

Konrad Heiland, Theo Piegler (Hg.)
Der Soundtrack unserer Träume

IMAGO
Psychozial-Verlag

Konrad Heiland, Theo Piegler (Hg.)

Der Soundtrack unserer Träume

Filmmusik und Psychoanalyse

Mit Beiträgen von Stephan Brüggenthies,
Helga de la Motte-Haber, Christina Fuchs, Konrad Heiland,
Johannes Hirsch, Mathias Hirsch, Matthias Hornschuh,
Andreas Jacke, Irene Kletschke, Hannes König,
Sebastian Leikert, Theo Piegler, Enjott Schneider
und Willem Strank

Psychosozial-Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe

© 2013 Psychosozial-Verlag

Walltorstr. 10, D-35390 Gießen

Fon: 06 41 - 96 99 78 - 18; Fax: 06 41 - 96 99 78 - 19

E-Mail: info@psychosozial-verlag.de

www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung
des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Filmstills aus »Casablanca«

Umschlaggestaltung & Layout: Hanspeter Ludwig, Wetzlar

www.imaginary-world.de

Satz: Andrea Deines, Berlin

Druck: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany



ISBN 978-3-8379-2295-0

Inhalt

Vorwort	7
Einige Gedanken zur Wirkung und Funktion von Musik im Film <i>Mathias Hirsch</i>	17
Von der Musik der Bilder Versuch zur ästhetischen Form der Filmkunst <i>Sebastian Leikert</i>	35
Musik und Stille im Film <i>Johannes Hirsch</i>	53
Stummfilm – ein audiovisuelles Medium Notwendigkeit musikalischer Begleitung zum bewegten Bild <i>Helga de la Motte-Haber</i>	69
Mit Hingabe zum Schaudern Über das Unheimliche in der Musik von <i>Die neun Pforten</i> (1999) <i>Hannes König</i>	81
Why So Serious? Filmmusik als Miterzähler in Christopher Nolans <i>The Dark Knight</i> (2008) <i>Matthias Hornschuh</i>	95
Markierungen des Irrealen Zur Andeutung alternativer Realitätszustände durch Filmmusik <i>Willem Strank</i>	115

Todes-Rezeptionen	127
Händel und Wagner in Lars von Triers <i>Antichrist</i> (2009) und <i>Melancholia</i> (2011)	
<i>Andreas Jacke</i>	
Die Hochzeit von Ton und Bild bei David Lynch, die Tonspur als eigenständiges Kunstwerk bei Jean-Luc Godard	143
<i>Konrad Heiland</i>	
Tonspuren im Schnee	165
Zur Filmmusik von Stanley Kubricks <i>The Shining</i> (1980)	
<i>Konrad Heiland</i>	
Rettungsfantasien in Bild und Ton	171
Psychoanalytische Betrachtungen über die Filme <i>Vertigo</i> (Hitchcock 1958) und <i>The Artist</i> (Hazanavicius 2011)	
<i>Theo Piegler & Konrad Heiland</i>	
Gemalte Träume	211
Walt Disneys <i>Fantasia</i> (1940)	
<i>Irene Kletschke</i>	
Schicksal und Zufall, Schuld und Reue	225
Die Musikdramaturgie von <i>Magnolia</i> (1999)	
<i>Stephan Brüggenthies</i>	
Filmmusik – Traumarbeit in surrealer Welt	231
Ein persönlicher Bericht aus der Komponistenwerkstatt	
<i>Enjott Schneider</i>	
Auf der Transsib	245
Zur Vertonung eines Dokumentarfilms über die Transsibirische Eisenbahn	
<i>Interview mit der Musikerin und Komponistin Christina Fuchs (Mai 2012)</i>	
»Mimique« – durch den Körper versinnbildlichte Musik im Film: David Bowie und Marilyn Monroe	249
<i>Andreas Jacke</i>	
Autorinnen und Autoren	267

Vorwort

»Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.«

E. T. A. Hoffmann (1810)

Ouvertüre

Konrad Heiland

Als ich wieder einmal eines der mittlerweile zahlreichen, im Psychosozial-Verlag erschienenen Bücher zu Film und Psychoanalyse zur Hand nahm und darin zu lesen begann, stockte mir plötzlich der Atem: Hatte der Verfasser, Dr. Theo Piegler aus Hamburg, dessen Texte mir ohnehin besonders zusagten, dort doch tatsächlich geschrieben: psychoanalytisch fundiert arbeitende Musiktherapeuten seien gefragt, die filmanalytischen Betrachtungen um einen wertvollen Beitrag zu ergänzen und sich endlich einmal der Filmmusik selbst anzunehmen? »Der meint mich!«, schoss es mir durch den Kopf und ich setzte alle Hebel in Bewegung, um möglichst bald einen persönlichen Kontakt herzustellen.

In Hamburg, im Schatten der Elbphilharmonie, traf ich auf einen freundlichen, offenen und kinobegeisterten Menschen und schnell war der Plan für das vorliegende Buch gefasst. Nun ist es tatsächlich fertiggestellt: Offensichtlich hatte sich die prominente Bauruine für uns nicht als ein schlechtes Omen erwiesen.

Schon als Kind hatte ich, war ich aus dem Kino gekommen, etwa nach einem der typischen Karl-May-Filme der frühen 1960er Jahre, tagelang nicht die Bilder, sondern die Filmmusik im Kopf. Nicht nur die ästhetisch geformten Klänge, sondern auch die Welt der Geräusche hatte mich von früh an fasziniert und zur Nachahmung gedrängt.

Die knallenden Fehlzündungen der Benzinmotoren erregten meine besondere Aufmerksamkeit. Automarken an Start- und Fahrgeräuschen perfekt unterscheiden und auf Anfrage nachahmen zu können, war mein ganzer kindlicher Stolz. Später, in der Ära des Magnetofons, experimentierte ich dann mit selbst fabrizierten Hörspielen. Ich versuchte mit klanglichen Mitteln, spezifische Atmosphären zu erzeugen, indem ich etwa ein Mikrofon in Sprudelwasser hielt, um Regengeräusche hervorzurufen.

Nach dem Abitur studierte ich zunächst Humanmedizin, doch die Welt der Töne und Klänge zog mich weiter in ihren Bann. Infolge meiner parallelen Ausbildung zum Ärztlichen Psychotherapeuten und Klinischen Musiktherapeuten suchte ich denn auch grundlegende psychoanalytische Theoriekonzepte, wie etwa das Modell von Übertragung und Gegenübertragung, in den musiktherapeutischen Kontext mit hineinzunehmen. Die präverbale Phase: frühkindliche Erfahrungen konnten hier unmittelbar in Schwingung versetzt werden – was für ein Reichtum an Möglichkeiten ergab sich daraus!

Erst in den letzten Jahren hat sich die Psychoanalyse, systematischer als je zuvor, mit der eindringlichen Wirkung von Musik befasst: 2008 wurde die Deutsche Gesellschaft für Psychoanalyse und Musik (DGPM) gegründet. Sebastian Leikert, der in diesem Band so profoundly über die Musik der Bilder nachdenkt, hat dabei entscheidend mitgewirkt.

Im Zuge meiner musiktherapeutischen Ausbildung entdeckte ich zahlreiche neue Klangkörper, ein erweitertes Orff'sches Instrumentarium, was auch meine künstlerische Praxis bereicherte und sich wunderbar in meine damaligen Theater-Musiken integrieren ließ. Meine spezifische Ausdrucksform wurde die szenische Lesung mit Musik, eine Collage aus Texten, Musiken und konzentrierten theatralischen Aktionen. In therapeutischer, künstlerischer und kulturjournalistischer Arbeit faszinierte mich immer wieder die Schnittstelle zwischen Sprache und Musik, das Aufeinandertreffen von Worten und Klängen, die Metamorphose von einem Medium ins andere hinein. Ich liebe es, wenn etwa, wie in *Taxi Driver* (USA, 1976) von Martin Scorsese, eine markante Sprechstimme im Off zu hören ist, in Verbindung mit sparsam eingesetzten Klängen, und das Sprechen so zum Soudelement wird – es entfaltet sich eine Musikalisierung der Sprechstimme.

Auf der Bühne nun verlieh ein gewisses improvisatorisches Moment – in jeder Aufführung gestaltete sich die Interaktion zwischen Schauspielern und

Live-Musik immer wieder ein wenig anders – dieser künstlerischen Erfahrung ihren besonderen Reiz. In diesem Band erläutert die Komponistin und Musikerin Christina Fuchs, wie Improvisation sogar bei der Entwicklung von Filmmusik eine wichtige Rolle spielen kann.

Nach wie vor wird meiner Meinung nach bis heute in der öffentlichen Wahrnehmung die entscheidende Bedeutung der Tonspur für die Wirkung eines Films immer wieder unterschätzt. Dass man Filme nicht nur sehen, sondern eben auch hören kann, bleibt für mich ein fesselndes Faszinosum. Nicht zuletzt deshalb habe ich ein besonderes Faible für solche Regisseure entwickelt, die der Tonspur eine eigene gestalterische Aufmerksamkeit widmen. Es ist also nicht verwunderlich, wenn in diesem Buch Jean-Luc Godard, David Lynch, Lars von Trier, Andrej Tarkowski, Stanley Kubrick und Francis Ford Coppola gleich mehrfach erwähnt werden. Die Coen-Brüder, Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini oder auch Wim Wenders hätten bei ihrem Umgang mit der Tonspur sicher auch jede Art von besonderer Aufmerksamkeit verdient, aber vielleicht findet sich dafür eine andere Gelegenheit.

Trotz all dieser gelungenen Beispiele lässt sich aber leider aktuell ein negativer Trend feststellen. In der zeitgenössischen Film- und Fernsehkultur herrschen gleich mehrere Unarten vor: zum einen eine permanente Musikberieselung, die keinerlei Stille zulässt und alles zukleistert, zum anderen die Verwendung vorgestanzter elektronischer Versatzstücke, die nur schematisch eingesetzt werden und bar jeder künstlerischen Kreativität sind. Die Tonspur, resp. Filmmusik, ist dann im Spielfilm lediglich so etwas wie der Wurmfortsatz der Handlung, sie hat keinerlei künstlerisches Eigenleben. Darunter leidet letztlich auch das Bild.

Bisher sind zahlreiche lesenswerte Bücher über Psychoanalyse und Kino erschienen, in denen vor allem die Handlung und die Figuren eines Films untersucht werden, die Musik aber lediglich ein Schattendasein fristet. Diese Lücke zu schließen, soll der vorliegende Band einen Anfang machen.

Prolog

Theo Piegler

Mit Film und Musik konnte Sigmund Freud nicht viel anfangen, Gefühle waren – zumindest im Kontext seiner Wissenschaft der Psychoanalyse – nicht seine Sache. Sein Interesse galt vielmehr allem tief in uns schlummerndem oder uns aufwühlendem Triebhaftem ebenso wie dem Rationalen, salopp ausgedrückt: dem, was sich in und zwischen Es, Ich und Über-Ich abspielt. Das schloss »Begriffbares« wie das niedergeschriebene Wort in der Literatur ebenso ein wie

bildnerische Kunst. Mit Bezug auf nicht Fassbares wie die Musik äußerte Freud hingegen: »Eine rationalistische oder vielleicht analytische Anlage sträubt sich in mir dagegen, daß ich ergriffen sein und dabei nicht wissen solle, warum ich es bin und was mich ergreift« (Freud 1914, S. 172). Zum Film bemerkte er im Zusammenhang mit einem von der UFA geplanten Film über Psychoanalyse (Pabst 1926: *Geheimnisse einer Seele*) seinem Schüler Ferenczi gegenüber: »Der Film läßt sich so wenig vermeiden wie der Bubikopf [der damals in Mode war; d. Verf.]. Aber ich lasse mir selbst keinen schneiden und will auch mit keinem Film in persönliche Verbindung gebracht werden« (Freud zit. in Falzeder/Brabant 2004, S. 49). 13 Jahre später konstatierte er:

»Der Fortschritt in der Geistigkeit besteht darin, daß man gegen die direkte Sinneswahrnehmung [wie im Film oder in der Musik; d. Verf.] zu Gunsten der sogenannten höheren intellektuellen Prozesse entscheidet, also der Erinnerungen, Überlegungen, Schlussvorgänge. Daß man z. B. bestimmt, die Vaterschaft ist wichtiger als die Mutterschaft, obwohl sie nicht wie letztere durch das Zeugnis der Sinne erweisbar ist« (Freud 1939, S. 221).

Freuds ablehnende Haltung dem schwer greifbaren Sinnlichen gegenüber, das Gegenstand von Filmmusik ist, wird mit frühen traumatischen Kindheitserfahrungen, der frühen Trennung von seiner libidinös hoch besetzten tschechischen Kinderfrau, in Verbindung gebracht (vgl. Knappe 2004, Kapitel 2.1.1.).

Filmmusik, so könnte man sagen, ist auf den ersten Blick ein Forschungsgegenstand, bei dem Worte versagen, denn ontogenetisch sind Geräusche und Singsang älter als das Wort bzw. die Sprache, die erst mit etwa drei Jahren erworben wird. Entsprechend sind Erlebnisse und Erfahrungen aus der Zeit vor diesem Alter nicht verbalisierbar, implizit abgespeichert und nur im Handeln zu errahnen. Ereignisse aus der Zeit danach sind sprachlich erinnerbar und in einem anderen Gedächtnis, dem sogenannten expliziten Gedächtnis abgelegt. Klassisch-orthodoxe Psychoanalyse »verwörtet«, der Film und die Musik »verbildern« und »vertönen«. Die Verfilmung einer Romanvorlage nimmt also eine Rückübersetzung von den »Wortsymbolen« in Bild- und *Tonsprache* vor, die affektiv hoch aufgeladene optisch-akustische Sinneseindrücke auslöst. Es ist eine Art Transformation vom Sekundärprozesshaften ins Primärprozesshafte, dessen Grammatik unser Traumerleben strukturiert. Sofern nicht Dialoge die Szene beherrschen, sind wir also auf ein sehr frühes, sehr intensives Erleben zurückgeworfen, wenn wir uns auf das Filmgeschehen einlassen.

Freuds Einstellung, die er ein Leben lang beibehielt, hat seine Epigonen verständlicherweise bis über seinen Tod hinaus nachhaltig beeinflusst. Weit mehr

als ein halbes Jahrhundert waren Film und Musik für die Psychoanalyse – wenn überhaupt – nur randständige Themen. Erst mit zunehmender Zentrierung der Psychoanalyse auf »frühe Störungen«, auf die Bühne also, auf der sich Konflikte abspielen, die seelische Grundstruktur (im Sinne von G. Rudolf), fanden prä- und postnatale seelisch-sinnliche, in höchstem Maße affektiv aufgeladene Prozesse im Kontext mit Säuglings- und Kleinkindbeobachtung (»baby watching«) eine ihnen angemessene Beachtung. Einher ging damit in der Psychoanalyse nicht nur die sogenannte intersubjektive Wende, verbunden mit einer starken Betonung des Hier und Jetzt in der therapeutischen Beziehung und gelegentlich auch einem Stück »self-disclosure«, etwa im »Begegnungsmoment« (Stern), einer therapeutisch höchst wirksamen emotionalen (Neu-)Erfahrung sowie der (Wieder-)Entdeckung der Wirkung primär nicht sprachlicher Therapieverfahren (Strehlow/Piegler 2007). In diesem Kontext muss die Musiktherapie besonders herausgestellt werden. In dem skizzierten Rahmen nahm im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts auch die Beschäftigung der Psychoanalyse mit Musik und Film ihren Anfang, eine für alle Fachgebiete höchst fruchtbare Kooperation.

Es fällt auf, dass viele der psychoanalytisch fundierten bzw. von der Psychoanalyse befruchteten Beiträge im vorliegenden Buch im Kontext der skizzierten Entwicklung dieser Wissenschaft sehr viel persönlicher ausgefallen sind, als wir dies üblicherweise von psychoanalytischen Autoren gewohnt sind. Und damit bin ich schon bei dem ersten Beitrag, nämlich jenem des bekannten Düsseldorfer Psychoanalytikers Mathias Hirsch, der sich intensiv mit den lange in der Psychoanalyse vernachlässigten Themen rund um Traumatisierung, also Missbrauch in Beziehungen, Schuld, Dissoziation und »Verwendung des eigenen Körpers als Objekt« beschäftigt und bahnbrechende Publikationen hierzu geliefert hat. In Düsseldorf wurde er zum Mitbegründer des dortigen psychoanalytischen Filmclubs, publizierte zu ausgewählten Filmthemen und wandte sich 2008 in einer Publikation auch der Musik zu, nämlich der Matthäus-Passion Johann Sebastian Bachs. Sein Beitrag in diesem Buch ist eine ebenso profunde wie persönliche Einführung in die Film-Musik-Thematik, wobei er seine Sicht der Dinge mit zahlreichen Beispielen und Hinweisen würzt.

Der zweite Beitrag ist aus der Feder von Sebastian Leikert, der in Saarbrücken als Psychoanalytiker praktiziert, dessen Herz aber gleichermaßen für die Musik schlägt. 2008 hat er mit Gleichgesinnten die »Deutsche Gesellschaft für Psychoanalyse und Musik e. V.« ins Leben gerufen, deren Vorsitz er innehat. Von ihm liegen national und international sehr beachtete Arbeiten zu der von der Psychoanalyse (einst) so vernachlässigten Musik vor. Im hier vorliegenden Beitrag untersucht er in äußerst differenzierter Weise die ästhetische Form der Filmkunst, die strukturelle Beschaffenheit von Bild- und Tonfolgen im Film, ihr Zusammenwirken und ihre

Wirkmechanismen sowie die Verbindung zu wirkmächtigen Ritualisierungen und zum Traumerleben. Liest man den Text, dann wird die Erfolgsgeschichte des Films verständlicher, der fulminante Aufstieg der Filmindustrie, ebenso wie die grandiose Mystifizierung mancher Schauspieler. Manchmal mutieren jene gleichsam in Mimi-kry zu Abbildern der von ihnen verkörperten Filmfiguren, was Andreas Jacke am Beispiel von David Bowie und Marilyn Monroe in einem späteren Kapitel aufzeigt.

Der nächste Autor ist Johannes Hirsch. Er hat in Köln und Paris Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Musikwissenschaft und Germanistik studiert. Schon in seiner Magisterarbeit hat er sich mit Musik und Stille im Film befasst. In beeindruckender Weise macht er hier deutlich, dass das Wort »Filmmusik« eigentlich viel zu kurz greift. Ebenso bedeutsam sind nämlich Geräusche im Film oder aber ihr Ausbleiben: die Stille, im Extrem gesteigert zur Totenstille im wörtlichsten Sinne. Johannes Hirsch gelingt es exzellent, die Wirkung der beiden Extreme theoretisch, dann aber auch anhand von Filmbeispielen nachvollziehbar, mehr noch, geradezu erfahrbar zu machen.

Das Wort »Stummfilm« suggeriert, dass es in den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte Filme gegeben hätte, die sich das Publikum im Dunklen und – abgesehen vom Rattern der Projektionsmaschine – in völliger Stille angesehen hätte. Dass dem nie so war und warum Begleitmusik und begleitende Geräusche von Anbeginn an notwendig waren, das erklärt Helga de la Motte-Haber in ihrem aufschlussreichen Beitrag. Helga de la Motte-Haber ist Psychologin und international renommierte Musikwissenschaftlerin. Bekannt wurde sie in den späten 1980er Jahren durch ihre Experimente zum Einfluss des Musikhörens auf das Verhalten beim Autofahren. Bis zu ihrer Emeritierung im Jahr 2004 hatte sie an der TU Berlin eine Professur für Systematische Musikwissenschaft. Bereits 1983(!) hat sie mit Gleichgesinnten die »Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie e. V.« gegründet.

Auch der nächste Autor, Hannes König, ist mit Berlin verbunden, wo er als Psychologe in der Charité arbeitet. Sein Interesse an dem Unheimlichen, an Musik und Psychoanalyse hat frühe Wurzeln. Als Co-Autor in Sebastian Leikerts Buch *Der Tod und das Mädchen: Musikwissenschaft und Psychoanalyse im Gespräch* (2011) und dem Buch eines der Herausgeber (Piegler), *Das Fremde im Film – Psychoanalytische Filminterpretationen* (2012), hat er sich noch vor Abschluss seines Studiums einen Namen gemacht. Zurecht, wie man auch bei der Lektüre seines spannenden Beitrags über das Unheimliche in der Filmmusik feststellen wird. Seine psychoanalytisch-filmmusikalische Analyse des Mystery-Thrillers *Die neun Pforten* ist nicht nur originell, sondern auch höchst kreativ! Macht er doch anhand seines Filmbeispiels deutlich, dass man auch Filmmusik »auf die Couch legen« kann.

Aus der Feder des Filmkomponisten, Musikers und Musikwissenschaftlers Matthias Hornschuh kommt der nächste Beitrag. Mit großer Klarheit, hoch

differenziert und beeindruckend veranschaulicht er die zentrale Rolle von Filmmusik »als Miterzähler«. Dies erfolgt am Beispiel von C. Nolans *The Dark Knight* (2008). Hier geht es um die Dekonstruktion gewohnter Ordnung, anders ausgedrückt: um das massive Infragestellen von Abwehrmechanismen (hier: Spaltung in gut und böse), die unser psychisches Erleben sichern. So kommt es zum Erleben von affektiv hoch aufgeladenen borderline-ähnlichen Zuständen von Angst und Orientierungslosigkeit, was für den Autor Parallelen mit unberechenbarem Terrorismus und Amokläufen in unseren postmodernen Gesellschaften nahelegt.

Willem Strank, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien an der CAU Kiel sowie Gründungsmitglied der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung und Mitherausgeber der »Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung«, ist der Autor des nächsten Beitrags. Schon in seiner Magisterarbeit *Christliche Elemente in den späteren Filmen Luis Buñuels* spielte Film eine wichtige Rolle. In seinem vorliegenden Beitrag setzt er die Auseinandersetzung mit dem Unwirklichen, die König begonnen hat, fort und zeigt anhand zahlreicher Beispiele die speziellen Möglichkeiten der Filmmusik zur Markierung des Irrealen im Film auf.

Der nächste Beitrag analysiert sehr differenziert Lars von Triers Filme *Antichrist* und *Melancholia* unter dem Aspekt, welche Rolle dabei die Musik von Händel und von Wagner spielt. Andreas Jacke weiß, wovon er schreibt, er ist nämlich nicht nur musikwissenschaftlich tätig, sondern selbst auch Filmemacher und Hörspielautor. Über Marilyn Monroe hat er promoviert und publiziert (*Marilyn Monroe und die Psychoanalyse*, 2005), aber auch über Stanley Kubrick, Roman Polanski und David Bowie sind Bücher von ihm erschienen. Ein weiterer hoch interessanter Beitrag von ihm in diesem Buch – es ist das Abschlusskapitel – greift, wie bereits erwähnt, die Mimikry zweier früh gestörter Stars von Weltruhm auf: Marilyn Monroe und David Bowie. Durch die Mimikry ihrer selbst in ihren Rollen als Schauspieler haben sie sich als solche unsterblich gemacht – aber nicht als die, die sie als Menschen wirklich waren (»Mimique« – durch den Körper verbildlichte Musik im Film: David Bowie und Marilyn Monroe«). Ein narzisstisches Phänomen unseres medialen Zeitalters? (vgl. Altmeyer 2003).

In den beiden folgenden Beiträgen analysiert einer der Herausgeber, Konrad Heiland, ärztlicher Psychotherapeut und Musiktherapeut in Köln sowie Dozent in verschiedenen Ausbildungsinstituten, durch Rundfunk-Features und Publikationen bekannt geworden, kenntnisreich die Filmwerke von David Lynch und von Jean-Luc Godard unter dem Aspekt, welche Rolle in ihren Filmen Bild- und Tonspur spielen, wobei das Ergebnis seiner Untersuchung schon dem Titel seines Beitrags zu entnehmen ist: »Die Hochzeit von Ton und Bild bei David Lynch,

die Tonspur als eigenständiges Kunstwerk bei Jean-Luc Godard«. Sein zweiter Beitrag kommt auf das Thema des Unheimlichen, des Irrealen im Film zurück, hier abgehandelt am Beispiel von Kubricks Meisterwerk *The Shining*.

Der nächste Beitrag, eine Koproduktion der beiden Herausgeber (K. Heiland und T. Piegler), setzt die Reihe der Analysen einzelner Filme fort. Unter verschiedenen Aspekten werden Bild- und Tonspur von *Vertigo* und *The Artist* untersucht und Gemeinsamkeiten wie auch Unterschiede dieser im Abstand von circa 50 Jahren entstandenen Filme herausgearbeitet. Psychoanalytisch betrachtet geht es immer um Rettungsfantasien, aber der Ausgang derselben ist ziemlich unterschiedlich ...

Danach entführt uns Irene Kletschke, derzeit Geschäftsführende Koordinatorin von »Klangzeitort« (Institut für Neue Musik der Universität der Künste Berlin und Hochschule für Musik Hanns Eisler) in Berlin, in Walt Disneys Welt. Dessen Film *Fantasia* beschäftigt die Musik- und Theaterwissenschaftlerin seit ihrer Promotion, die eben davon handelte. Sehr einfühlsam und differenziert untersucht sie die Rolle der sehr unterschiedlichen klassischen Musikstücke in diesem für die Zeit seiner Entstehung (1940) revolutionären Micky Maus-Musikfilm.

Stephan Brüggenthies, Kölner Autor, Filmemacher und Filmkomponist, u. a. bekannt geworden durch seine Drehbücher zu verschiedenen ARD-*Tatort*-Folgen, untersucht in seinem Beitrag sehr tiefgründig die Musikdramaturgie in Andersons meisterhaftem Film *Magnolia*, in dem es um die Geschichten von neun in Los Angeles lebenden Menschen geht, die, wie sich im Verlauf des Films zeigt, höchst schicksalhaft miteinander verwoben sind.

Danach gestattet uns Enjott Schneider Einblick in seine Komponistenwerkstatt, in der über 500 Musiken für Spielfilme, Fernsehfilme und Dokumentarfilme entstanden sind, aber auch Orchesterwerke und Oratorien. Darüber hinaus ist er auch als Autor tätig und hat über Filmmusik, aber auch über Kirchenmusik und das Komponieren publiziert. Er hat an der Musikhochschule in München die erste Musikprofessur in Deutschland inne und ist seit Kurzem Aufsichtsratsvorsitzender der GEMA. Sein Beitrag ist ein glühendes Plädoyer dafür, aus den reichen Quellen des Unbewussten zu schöpfen: »Filmmusik – Traumarbeit in surrealer Welt«.

In dem folgenden Interview, das einer der Herausgeber, Konrad Heiland, mit der Musikerin und Komponistin Christina Fuchs über ihre Filmmusik-Komposition zu einem Dokumentarfilm über die »transsibirische Eisenbahn« (Heribert Blondiau 2007, im Auftrag des WDR) führte, wird deutlich, dass sie grundsätzlich ähnlich assoziativ vorgeht, wie dies schon Enjott Schneider für Spielfilme beschrieben hat. Sie setzt dabei allerdings sehr bewusst auch Instrumente und Liedmaterial ein, die Assoziationen an die Regionen wecken, die der Zug gerade passiert, oder versucht, das monotone Rattern des Zuges zu vertonen. Ein sehr interessanter Beitrag zu einem ganz anderen Filmgenre.

Was die moderne Medienwelt – hier: »durch den Körper verbildlichte Musik im Film« – mit/aus ihren Mitwirkenden, den Schauspielern, im ungünstigsten Fall machen kann, das beschreibt Andreas Jacke im letzten Beitrag des Buches. Hier wird noch einmal sehr plastisch vor Augen geführt, welche Wirkmächtigkeit nicht nur Filmmusik, sondern Musik überhaupt – und natürlich die Medien – entfalten können.

Wir hoffen, dass unser Buch dazu beiträgt, Filmmusik den ihr gebührenden, gleichrangigen Platz neben der Bildspur im Filmgeschäft einzuräumen. Wir hoffen darüber hinaus, dass es uns gelungen ist, Ihnen die Vielfältigkeit der Facetten von Filmmusik vor Augen zu führen und Sie für all das Unbewusste zu sensibilisieren, das Geräusche, Musik oder Stille im Kontext mit Bildspur und Filmstory transportieren. Wäre dem so, dann wäre uns der angestrebte Brückenschlag zwischen Film – in diesem umfassenden Sinne – und Psychoanalyse gelungen!

Sehr großer Dank gilt unseren Co-Autoren, die durch ihre profunden Beiträge dieses umfassende Werk über Filmmusik und Psychoanalyse ermöglicht haben. Ein weiterer Dank gebührt Carola Schöndube, die mit wertvollen Anregungen Entscheidendes zum Gelingen des Ganzen beigetragen hat.

Ihnen, liebe Leserin/lieber Leser, wünschen wir eine interessante und anregende Lektüre!

*Hamburg und Köln im Januar 2013,
die Herausgeber*

Literatur

- Altmeyer, Martin (2003): Im Spiegel des Anderen. Anwendungen einer relationalen Psychoanalyse. Gießen (Psychosozial-Verlag).
- Falzeder, Ernst & Brabant, Eva (2004): Sigmund Freud, Sándor Ferenczi Briefwechsel. Band III/2. Wien (Böhlau).
- Freud, Sigmund (1914): Der Moses des Michelangelo. GW X, S. 172–201.
- Freud, Sigmund (1939): Der Mann Moses und die monotheistische Religion. GW XVI, S. 221.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1810): Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven. Allgemeine musikalische Zeitung 12(40), Sp. 630.
- Knappe, Stefan (2004): Das Unbewusste und der Klang. Psychoanalyse und experimentelle Geräuschemusik. Diplomarbeit im Studiengang Psychologie der Universität Bremen. URL: <http://www.dronerecords.de/download/Das%20Unbewusste%20und%20der%20Klang.pdf> [Stand: 04.01.2012].
- Strehlow, Gitta & Piegler, Theo (2007): The importance of primary non-verbal therapy procedures in psychodynamic psychiatry. International Journal of Psychotherapy 11(1), 25–35.

Einige Gedanken zur Wirkung und Funktion von Musik im Film

Mathias Hirsch

Mein Interesse gilt schon lange der affekterzeugenden Wirkung der Musik. Ich wollte wissen, warum ich beim Hören der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach unweigerlich weinen muss (Hirsch 2006, 2008b). Ein Ergebnis meiner Überlegungen war, dass die Musik keineswegs bloße Begleitung des Wortes (der Passionsgeschichte und im Allgemeinen) ist, sondern eine emotionale Erfahrung ermöglicht, einen affektiven Raum eröffnet, wie es das Wort allein nicht vermag. Natürlich kann Musik allein, ohne Worte, emotionale Reaktionen auslösen. Adorno schreibt: »Vor Schuberts Musik stürzt die Träne aus dem Auge, ohne erst die Seele zu befragen: So unbildlich und real[!] fällt sie in uns ein. Wir weinen, ohne zu wissen, warum« (1928, S. 36). Ist die Musik mit dem Wort verbunden, im Lied, im Oratorium oder der Kantate, transzendiert sie das Wort, hebt es in andere Dimensionen, aber auch das Wort erläutert uns die begleitende Musik, gibt ihr einen Sinn, denn im Komponisten entstand sie ja im Wissen um die Bedeutung des Wortes (vgl. Hirsch 2008b).

Die Wirkung von Musik auf den Hörer, eben das Auslösen von Gefühlen und Stimmungen, lässt sich mit dem Wort nicht erklären (Parncutt/Kessler 2007, S. 217). »Es wird nie gelingen, Musik mit Worten ganz zu erfassen. So bleibt der Versuch, Musik und ihre Wirkung auf den Hörer mit psychoanalytischem Denken zu verbinden, immer ein relativ vergeblicher« (Hirsch 2008b, S. 7). Eine Vielzahl von Autoren hat der Musik präverbale, körpernahe Eigenschaften bzw. Funktionen in dem Sinne nachgewiesen, dass sie die frühe, vorsprachliche, vorsymbolische Beziehung zum Primärobjekt repräsentiert. Racker (1951) bereits traut der Musik nicht nur zu, »das gute Objekt wiederzuerlangen, sondern [sie] repräsentiert auch das gute Objekt selbst« (zit. bei Leikert 2001, S. 50f.). Imre Hermann (1970), Klausmeier (1986), Maiello (1999), Leikert (2003)

und Oberhoff (2005), um nur einige zu nennen, sehen Musik als verbindendes Medium zwischen Fötus und Mutter in vorgeburtlicher Zeit (auch Parncutt/Kessler 2007; Weber 2011, S. 348), in der das Hören vorherrschend ist, das mit Bewegungsempfindungen verschmilzt. Musik repräsentiert also »die Mutter«, eine mütterliche Welt, in der Gefühle von Glück, solange sie präsent ist, entstehen – und von Schmerz und Angst, wenn sie verloren ging. Das Wort, das Sinn und Bedeutung repräsentiert, kommt erst später in der Entwicklung des Kindes hinzu und kann der Welt des Vaters zugeschrieben werden. Adornos Bemerkung (s. o.) kann also so verstanden werden, dass Schubert die Verbindung zur »Mutter« herstellt, ohne den »Vater« zu fragen. Ich denke, dass man das Lied und alle weiteren Verbindungen von Musik und Wort als eine harmonische Vereinigung von Mutter und Vater verstehen kann, und der Hörer wäre das die Familie vollständig machende Kind.

Im Film kommen die Bereiche Bewegung, Sprache und Musik (wieder) zusammen. Während das Theater Wort und Bewegung (Aktion) verbindet (manchmal kommt Schauspielmusik dazu), kann man Oper, Operette und Musical in dieser Hinsicht als Verwandte des Kinos betrachten. Die Attraktion bewegter Bilder hängt wohl damit zusammen, dass wir in und seit Urzeiten mit den Augen nach Beute schauen, während der Gehörsinn vor Gefahren warnt, die auch außerhalb des Gesichtsfeldes lauern, uns »eine dreidimensionale Orientierung und vor allem eine Rundum-Sicherheit« ermöglicht, wie Elsaesser und Hagener (2007, S. 165) sowie Mirjam Schaub (2005, S. 76) schreiben. Das Blickfeld ist ebenso wie das Filmbild begrenzt, und erst »der Ton [verleiht] dem Film Körperlichkeit« (Elsaesser/Hagener 2007, S. 163f.) Der Zuschauer bleibt nicht distanzierter Beobachter, »ein passiver Empfänger narrativer Informationen [...], sondern ein Körperwesen, das akustisch, räumlich und somatisch in die Textur des Films verwoben ist« (ebd., S. 166). Musik als mütterliches Element trägt also viel dazu bei, den Zuschauer in eine fast uterine Welt des Kinosaals hineinzuziehen.

Schon der Stummfilm kam nicht ohne Geräusche und Musik aus, die bloßen bewegten Bilder wirkten wegen ihrer Über-Realität »peinlich«, wie Johannes Hirsch (2013, in diesem Band) Balász (1982, S. 294) zitiert. Ton und Musik mildern die platte Realität der Bilder, können andererseits aber auch Spannung aufbauen, positive Gefühle (z. B. erotische) und negative wie Bedrohung durch Gefahr und Unheimliches ausdrücken oder ankündigen. Für die erste Funktion kommt es nicht darauf an, welche Musik verwendet wird (J. Hirsch 2013), für die zweite schon.

»Durch die Beziehung zwischen Ton und Bild entsteht zudem eine Spannung: In einem fortwährenden Frage- und Antwort-Spiel umkreisen Bild und Ton ein-

ander. Der Ton dient dem Bild darüber hinaus, indem er sich ihm nachahmend anschmiegt: Dies kann entweder die Form der typischen klassischen neoromantischen »scores« annehmen, die in Hollywood seit den 1930er Jahren dominierten und in denen die zu erzeugenden Emotionen in der Musik quasi verdoppelt werden (Spannung, Trauer, Komik), oder als das so genannte »mickey mousing« auftreten, in dem der Ton die visuelle Handlung nachhäft, also z. B. die Schritte eines Elefanten als Paukenschläge synchron mit dem Bild zeigt« (Elsaesser/Hagener 2007, S. 175).

Charly Chaplin, der große Stummfilm-Komiker, wusste auch Ton und Musik meisterhaft zu nutzen. Weber hat mitgeteilt, wie Chaplin in *Der große Diktator* Musik des 19. Jahrhunderts (und die Filmmusik Hollywoods bis vielleicht 1960 bedient sich der romantischen bzw. spätromantischen Klangwelt) für seine Hitler-Parodie verwendet:

»Da ist z. B. Musik aus dem 19. Jahrhundert, die das Äußerste an Hingabe an die innere Bewegung verlangt, und in dieser Hingabe an die »Macht der Musik« auch eigene Gefühle grenzenloser Macht erleben lässt. Wie genial treffend und boshaft hebt Charles Chaplin einen Aspekt großer Musik aus dieser Zeit hervor, wenn er in *Der Große Diktator* aus dem *Lobengrin*-Vorspiel von Wagner eine Art Ballett schafft, das (im Spiel mit dem Globus) Hitlers Weltbeherrschungsträume darstellt« (Weber 2011, S. 361).

In einer anderen, urkomischen Szene rasiert der Friseur, der spätere vermeintliche Hitler, einen Kunden und bewegt sich dabei slapstickartig nach den Klängen von Brahms' Ungarischem Tanz Nr. 5: Das Messer wird im Rhythmus geschärft, langsame, getragene Töne begleiten die Rasierbewegung, schnelle Sechzehntel das hastige Abwischen des Rasiermessers. Das ist übrigens ein Beispiel für »Mickeymousing« der Filmmusik, das aus den Comiefilmen stammt und die Bewegungen im Bild synchron begleitet. Der Film ist von 1940, es gab den Tonfilm schon seit über zehn Jahren. *Der große Diktator* ist zwar ein Tonfilm, aber er funktioniert wie ein Stummfilm, denn bis auf die Schlussrede verwendet er keine Sprache. Chaplin verwendet bestehende Musik, und so kann er von vornherein mit der Musik planen und arbeiten. Sonst wird Filmmusik erst nachträglich zum Bild komponiert, und dann passiert es oft, dass die Musik Schwächen des Bildes überdecken soll (vgl. unten das Haneke-Zitat). Wenn die Musik aber schon vor dem Bild existiert, richtet sich oftmals das Bild und auch der Schnitt (Rhythmus) nach der Musik und nicht umgekehrt.¹

1 Beide Gedanken Johannes Hirsch, mündl. Mitteilung.