Untersuchung der Fi-

gurenwahrnehmung, wo sich die Arbeit mit kategorial festliegenden Charakterzügen [*character traits*] als ausgesprochen unbefriedigend erweist.) Nur die Alltagssprache scheint jenen Ausdrucksreichtum zu haben, der es gestattet, in die Feinheiten der Synthese-Prozesse einzudringen, die in der Aktualgenese der Szene ablaufen. Leffers arbeitet mit „freien Hörprotokollen“ von Experten, die in ihrer täglichen Medienarbeit mit Fragen der Musikunterlegung beschäftigt sind (Cutter, Redakteure, Techniker etc. - keine Komponisten; vgl. dazu 236, 238). Die Antworten werden jeweils hinsichtlich der Angabe von Assoziationen, von Gefühlsgestimmtheiten, von Ausdruckskategorien und hinsichtlich der subjektiven Beurteilung ausgewertet. Damit werden manche Prozesse (wie eine gelegentliche Diegetisierung der Musik, die Selbstinszenierung der Protagonistin als narzißtische Geste), die für eine Entfaltung letztlich szenischer Strukturen sprechen, zwar ausgeschlossen, doch zeigt der Reichtum der gewonnenen Aussagen, wie ertragreich das Verfahren ist. Im Isolieren von Kategorien und im Herauspräparieren der kategorialen Ebenen werden Anfänge einer Terminologie spürbar, die eine Annäherung an ein tieferes Verstehen der Wirkungsweisen von Filmmusik - weil es nicht um ein reines Musikverstehen geht, sondern der Rahmen des Szenischen immer gewahrt bleibt.

Deshalb auch ist Leffers' Arbeit nicht in der Musikpsychologie anzusiedeln, sondern zeigt, dass das Verstehen von Filmmusik Gegenstand eines eigenen Gebiets der Musikaneignung ist.

Leffers' Verfahren deutet in eine Richtung, die man als „naiv“ ansehen könnte, so wie die „Küchenpsychologie“ sich auf die Alltagsverständnisse psychischer Prozesse, der Motivation, des Charakters und ähnlicher Größen ausrichtet. Darum auch kämen neben Experten (wie in der vorliegenden Untersuchung) auch Laien als „Laien-Experten“ in Frage, zumal viele der reportierten Aussagen den Eindruck machen, dass sie sich dem Material letztlich mit der Alltags-Einstellung eines Zuschauers annähern. Eine „naive Analytik“ der Leistungen der Musik bei der Erhellung und Anreicherung visueller Strukturen ist bis heute vollständig unterentwickelt, was um so mehr erstaunt, als die meisten Prozesse der Musikunterlegung oder des Scoring eher intuitiv als tatsächlich bewusst erfolgen. Leffers' Untersuchung ist so auch ein Vorstoß in ein bis heute kaum erforschtes Gebiet der Musik-Praxis in Filmstudios und Fernsehanstalten, das sollte am Ende dieser Besprechung einer höchst anregenden Studie festgehalten werden.