

Einleitung zur 2. Auflage

Wie schön ist es, mit Genuss Filme anzuschauen, und das dann noch als Arbeit zu bezeichnen. Dies erlebte die Verfasserin, als sie dieses Buch schrieb. Die Analysen blieben jedoch wegen der Handlungen der einzelnen Filme eine Herausforderung, da der Regisseur Alfred Hitchcock immer wieder überrascht. Er arbeitet mit filmischen Mitteln, die mehrere Analyse-Ebenen nötig machen. Darüber hinaus noch die Musik zu diesen zuweilen rätselhaften und unterschiedlich auslegbaren Filmen zu analysieren, die von verschiedenen Komponisten stammt, machte alles noch schwieriger. Aber die Arbeit war und ist weiterhin lohnend, weil Alfred Hitchcock noch immer zu den genialen Filmregisseuren wie Luchino Visconti, Federico Fellini, Stanley Kubrick und Steven Spielberg gehört, deren Filme sich in das allgemeine kulturelle Gedächtnis eingegraben haben. Er legte auf genau passende Musik großen Wert. Seine Popularität ist ungebrochen geblieben. Inzwischen gibt es Aufführungen seiner Filme mit live-Musikbegleitung, was das Publikum immer wieder begeistert.

Das Ergebnis der Recherchen zeigte in Bezug auf seine Behandlung der Frauen manche Schattenseiten – zu sehr hat der Regisseur sie entsprechend der Mode seiner Generation hart und ungerecht behandelt. Immer wieder jedoch durchbricht er das Schema, und er verlangte das auch von der Musikbegleitung. Seine Filme reflektieren die Jahrzehnte, in denen sie entstanden. Er pflegte ein erkonservatives Weltbild, und Frauen werden meistens auf gewisse Charaktereigenschaften eingeengt. Er war aber sensibel genug, um die Veränderungen der Zeit auch aufzugreifen. In den fünfziger Jahren findet man den Übergang vom Heimchen am Herd zur aufbegehrenden, berufstätigen Frau. In seinem Schaffen behandelt er beide Typisierungen.

Der inzwischen sattsam bekannte ungleiche Geschlechterdualismus wurde in der feministischen Filmkritik der 1970er und 1980er erstmalig angegriffen. Der filmische Held war männlich, und vieles wurde von seiner Sicht aus gesehen, während die Frauen entweder als *femme fatale* agierten, oder eine „natürliche“ Unterlegenheit zur Schau stellten. Erst wenn der ungerecht verteilte Dualismus der Aufklärung im konzeptionellen Denken und in der gesellschaftlichen Realität aufgehoben sein wird, wird es möglich sein, Frauen endgültig von der Negativierung zu befreien. Das geht aber nicht durch die Auflösung der Geschlechter, die derzeit als Idee in Mode ist. Die Neubildung der derzeitigen symbolischen Ordnung ist ein Schlüsselvorhaben des zeitgenössischen Feminis-

mus. Erst wenn die Frau ihre Subjektivität frei ausleben kann und die Darstellungen des Weiblichen sie nicht mehr einengen, wird es möglich sein, dies auch kulturell zu spiegeln. Denn sie leben weiter, macht man sie nicht bewusst. Wenn man aber verstanden hat, dass geschlechtliche Deutungen in der musikalischen Semantik eingelagert sind, kann man beim Hören erkennen, wie unterschiedlich in Bezug auf Männer und Frauen vorgegangen wird. Dies aufzuzeigen, leistet dieser Band auch einen kleinen Beitrag, denn gerade die Künste, wie die Musik, können unbewusst Vorurteile bedienen; diese sollten bewusst gemacht werden, um zu einem erweiterten, kritischen und aufgeklärten Urteil zu dienen.

Wie Alfred Hitchcocks Filme heute zu bewerten sind, bleibt dem Leser und der Leserin überlassen. Im Laufe der Zeit werden sich bestimmte Ebenen immer wieder verschieben, und das ist gut so. Die Bedeutung seines Schaffens aber ist aufgrund seiner Qualität unumstritten und ihm filmhistorisch nicht zu nehmen.

Eva Rieger, 2024

Der Regisseur und die Musik

Abends, kurz vor den 19 Uhr-Nachrichten. Der Fernseher läuft, die obligate Werbung zwingt sich in die letzten Sekunden vor dem Gongschlag hinein. Eine besorgte Frauenstimme klagt über Flecken im frisch gewaschenen Hemd – eine Melodie läuft chromatisch abwärts, dissonante Akkorde werden elektronisch verfremdet. Ein probates Mittel wird empfohlen: sofort schwingt sich ein fanfarenartiger Dur-Dreiklang in lichte Höhen.

Wie kommt es, daß so viele Menschen sagen, sie verstünden nichts von Musik, obwohl ihnen die wortlosen Botschaften gefühlsmäßig vertraut sind? Musikwissenschaftler verhehlen nicht, daß sie solche Fragen für überflüssig halten, weil die kommerziellen Zwänge der Konsumindustrie eine Musik erfordern, die nicht mit der avantgardistischen kompositorischen Entwicklung korrespondiert. Sich mit sogenannter „trivialer“ oder „funktionaler“ Musik zu befassen, wird allenfalls einigen musikpädagogisch oder -soziologisch interessierten Fachleuten überlassen.

Als sich die Kunst um 1800 der bürgerlich-kapitalistischen Verwertung und Vermarktung beugen mußte, waren einflußreiche Philosophen und Meinungsmacher bemüht, eine geistige, autonome, ernste und hohe Kunst zu propagieren; die unterhaltende, funktionale und niedrige Alltagskunst wurde abgespalten und verachtet¹. Diese Prestige-Abstufung herrscht noch heute, an der Schwelle zum 21. Jahrhundert, in manchen akademischen Enklaven. Sie führte zu einer Kanonisierung (und häufig auch Idealisierung) der zu untersuchenden Komponisten, Epochen und Genres und hat trotz einiger Bemühungen, dies zu unterwandern, einen „mainstream“ traditioneller Forschung nach sich gezogen. Die Filmmusik blieb trotz eines gestiegenen Interesses in den letzten Jahren ein Stiefkind. Und schließlich gibt es einen letzten Grund, weswegen viele Wissenschaftler die Finger von Phänomenen wie der Film-, Werbe- und Popmusik lassen: man muß zwangsläufig interdisziplinär oder fachübergreifend arbeiten, muß die bequeme Sicherheit eingefahrener Methoden

¹ Andreas Huyssen hat nachgewiesen, daß die „hohe“ Musik im 19. Jahrhundert wiederholt als „männlich“, die „triviale“ Musik dagegen als „weiblich“ eingestuft wurde. Vgl. Huyssen 1986, S. 44ff. (Die Kurzangaben betreffen Literatur, die häufiger zitiert wird; genaue Angaben siehe Literaturliste).

und eng umgrenzter Themenstellungen verlassen und sich in unsicheres Terrain vorwagen.

Dem gegenüber steht die Popularität des Spielfilms. Kulturelle Produkte sind in ein massenmediales System eingebunden, das auf Verstehen angewiesen ist. Das Genre des Spielfilms gehört zu den beliebtesten und verbreitetsten Unterhaltungsphänomenen überhaupt. Nicht nur, daß die Kinos neuerdings wieder unerwarteten Zuspruch erhalten; wer sich zu alt fühlt, um mit Popcorn und Eis ausgestattet im Kinosessel zu versinken, genießt am heimischen Fernseher. Hunderte von Spielfilmen flimmern monatlich über den Fernsehschirm, es gibt inzwischen einen DVD- und Blu-ray-Verleih. Kauf- und Versandhäuser verkaufen ältere Filme zu Sonderpreisen.

Diese Studie greift mit Alfred Hitchcock einen der wichtigsten Repräsentanten des Spielfilms überhaupt heraus, dessen Filme vielfach im Kino gezeigt, vor allem aber im Fernsehen laufend wiederholt werden, und dessen Popularität ungebrochen ist. Mord und Grusel sind seine Markenzeichen. Eine Fülle von Literatur ist in den letzten Jahren entstanden. 1995 erschien eine über 600-seitige Filmographie mit zahllosen bibliographischen Angaben zu jedem Film Hitchcocks². Pädagogen, Journalisten, Filmkritiker, Medien- und LiteraturwissenschaftlerInnen beschäftigen sich mit ihm und seinem Schaffen. Trotz Studien wie denen von Spoto, Taylor, Truffaut und anderer ist das Phänomen Hitchcock noch lange nicht genügend erforscht. Es gibt verschiedene Arten, Filme zu rezipieren. Die einfachste ist die des Zeitvertreibs: die Handlung vermag vom Alltag abzulenken und gefühlsmäßig zu fesseln. Die meisten Menschen schauen sich Hitchcock-Filme an, um sich zu unterhalten. Ihnen ist selten bewußt, daß sie Beispiele für jahrhundertealte Mythen sehen, daß sie in den Handlungen eigene Ängste verarbeiten, und daß sie kulturell inszenierte Verdrängungen und Ideologien rezipieren. Nur wenige ahnen, daß die Filme Hitchcocks als Kunstwerke gelten können, die in ihrer Verzahnung aller Elemente – Beleuchtung, Schnitt, Dialoge, Einstellungsgröße, Montage, Kameraführung, Farben, Ton, Geräusche und schließlich auch der Musik – nicht selten ein Niveau erreichen, das sich in der Filmgeschichte mit dem Besten messen kann. „Wenn der Maßstab für die Qualität eines Meisterwerks die mit den sparsamsten Mitteln erzeugte Komplexität ist, dann gehört Hitchcock zu den größten Künstlern unseres Jahrhunderts.“³

Bereits in den ersten Filmen ist das angelegt, was er in seinem Spätwerk ausbreitet. Doppeldeutigkeiten, Symbolismen, psychologische

² vgl. Sloan 1995.

³ Fründt 1986, S. 231.

Feinheiten, Perversitäten, viktorianische Prüderien, aber auch offene sexuelle Anspielungen werden sichtbar. Es geht ihm immer wieder um die Differenzierung des „Bösen“: er wälzt es nur selten auf Einzelne ab und zeigt dafür, daß in jedem Menschen beide Seiten – das Gute und das Böse – schlummern. Die streng katholische Erziehung bewog ihn, Fragen der Schuld und Sühne, der uneingelösten Vorsätze und verbrecherischen Impulse zu verarbeiten. Ein Phänomen ist typisch für viele seiner Filme: es ist die Verwandlung der zivilisiert-friedlichen Lebensart in eine der Angst, Schuld und Lebensgefahr. Hitchcock zeigt, wie brüchig die rationale und moralische Durchdringung unseres Lebens ist, und wie die Fundamente der vermeintlichen Sicherheit beben, auf denen wir stehen. Gerade weil er keine Ausgeburten oder Wahnsinnigen wählt, sondern den banalen Alltag thematisiert, wirken seine Filme so beängstigend und laden zur Identifizierung ein. Der witwenmordende Onkel Charlie ist ein netter Verwandter, der Psychopath Norman Bates ein lieber Junge von nebenan, ebenso wie der hilfsbereite Gemüsehändler Rusk, der Frauen vergewaltigt und erwürgt.

Dieser Appell an unsere dunklen, archaischen Instinkte kann vorzüglich musikalisch verstärkt werden. Die musikalische Ebene ist dem bewußten Ohr meist verschlossen. „Man kann ästhetische Erfahrungen in Tempeln und Gärten, vor Litfaßsäulen und auf Barrikaden gewinnen: willkürlich und unwillkürlich, gezielt und selbstvergessen.“⁴ Ob man von Massenkultur, von Bewußtseins- oder Kulturindustrie spricht: es gibt eine Flut von Bildern, Texten und Tönen, die den Alltag begleiten. Ein Grund mehr, sich mit den psychologischen und geschlechtsspezifischen Botschaften der musikalischen Untermalung von Spielfilmen zu befassen.

Es scheint jedoch, als würden einige Massenkultur-Forscher die unterschwellige Kritik an ihrem Tun damit kompensieren, überaus kompliziert zu schreiben. So existiert zwar eine Reihe von Büchern zur Filmmusik von den Anfängen bis zur Gegenwart, doch werden darin zuweilen Theorien so kompliziert dargelegt, daß sie nur von Spezialisten verstanden werden können. Da ist die Rede von der „anaphorischen Textualisierungsinstruktion“ oder der „Sinnkonkordanz kontiguitärer Einzelelemente“. Manche Studien ergehen sich wiederum in redundanten Banalitäten, ohne daß je an der aufgetragenen Politur gekratzt würde; so entsteht eine Kette voneinander abgeschriebener Bücher. Andere, durchaus wichtige und qualitätsvollere Studien geben einen systematischen Querschnitt und listen die Musik zu Filmen auf, ohne auf die dramaturgischen Gesetzmäßigkeiten oder den jeweiligen historischen Stand des jeweils besprochenen Werkes

⁴ Wolfgang Roscher, in ders. (Hg.): Polyästhetische Erziehung. Köln 1976, S. 9.

einzugehen. Damit wird trotz gegensätzlicher Beteuerungen die Musik abgespalten und in ein gesondertes Feld verwiesen.

Nur wenige filmmusikalische Studien berücksichtigen die sich wandelnden technischen Möglichkeiten und Grenzen der Filmmusik.

Gerade Hitchcock, der ein Meister des innovativen Experimentierens war, wandte sich interessiert der Entwicklung von Ton, Geräusch und Musik zu. Es wird allgemein angenommen, daß sich sein dramaturgisches Können weitgehend auf das Visuelle bezieht. Doch faßt er alles zu einer kinematographischen Einheit zusammen: Den Dialog, optische Elemente, die Beleuchtung, den Schnitt, die Montage, die Einstellung, die Kameraführung, das Geräusch, den Ton und die Musik.

Hitchcock hatte einen engen Bezug zur Musik. Allein die Häufigkeit von Szenen, in denen er sich kurz, aber wirkungsvoll in seinen Filmen zeigt, und die mit Musik oder Musikern zu tun haben, läßt aufhorchen. Er ließ sich in *Der Fall Paradin* mit dem Violoncello und in *Im Schatten eines Zweifels* mit dem Kontrabaß abbilden, und in *Das Fenster zum Hof* steht er neben dem Komponisten. Er bezog Musiker(innen) in seine Filme ein (z.B. den Kontrabassisten in *Der falsche Mann*, eine Sängerin in *Der Mann der zuviel wußte*), einen Schlagzeuger in *Jung und unschuldig*, ließ ein Klavier spielen (z.B. in *Erpressung*, *Der Fall Paradin*, *Sir John greift ein*, *Berüchtigt*, *Cocktail für eine Leiche*, *Topas*) oder verwickelte in *Der Mann, der zu viel wußte* gar ein ganzes Orchester in einen Mordfall. Er verglich seine Arbeitsweise mit der eines Komponisten, der mit vielen Instrumenten zugleich umgehen muß, den Gesamtklang im Kopf hat und den Einsatz der einzelnen Parameter dem Gesamtergebnis unterordnet:

„Ich verstehe nicht, warum man beim Filmen herumexperimentieren sollte. Ich bringe alles vorher zu Papier. Ein Komponist muß dies auch tun. Er notiert sich eine Menge von Punkten, und heraus kommt wunderschöne Musik. (...) Der gesamte Film sollte vorher schriftlich notiert worden sein, von Anfang bis Ende, mit jeder Einstellung, jedem Schnitt, und jeder Schnitt sollte etwas bedeuten. (...) Wie füllt man eine Leinwand? Schauen Sie sich an, wie manchmal Nahaufnahmen eingesetzt werden, ohne ein Konzept der Orchestrierung. Die Bestimmung der Schnitte und der Einstellungen ist mit der Orchestrierung gleichzusetzen.“⁵

Da sein Schaffen mehr als fünf Jahrzehnte umfaßt, erlebte er den Spielfilm in seinen Anfängen als Stummfilm bis hin zu den technischen Neuerungen der siebziger Jahre. In den britischen Filmen der dreißiger Jahre geht die begleitende Musik kaum über die Anfangs- und Schlußmusik hinaus, so daß Hitchcock mit Hilfe des Bildtons (Musik, deren Geräusch-

⁵ Hitchcock in Sherman 1976, S. 333f.

quelle im Film sichtbar ist) eine dramaturgische Steigerung zu erreichen versuchte. Der raffinierte Einsatz des Bildtons wurde zwar nicht von Hitchcock erfunden (er ist bereits 1932 in Max Steiners Vertonung von *Graf Zaroff* zu finden, wo ein Protagonist die gleiche Melodie am Klavier spielt, die im Vorspann zu hören ist), wurde jedoch von ihm kreativ ausgestaltet. Schon in seinem ersten Tonfilm *Erpressung* verwendet er den Bildton dramaturgisch – der Song des Künstlers spiegelt seine Kritik an der vermeintlich leichtlebigen Frauenbekanntschaft wider – ebenso wie der Ton (die berühmte Brotmesser-Szene) das Geschehen intensiviert. Die von den Protagonisten gespielte Musik (z.B. romantisches Klavierstück oder Schlager) verweist häufig auf die schichtenspezifische Herkunft der Figuren. Sein Verlangen, die Musik ihrer künstlich-begleitenden Rolle zu entkleiden und in das Geschehen zu integrieren, zeigt sich da, wo der Bildton zugleich etwas über die handelnden Personen verrät (*Der Fremde im Zug*, *Das Fenster zum Hof*, *Im Schatten eines Zweifels*). Melodien sind in die Filmhandlung verwoben, werden als Spionagemittel verwendet und bekommen damit eine über das Musikstück selbst hinausweisende symbolische Bedeutung (*Eine Dame verschwindet*).

„Er verwendete den Ton wie niemand sonst, den ich je gekannt habe“, sagt die Schauspielerin Teresa Wright:

„Wenn irgendein anderer Regisseur einen Schauspieler bat, eine Teetasse abzusetzen, ging es um nichts anderes. Bei Hitch aber geschah alles aus einem bestimmten Grund. Wenn ein Schauspieler mit den Fingern trommelte, war das nicht ein zweckloses Trommeln, es hatte einen Rhythmus, ein musikalisches Muster – es war wie ein Geräusch-Refrain. Ob jemand nun ging oder mit Papier raschelte oder einen Umschlag zerriß oder vor sich hinpiff, ob Vögel flatterten oder ein Geräusch von draußen zu hören war, alles wurde sorgfältig von ihm orchestriert. Er komponierte die Toneffekte wie ein Musiker Instrumentenstimmen.“⁶

Dennoch wird immer wieder angezweifelt, daß der Regisseur etwas von Musik verstand. „Es ist sowohl problematisch wie irreführend, die Filmmusikpartituren als einen integralen Teil des akustischen Stils Hitchcocks zu analysieren“ schreibt Elisabeth Weis. „Für Hitchcock wie für andere Regisseure war das Komponieren ein Aspekt der Filmproduktion, über die er die wenigste Kontrolle besaß“⁷. Zeitzeugen wie Louis Levy, einer seiner bevorzugten Komponisten der britischen Periode, widersprechen jedoch:

⁶ zit. b. Spoto 1986, S. 299.

⁷ Weis 1982, S. 17.

„Hitchcock ist in musikalisch-technischen Dingen nicht versiert, aber er besitzt die größte Geduld dem Musiker gegenüber und die höchste Anerkennung der Rolle der Musik im Film. In seiner praktischen Art überlegte er wiederholt gemeinsam mit mir, wie die Musik in dem jeweiligen Film zu gestalten war. Es war klar, daß er nichts von Noten, vom Tempo, der Instrumentierung oder irgendetwas von der Technik des Komponierens verstand. Aber er hatte eine Art, sich so deutlich auszudrücken, daß ich unsere Besprechungen mit einer Melodie in meinem Kopf verließ, fast so, als hätte Hitchcock sie selbst geschrieben. Er bestand darauf, daß die Musik immer eine spezifische Rolle zu spielen habe, so wie die Auswahl der SchauspielerInnen, der Ausstattung, der Kostüme usw. Für Hitchcock wird die Musik zusammen mit der Handlung konzipiert und nicht im Nachhinein“⁸.

Der Komponist Bernard Herrmann behauptet, Hitchcock habe sich nicht eingemischt⁹, wird aber von seinem Biographen Steven C. Smith korrigiert:

„Obwohl Herrmann angab, daß Hitchcock alle musikalischen Entscheidungen ihm überließ, war er in Wahrheit sehr im Kompositionsprozeß involviert – zumindest bei der anfänglichen Entstehung der Partitur. Jahrelang versorgte er seine Komponisten mit ausführlichen ‚Tonprotokollen‘, wobei er sich mit der Rolle und der Art der Musik zu jeder Szene befaßte“¹⁰.

Auch Steven Rebello, der Autor eines Buches über *Psycho*, bestätigt, daß Hitchcock seine Konzeption mit dem jeweiligen Komponisten besprach und seine Vorstellungen über Ton und Geräusch in das Drehbuch einfließen ließ¹¹.

Eine ausführliche musikalische Exegese der mehr als vierzig Tonfilme würde den Rahmen dieser Studie sprengen – kürzlich wurden fast dreihundert Seiten für die musikalische Analyse eines einzigen Filmes aufgewendet¹². Der Schwerpunkt liegt auf der musikalischen Behandlung der Geschlechter, wobei untersucht wird, ob unterschiedliche musikalische Mittel angewandt werden, um Männer und Frauen zu beschreiben. Es ist lohnend zu schauen, inwiefern die Musik diese typisierten und habitualisierten Aktivitäten und Identitäten stützt oder konterkariert, denn Geschlecht ist nicht nur ein äußerlich sichtbares Etikett, sondern bestätigt sich vor allem in der Interaktion.

Bedeutung manifestiert sich innerhalb eines Kunstwerkes auf mehreren Ebenen. Es gibt eine Fülle von Codes, die bewußt oder unbewußt

⁸ Levy 1948, S. 147.

⁹ vgl. Bazelon 1975, S. 234.

¹⁰ Smith 1991, S. 192.

¹¹ vgl. Rebello 1990, S. 136.

¹² Kloppenburg 1986.

aufgenommen werden, und die zu einer emotionalen Wertung beitragen. Im Bereich des Filmes sind das u.a. die Farben, Kleidung, Sprache, Bewegung und auch die Musik. Letzere ist ein Element unter vielen, und daher muß man, wenn man Bedeutung entschlüsselt, stets das Zusammenspiel der Musik mit den übrigen Faktoren beachten. Es gibt bekanntlich keine musikalische Eindeutigkeit. Eine Heldin erwacht aus einem Traum, eine Landschaft zieht vorüber: Der Dur-Akkord dient als Einleitung ebenso wie als Abschluß, als Signum für Fröhlichkeit ebenso wie für Schlichtheit, Lauterkeit oder Ehrlichkeit. Musik ist physikalisch neutral. Andererseits kann Musik nur „erlebt“, also in Bezug zum eigenen Leben gestellt werden, wenn sie in ein vorgefertigtes Bezugssystem von Stereotypen und Konventionen paßt.

Empfindet nicht ein Jazzfan das Quäken einer gestopften Trompete anders als ein bayerischer Volksmusiker? Eine wissenschaftlich zwingende Festlegung kann es nicht geben, weil sich Bedeutungen rasch wandeln können, und es zudem „den“ oder „die“ Zuschauer(in) nicht gibt. Es läßt sich aber aufgrund der Verbindung von Bild und Musik feststellen, welche Wirkung vom Regisseur bzw. Komponist intendiert war, und es gibt einen historisch gewachsenen Code, der die Musik semantisch auflädt. Die Komponisten in Hollywood griffen auf eine konventionelle Klangwelt zurück, die auf Richard Strauss und Richard Wagner zurückweist und letztlich bis ins späte 16. Jahrhundert zurückzuverfolgen ist.

Die Spezifik der Bedeutungsvermittlung in der Musik müßte erschöpfend in einem interdisziplinären Ansatz geklärt werden, der noch zu leisten wäre. Das anfangs erwähnte Beispiel aus der Werbemusik erlaubt jedoch Rückschlüsse auf die Wahrnehmung durch ein Netz vorgegebener Muster. Dennoch soll hier nicht behauptet werden, daß alle von westlicher Musik vorgebildeten Hörer(innen) das Gleiche empfinden (obwohl eigene informelle Versuche dies eher bestätigen). Daher wird von der Tradition ausgegangen, der die Komponisten der Filme Hitchcocks – die meisten um 1900 geboren und in der spätromantischen Tradition ausgebildet – verhaftet waren, als sie ihre spezifischen Mittel einsetzten.

In einem Seminar über Filmmusik machten sich zwei Studentinnen einen Spaß und unterlegten die bekannte Kußszene zwischen James Stewart und Kim Novak in *Aus dem Reich der Toten* mit Richard Wagners Musik zu Isoldes Liebestod aus der Oper „Tristan und Isolde“. Ihnen war die Ähnlichkeit zwischen Wagners girlandenartiger, von Leitönen durchsetzter Komposition und Herrmanns ebenfalls hochromantischer, von Seufzermotiven überquellenden Vertonung aufgefallen. Sie fuhren das Band so ab, daß der Höhepunkt bei Wagner mit der vom Bildgeschehen sowie von der Musik Herrmanns bestimmten Kulmination überein-

stimmte. Die Wirkung war frappierend, da an ihr die Kontinuität der spätromantischen Musik im Hollywood-Film sinnlich erfahrbar wurde.

Bereits im 16. Jahrhundert ahmen Komponisten, allen voran Josquin Desprez, Geräusche oder Bewegungen musikalisch nach. Sie setzten musikalische Aufwärtsbewegung mit Spannung, Abwärtsbewegung und kleinschrittige Intervalle mit Entspannung gleich. Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts bemühten sich Theoretiker, die rhetorische Symbolik von Musik zu entschlüsseln. Die Musik des 18. Jahrhunderts speist sich aus der sogenannten Affektenlehre. Sie legt fest, wie eine bestimmte Empfindung, ein Affekt musikalisch beschrieben wird. Mit Hilfe bestimmter Takt- und Tonarten, Tempi und Figuren ließen sich äußere oder innere Vorgänge darstellen. Diese bezogen sich auf Empfindungen und Stimmungen, oder auf die Nachahmung von Geräuschen, Bewegungen und visuellen Eindrücken. Johann Mattheson bezeichnet weite Sprünge sowie punktierte Noten als Ausdruck für freudige, lustige, freche Affekte, kleinschrittige und dissonante Intervalle dagegen als Ausdruck für traurige, schmeichelnde, zärtliche Leidenschaften: „Kleine Intervalle schränken ein, größere erweitern die Lebensgeister“¹³. Die Konsonanz ist für ihn der Ausdruck „vollkommener Ruhe und Zufriedenheit“, die Dissonanz stellt „Verdruß“ und „Unlust“ dar¹⁴. Johann Joachim Quantz macht auch Aussagen zum Rhythmus: schleifende und synkopierte Noten „drücken das Schmeichelnde“, punktierte und lange Noten, unter denen die anderen Stimmen eine schnelle Bewegung machen, das Prächtige und Brillante aus¹⁵. Die Menschen des 19. Jahrhunderts scheinen das semantische Vokabular beherrscht zu haben: Noch 1842 ordnet Carl Czerny die Musik bestimmten Empfindungen zu. Die musikalischen Affekte können sowohl äußerliche Vorgänge wie Vogelgezwitscher, ein Gewitter oder eine Jagd als auch Empfindungen wie Wut oder Liebe darstellen. Musikalisch kann Verzweiflung mit den gleichen Mitteln beschrieben werden wie ein Unwetter. Zwischen Abbild und Ausdruck kann man nicht unterscheiden, wenn man nur die Musik hört. Wenn aber das gesungene oder gesprochene Wort als Mittler dient (beim Lied, in Chorwerken, in Opern oder im Film), kann der Komponist davon ausgehen, daß die Zuhörer(innen) ihn verstehen. Wir nehmen Musik vielfach unbewußt auf, und es verwundert nicht, daß die Werbepsychologen darauf bauen.

¹³ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Nachdruck Kassel 1954, S. 16.

¹⁴ Rudolf Schäfke: Quantz als Ästhetiker. *Archiv für Musikwissenschaft* 6. (1924), S. 239.

¹⁵ zit. b. Walter Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*. Münster 1929, S. 102.

Noch heute überträgt Musik bestimmte Bedeutungen, aus denen die Film- und Werbemusik schöpft. Einige Beispiele: positive Gefühle wie Aktivität, Lebensfreude und Abenteuerlust werden meist durch aufwärtsgeführte Melodien mit großen Intervallen, rhythmische Vielfalt, staccato-Partien, Lautstärke und große Orchesterbesetzung dargestellt. Empfindungen wie Traurigkeit, Krankheit, Sehnsucht oder unlösbare Konflikte sind durch die Molltonart, dissonante Intervalle und Harmonien, abwärtsgeführte, kleinschrittige Legato-Melodien, Chromatik, sogenannte „Seufzermotive“ u.a.m. gekennzeichnet. Aber auch die Instrumentation wird eingesetzt. Die Blechbläser repräsentieren häufig die heroischen Affekte, während die Flöten den eher ruhigen Gemütsbewegungen zugeordnet sind und sowohl Liebe als auch Trauer wiedergeben können.

Bekanntlich wurden die Geschlechterrollen im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert ideologisch gefestigt. In diesen Jahrzehnten werden Mann und Frau unterschiedliche Charaktereigenschaften zugewiesen; zahlreiche Schriften betonen die „Natürlichkeit“ dieser Eigenschaften. Der Mann erhält die Fülle der Möglichkeiten, die Welt zu erkunden, sich in ihr zu entwickeln und auszuleben, während die Frau mit einem begrenzten, auf das Private bezogenen Lebensraum vorliebnehmen muß. Seit es eine bürgerliche Musik gibt, also vom ausgehenden 18. Jahrhundert an, manifestiert sich eine unterschiedliche Zeichnung der Geschlechter auch musikalisch, angefangen von der Rolle Adams und Evas in Haydns Oratorium „Die Schöpfung“, über die Symphonischen Dichtungen Franz Liszts und Richard Strauss, bis hin zu den Opernkomponisten¹⁶.

Gehen wir zurück ins 18. Jahrhundert um zu sehen, wie die Komponisten mit Männern und Frauen in ihren Opern umgingen. In Händels Opern kann man nur in wenigen Fällen von einer charakterlichen Zeichnung oder psychologischen Entwicklung sprechen. Es war üblich, einer Arie einen einzelnen Affekt wie Trauer, Wut oder Stolz oder eine Affektmischung zugrunde zu legen. Die Singstimme und die Begleitung deuten den Textgehalt aus, wofür bestimmte musikalisch-rhetorische Figuren vorgesehen sind.

In den Opern des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts findet im Rahmen einer Individualisierung der bürgerlichen Musik eine Veränderung in der Beschreibung der Geschlechter statt. Eine Frau besang nun nicht länger in einer Arie nur einen bestimmten Affekt wie Zorn, Schmerz, Eifersucht oder Sehnsucht, sondern die Musik umriß auch ihren „weiblichen“ Charakter. Die ersten dieser Frauentypen waren Mozarts Gräfin, Pamina und Konstanze; Webers Agathe gehört hierzu wie

¹⁶ vgl. Rieger 1981, Kap. 2.4: Sexistische Strukturen in der Musik.

später Puccinis Mimi oder Madame Butterfly¹⁷. Die musikalische Darstellung bürgerlicher Weiblichkeit ist festgelegt auf ununterbrochene, gebundene Melodik, regelmäßige Rhythmik und Periodik, geringen Ambitus, melismatische Stimmbehandlung, kleinschrittige Intervalle und Seufzervorhalte. Da der Bereich der Repräsentation und der Öffentlichkeit dem Männlichen zugeordnet wird, bleiben der Frau in der Regel die affektiven Bereiche übrig, die von der Zärtlichkeit bis zur Depression reichen. Sie erhält zur Gratifikation die größere emotionale Vielfalt, ist aber räumlich eingegrenzt. Neben dem neuen bürgerlich-eingegrenzten Frauentyp werden auch der gefährlichen bzw. erotisch attraktiven Frau bestimmte musikalische Attribute zugeordnet. Was Mozart in „Die Zauberflöte“ mit der Königin der Nacht (extreme Sprünge, abgehackte Partien, Molltonart u.a.) demonstriert¹⁸, führten die Komponisten im 19. Jahrhundert weiter aus. Richard Wagner zeigt dies mit den Partien der Ortrud aus „Lohengrin“ und der Venus aus „Tannhäuser“; ihm folgte Richard Strauss. Die begehrende, gefährliche oder böse Frau ist durch Chromatik, Dissonanzen, unregelmäßige Rhythmik, unterbrochenen melodischen Lauf, große Intervallsprünge und absteigende Bässe gekennzeichnet.

Es liegt nahe, daß Filmmusik auf die klassisch-romantische Tradition zurückgriff, zumal der europäische Einfluß durch zahlreiche emigrierte Komponisten wie Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold, Miklós Rózsa, Dimitri Tiomkin und andere in der ersten Zeit der Hollywood-Tonfilme virulent war. Der Zwang zum kommerziellen Erfolg führte dazu, daß die Neue Musik als ungeeignet galt und man sich lieber auf bekanntem Terrain bewegte. Die von Arnold Schönberg und der Wiener Schule vollzogene Auflösung der tonalen Bindung wurde von den Filmkomponisten ignoriert; Dissonanzen blieben weiterhin negativ konnotiert, und die Dur-Moll-Tonalität blieb das Maß aller Dinge. Die in dem traditionellen Tonsystem verankerte Unterscheidung der Geschlechter wurde kritiklos übernommen. Bereits in Max Steiners Vertonung von *King Kong* (1933) zeigt sich eine unterschiedliche musikalische Zeichnung des Männlichen und Weiblichen. Der Gorilla repräsentiert das Prinzip des Männlich-Starken, obwohl er als Tier der Frau unterlegen sein mußte. Das Thema Annes ähnelt mit den Seufzervorhalten und dem Dreierhythmus dem

¹⁷ Näheres hierzu vgl. Dorothea Lauener: Die Frauengestalten in Mozarts Opern. Zürich 1954; Eva Rieger: Und wie ich lebe? Ich lebe. Sexismus in der Musik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Puccinis „La Bohème“. In: Hanns-Werner Heister u.a. (Hg.): Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie. Festschrift Georg Knepler, Bd. 2. Hamburg 1993, S. 121–136.

¹⁸ vgl. Corse 1987, die die Frauen- und Männerwelten in „Die Zauberflöte“ überzeugend analysiert.