

Enjott Schneider

Komponieren für Film und Fernsehen

Ein Handbuch



SCHOTT

Archaisch – Magisch – Mythisch – Mental

Der Terminus „archaisch“ ist in den vorigen Erörterungen recht umgangssprachlich verwendet worden. Deshalb soll nun eine begriffliche Präzisierung erfolgen. Einen exzellenten Ansatz dazu lieferte der Schweizer Kulturpsychologe Jean Gebser in seinem Hauptwerk *Ursprung und Gegenwart** von 1947/48. Hier werden vier menschliche Bewußtseinstufen „archaisch – magisch – mythisch – mental“ unterschieden, die man sowohl in Phylogenese (in der Stammesentwicklung des Menschen vom primitiven Urmenschen bis zum hochrationalisierten Technokraten) wie in der Ontogenese (der Entwicklung des einzelnen Menschen vom Kleinkind bis zum Erwachsenen) nachweisen kann. Jeder dieser Bewußtseinstufen lassen sich – was meine musikbezogene Erweiterung von Gebsters Ansatz ist – genaue musikalische Details zuordnen. Bevor dies jedoch geleistet wird, bedürfen die Begriffe „archaisch – magisch – mythisch – mental“ einer inhaltlichen Füllung.

1) Archaisch bezeichnet die bewußtlose Ebene unseres Seins: die Stufe tiefer Unbewußtheit vor jeglichem Gewahrwerden eines Bewußtseins. Archaisch bezeichnet die Urzugehörigkeit zu einer umfassenden Ganzheit, die z.B. den noch völlig im Mutterleib aufgehobenen Embryo, den in seiner animalischen Instinktwelt verhafteten Urmenschen oder das ganz dem Kreislauf der

* Jean Gebser, *Ursprung und Gegenwart*, Stuttgart 1949, Neuausgabe München 1986

Natur ausgelieferte „Tier“ charakterisiert. Im archaischen Zustand herrscht völlige Identität von Innen und Außen. Es fehlt jegliches Raum- und Zeitgefühl. Archaisch bezeichnet den „Naturzustand“ einer Existenz, in die Gefühl, Vernunft und Wille noch nicht eingegriffen haben. Alles wird von „Instinkten“ als noch nicht individualisierten Verhaltensprogrammen reguliert.

2) Magisch bezeichnet jene Phase, in der der Mensch aus der Ganzheit zur Unität (zum Einzelnen) heraustritt. Der magische Mensch weiß aber noch nichts von seinem Herausgetretensein. Er hat noch kein „Ich“-Bewußtsein, mit dem er sich gegenüber der Natur – von der er sich isoliert spürt – behaupten könnte. Deshalb bleibt er als Einzelwesen noch immer in die Natur eingeflochten, die ihm mit ihrer überwältigenden Räumlichkeit und Zeitlichkeit gegenübertritt. Weil dies sehr philosophisch klingt, sei es an einem Beispiel konkretisiert: Das archaische Wesen (sei es Tier, Urmensch oder Säugling) ist ohne Bewußtsein seiner Selbständigkeit an die natürliche Rhythmik von Tag und Nacht gebunden. Wenn es dunkel wird, so schläft es. Wird es hell, so wacht es auf. Es gibt z.B. kein objektives Wissen um die längere Dauer des Dunklen in der winterlichen Jahreszeit. Es gibt in der archaischen Phase auch keinen individuellen Willen, sich der natürlichen Zeitlichkeit zu widersetzen: Noch keine Amsel hat jemals bei Einbruch der Dunkelheit gesagt: „Heute geh' ich nicht schlafen! Heute wird die Nacht durchgemacht!“ Dies ist erst im magischen Bewußtsein möglich, z.B. wenn der magische Mensch der nächtlichen Dunkelheit zu trotzen beginnt. Allerdings verursacht ihm dieser Trotz Angstgefühle, denn er erlebt Natur immer noch als übermächtig: Der magische Mensch, der jetzt naturtrotzend die Nacht „durchmacht“, braucht das „Ritual“: Er singt, trommelt, tanzt, maskiert oder verkleidet sich. Das war nicht nur in primitiven Kulturen so, sondern läßt sich noch heute bei jedem Kleinkind beobachten: Es hat Angst vor dem Gewahrwerden der Nacht und braucht Schnuller, Teddybär oder andere Festhalte-Hilfen beim Einschlafen. Das „Ritual“ brauchte der urzeitliche Mensch z.B. auch, wenn er ein großes Tier erlegte und somit in den natürlichen Kreislauf einbrach. Das „Ritual“ gab ihm in solchen Fällen Eigenwert und Selbständigkeit gegenüber der bedrohlichen Natur.

3) Mythisch bezeichnet jenen Bewußtseinszustand, wenn der entscheidende Schritt aus der Naturverflochtenheit getan wird. Der Mensch wird sich des Rechts auf eine eigene Natur, eine eigene Zeitlichkeit und Räumlichkeit bewußt. Vor allem lernt er zwischen dem „Außen“ (der Natur) und einem „Innen“ (der Seele) zu unterscheiden. „Mythisch“ bezeichnet die Fähigkeit, in der Seele „Bilder“ von der Außenwelt zu haben und der äußeren Welt somit eine Innerlichkeit entgegenstellen zu können. Der „Traum“ tritt auf. Der

mythische Mensch entwickelt über den Mythos innere Wertvorstellungen, durch die er der Natur eigenständig und furchtlos gegenüber treten kann. Er entwickelt ein „Wir“ als eine Art „Gruppen-Ich“. Der Beginn des mythischen Bewußtseins wurde sehr treffend mit dem antiken Mythos des Narcissus ausgedrückt, der ins Wasser blickt und dort als Spiegelbild sein eigenes Bild (sein Ich) entdeckt. „Wasser“ findet man in der Bildersprache des Mythischen oft als Metapher für die Seele. Zur Bewußtwerdung und Ich-Findung muß man das „Wasser“ überqueren, was z.B. die siebenjährige Irrfahrt des Odysseus über die Meere oder die symbolische Fähigkeit Jesu, über das Wasser gehen zu können (d.h. seine Seele wahrnehmen zu können und nicht mehr vom Unbewußten verschlungen zu werden) zeigt.

4) Mental bezeichnet das Bewußtwerden von Bewußtsein. Zur voll ausgeprägten Ich-Haftigkeit gehört als Gegenstück ein ebenso ausgeprägtes raumzeitliches Bezugssystem: Mittels Denken und Logik wird die Welt gemessen, gewogen, gezählt und wissenschaftlich erfaßt, um so (wie durch den Einsatz von Werkzeugen) die eigene Körperlichkeit zu überschreiten. Körperlichkeit und Sinnlichkeit als Form des Weltverstehens werden vergessen. Die Abstraktion geht sogar so weit, daß nur noch die rationale Vorstellung der Welt als relevant erachtet wird. Gerichtetes Denken, die Bewußtwerdung des Ich sowie die Raum- und Zeitmessung bilden eine Einheit. Die mentale Struktur ist mit einer Dominanz der Großhirn-Funktionen verbunden. Man findet sie ontogenetisch am Ende der Kindheit mit Beginn des Erwachsen-Werdens und phylogenetisch vor allem nach 1500 mit Beginn des neuzeitlichen wissenschaftlichen Denkens und Beherrschens der Natur mittels Technik.

Im tabellarischen Überblick:

Struktur	Raum/Zeit	Wesen	Weltaspekt	Bewußtsein
archaisch	vorräumlich/ vorzeitlich	Identität (Ganzheit)	Unbewußter Geist	Tiefschlaf (Latenz)
magisch	raumlos/ zeitlos	Unität (Einheit)	Natur	Schlaf (Emotion)
mythisch	raumlos/ naturzeithaft	Polarität (Ambivalenz)	Seele	Traum (Imagination)
mental	raumhaft/ abstrakt/ zeithaft	Dualität (Gegensatz)	Raum-Welt	Wachheit (Abstraktion)

Für den Filmkomponisten, der mittels seiner Musik die hier beschriebenen elementaren Bewußtseinszustände fassen will, ist es nun entscheidend wichtig, für jede Struktur die spezifische Art des Musikalischen zu erfassen. Gelingt ihm dies, wird er wirklich zum „Magier“.

1) Archaisch: Wichtigstes musikalisches Äquivalent des archaischen Bewußtsein ist der „Laut“ oder – noch eindeutiger formuliert – der „Naturlaut“: Der Laut ist das unabänderliche Verhaftetsein in einer spezifischen Klangäußerung. So hat jede Tiergattung ihren eigenen Laut: Das Meckern der Ziege, Blöken der Schafe oder Wiehern der Pferde sind nicht austauschbar. Keine Katze könnte das „Muh“ der Kuh von sich geben! Bisweilen kann bei den Tieren die Lautgebung über das generell Artspezifische hinaus auch individualisiert sein: Z.B. gibt es bei Vögeln Lautäußerungen, die gattungsübergreifend sind (Warnsignale, die für Meise, Sperling, Kuckuck, Fasan und sogar für Reh oder Hase verständlich sind), die gattungsspezifisch sind (also nur für Meisen oder nur für Sperlinge gelten), die familienspezifisch sind (nur für die Mitglieder einer Nestgruppe gelten) oder völlig individuell sind (etwa die Lautgebung eigenen Wohlbefindens). Der Mensch hat seine unmittelbar vom Zwischenhirn gelenkte Lautäußerung weitgehend verloren. Laute sind bei ihm vom Großhirn kontrolliert. Nur bei Schmerz und Lust äußert der Mensch wirklich archaische Laute: Fällt jemandem ein Backstein auf die Zehen, bleibt dem Großhirn keine Zeit mehr, um die Schmerzensäußerung zu kontrollieren und denkerisch die Frage anzugehen: „Schreie ich jetzt ‚oh!‘ oder ‚ah!‘...“ – es kommt ein kreatürlicher Laut des Schmerzes. Beim Liebesakt ist diese Kreatürlichkeit das Faszinosum. Hier stößt nämlich der Mensch zu seinem kreatürlichen Ursein vor. Daß er in der sexuellen Ekstase ungehemmt Laute von sich geben darf, ist eine (im Kontext der rational-kontrollierenden Disziplinierung des Alltags) befreiende „Rückanbindung“ (lateinisch: „religio“) an tiefste Schichten des Seins, der mehr archaische Kraft innewohnen kann als der „religio“ eines Gottesdienstes.

In zeitlich-rhythmischer Hinsicht entspricht der archaischen Bewußtseinsstufe das Chaos (die Unordnung und Rhythmuslosigkeit) oder die einfache Periodik. Grundbewegung solcher Periodik sind die eingliedrige (monotone) Abfolge (etwa beim gleichförmigen Tropfen des Wassers und beim „Schamannenschlag“ auf der Trommel) oder die duale Abfolge: vor allem der zweigliedrige Puls mit dem „Hin und Her“ von Diastole und Systole. Diesem „Hin und Her“, wenn es kompromißlos und ohne variatives Verwässern auf den Punkt gebracht wird (etwa bei Marschmusik, bei ekstatischen Körperbewegungen), wohnt eine erhebliche archaische Kraft inne.

Welche Sprachmittel hat also der Filmkomponist einzusetzen, wenn er den Hörer in das archaische Bewußtsein versetzen will:

a) In zeitlicher/rhythmischer Hinsicht: Völlig ungeordnete Schläge der Musik ohne periodische Voraussagbarkeit wirken genauso archaisch wie rhythmuslose diffuse Klangbänder, z.B. liegende Bässe und Klangbänder (Bordune), statische Klangfelder (ein in monotones Pulsieren aufgelöster Klang), Clusterflächen. Einfache Periodik provoziert ebenfalls archaisches Flair, vor allem wenn keine kopfgesteuerten Variationsprozesse stattfinden, sondern sich ein monotones rhythmisches Muster streng durchzieht. Einfache (ein-, zwei-, drei- und viergliedrige) Ostinati sind dafür gut geeignet. Selbst komplexere Rhythmen wie z.B. der Grundrhythmus im *Bolero* von Maurice Ravel wirken archaisch, wenn sie mit unerbittlicher Konsequenz durchgezogen werden. Grundregel: Jede Variation eines archaischen Elements bedeutet eine Abschwächung des archaischen Charakters.

b) In räumlicher/diastematischer Hinsicht: Jede musikalische Verwendung von „Laut“ als dem Durchklingen der materiellen Beschaffenheit eines Klangträgers wirkt eminent archaisch. Besonders körpernah sind die Lautäußerungen der menschlichen Stimme: Brummen, Gurren, Zischeln, Seufzen, Stöhnen, Lispeln, Sich-Verengen oder Weiten, Lauter- und Leiserwerden, Anspannen und Entspannen, Absinken und Ansteigen sind Grundelemente des archaischen Ausdrucks. Über die psychologische Färbung des Stimmklangs läßt sich (ohne Worte und Text zu benutzen) eine unendliche Vielfalt an Information ausdrücken. Durch Blues und Jazz wurde im 20. Jahrhundert solche Lautgestik dem westlichen Menschen wieder bekannt. In der ethnischen Musik hatte sie schon immer eine Rolle gespielt. In der afrikanischen Musik wird dieses „Sprechen mit Klang“ auch von den Trommeln (der „talking drum“) nachgeahmt. In Jazz, Rock und Blues finden wir dies ebenfalls: Der Trompeter spricht förmlich in sein Instrument, der Blues-Sänger flüstert, schreit, stöhnt beim scat singing, der Rockgitarrist spielt in seinem verzerrten Solo keine definierten Töne mehr, er jault, kreischt, winselt, poltert mit sprechähnlichen Bausteinen.

c) Die Musikinstrumente für Musik des archaischen Bewußtseins: Besonders geeignet ist der menschliche Körper mit seinen Möglichkeiten der stimmlichen Äußerungen und der grobmotorischen Körperbewegungen (Schreiten, Stampfen, Hüpfen, Gehen, Stehen). Auch Bodypercussion – was allerdings schon eine verfeinerte Kunstform ist – kann archaisch wirken. Als Instrumente eignen sich wegen ihres körperlichen Eigenklangs besonders die Schlaginstrumente (Trommeln, Rasseln, klingende Hölzer, Knochen, Metalle und Steine), aber auch darüber hinausgehend alle materiellen Klangerzeuger,

z.B. Stahlplatten, Baumstämme, Schwirrhölzer, Wasserbewegungen (waterphone), Reiben von Materialien beliebiger Herkunft. Vor allem „Geräuschmusik“ ist ein wichtiger Teil des archaischen Komponierens: Geräusche haben immer eine konkrete, materielle Herkunft und verlieren sich nie in eine Abstraktion. Unter den herkömmlichen Orchesterinstrumenten läßt sich mit Blasinstrumenten in der Regel archaischer arbeiten, da diese vom Atem körpernah gespielt werden. Streichinstrumente sind aufgrund ihrer komplexeren Spielweise hierfür weniger geeignet.

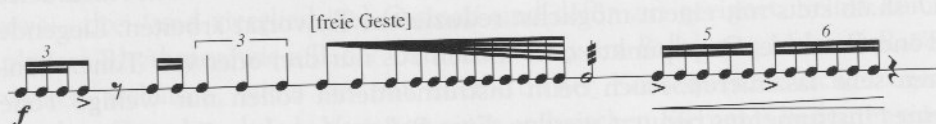
d) Musikalischer Satz: Variieren ist der Feind des archaischen Ausdrucks. Deshalb stets mit einem möglichst reduzierten Tonvorrat arbeiten: Liegende Töne, Bordune, Orgelpunkte oder Skalen aus nur drei oder vier Tönen können sehr faszinieren. Auch beim Instrumentieren sollen nur wenige Töne eines Instrumentes benutzt werden. Eine Baßgruppe, die z.B. nur einen oder allenfalls zwei, drei Töne von sich gibt (obwohl potentiell eine Skala von 25 Tönen zur Verfügung stünde), wirkt sehr archaisch. Extrem hohe oder extrem tiefe Töne klingen meist überzeugender als Mittellage: Dies hängt u.a. mit der Archaik des ekstatischen Lautgebens bei Schmerz oder Lust zusammen, wo ja auch nur Extremtonlagen verwendet werden. Naturtöne haben aufgrund ihres vorindividuellen Charakters ebenfalls archaischen Wert. Deshalb sind auch Urintervalle wie Oktave, Quinte, Quart in diesem Kontext sehr brauchbar. Vogelgesang ist z.B. (wie ungarische Forscher durch Heruntertransponieren des „Zwitscherns“ in den für uns hörbaren Bereich gezeigt haben) nichts anderes als Musizieren mit den einfachen Intervallen der Naturtonreihe. Gleiches gilt für das Singen der Wale. Obertonsingen – wozu sowohl das schamanistische Singen vor allem der Steppenvölker wie das eher alpine Jodeln gehören – rührt immer tiefe Schichten des Zwischenhirns an.

2) Magisch: Alle im vorigen Abschnitt gezeigten Parameter der Musik sind in dem Moment auch „magisch“, wenn sie vom Menschen bewußt gesetzt und durch Variation weiter differenziert werden. Während für das archaische Bewußtsein das Generelle, das Allgemeine oder Gesellschaftliche vorherrschend war, spielt das Moment des individuelleren Wollens und des emotionalen Selbstaushdrucks jetzt eine wichtige Rolle. War zuvor der „Laut“ das Schlüsselwort, sind es jetzt die „Geste“ und das „Ritual“.

Rituelle Musik ist immer auch magische Musik. Magische Musik bildet bisweilen schon komplexe Gestalten aus. Diese können allerdings kaum schriftlich fixiert werden, weil sie zum einen ganz aus der psychologischen Körpergeste heraus entstehen und weil zum anderen das magische Bewußtsein keine Regelmäßigkeit, kein rationales Ordnen, kein Quantisieren oder Messen von

Tonhöhen und rhythmischen Werten kennt. Die magische Geste kommt unkontrolliert als chaotischer Durchbruch eines Subjekts.

a) In zeitlich/rhythmischer Hinsicht: Die rhythmische „Geste“ ist eine komplexe rhythmische Gestalt, die aus dem körperlich-emotionalen Ausdruck abgeleitet ist. Man denke hier etwa an das freudige Rasseln eines Kleinkindes mit seinem Schepper-Werkzeug, an das erwartungsvoll-freudige (jedoch „unrhythmische“) Klopfen auf Tisch oder Schenkel. In der neuen Musik werden solche Gesten oft mit rhythmischen Notationsformen wie



zu umschreiben versucht. Die Notation ist nur unvollständig, letztlich muß aus einer spontanen Improvisationsvorstellung heraus gespielt werden.

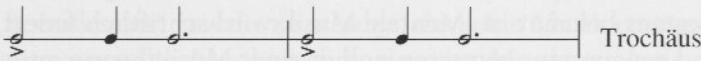
b) In räumlich/diastematischer Hinsicht: Die lautliche Geste umfaßt nicht nur einen Laut wie auf der archaischen Stufe, sondern kombiniert mehrere Laute oder variiert ein Lautmodell durch Glissando, Wiederholung und Rubato. Typisch sind das Lallen und Brabbeln eines Kleinkindes, das erregte Stammeln eines vom Tode Bedrohten, die wortlose Emotionsprache, in der man mit seinen Haustieren spricht.

c) Die Musikinstrumente des magischen Bewußtseins sind zunächst mit denen des archaischen Bewußtseins identisch, – alle körpernahen Klanggeber (vor allem auch die Stimme) und alle rohen Materialien, die irgendwie zum Klingen zu bringen sind. Darüber hinaus hat der magische Mensch jedoch schon komplexere Musikinstrumente – meist mit undifferenzierten Tonhöhen – geschaffen. Wer Orchesterinstrumente „magisch“ einsetzen will, muß darauf achten, mit definierten Tonhöhen sparsam umzugehen. Nicht notierbare Tonhöhen, Cluster, Dissonanzknäuel, Glissando und „schmierende“ Tongebung, ungenaues Unisono u.a. sind stiltypischer.

3) Mythisch: In dieser Bewußtseinsstufe gibt es bereits Ordnung und Maß (jedoch noch nicht auf der Basis eines abstrakten Messens, sondern des proportionalen Fühlens). Gab es in der magischen Musik allenfalls kurze zweier- oder dreitönige Rufe oder Floskeln (wie in den frühesten Kinderliedern oder in dem aus einem „shout“ bestehenden archaischen Blues), findet man jetzt Skalen und rhythmisch-gleichförmige Modelle. Der mythische Mensch – etwa der Mensch der jüdischen, griechischen oder römischen Antike – hat sich eine feinmotorische Kultur erworben und ist jetzt in der Lage, eine Ton-

höhe exakt zu intonieren oder eine rhythmische Figur konstant durchzuhalten. Der magische Mensch war dazu noch nicht fähig.

a) In zeitlich-rhythmischer Hinsicht: Die Rhythmen, wie sie aus den Modi der griechischen Dichtung bekannt sind, geben eine gute Vorstellung der zeitlichen Gliederung mythischer Musik. Man findet sie in vielen volksmusikalischen Kulturen und selbst in der mitteleuropäischen Kunstmusik bis nach 1200. Gemeint sind Wiederholungsstrukturen auf Basis von Modellen wie:



b) In räumlich/diastematischer Hinsicht: Erstmals finden wir den klar definierten und intonierten Einzelton. Eine Folge von solchen definierten Einzeltönen zu intonieren setzt die für das mythische Bewußtsein typische innere Vorstellungskraft und die Korrekturmöglichkeit aus einem „Innen“ voraus. Bereits bei Kindern läßt sich leicht beobachten, wie die Fähigkeit, eine Melodie sauber zu singen und zu memorieren, mit der Ausbildung eines ersten Ich-Bewußtseins und Selbstwahrnehmung einher geht. Während die archaische oder magische Musik kaum einen übergeordneten tonräumlichen Zusammenhang kannte oder allenfalls nur auf einen einzigen Zentralton bezogen war, kennt die mythische Musik bereits eine harmonische Ausrichtung: Es gibt das Simultanintervall oder den Dreiklang als Bezugsrahmen für eine Melodie. Bezugspunkt der Tonhöhengestalt ist die Skala, der Modus. Man nennt die mythische Musik deshalb meist „modale Musik“. Sie ist bereits in der griechischen Antike ausgeprägt. In Mitteleuropa findet man sie bis zum Einbruch der Neuzeit nach 1400, bis die Dur-Moll-Tonalität, die chromatisierte Musik und die modulierende (d.h. den Grundton wechselnde) Musik sie abzulösen begann.

c) Die Musikinstrumente des mythischen Bewußtseins: Die Bedeutung der Schlaginstrumente und der materiellen, gröberen „Laut“-geber läßt nach. Die Blasinstrumente werden mit Einführung bzw. Erweiterung der Grifflöcher verfeinert. Ganz neu sind die Saiteninstrumente: Harfe, Zither, Leier und die Instrumente der Lautenfamilie treten auf und erfordern eine differenzierte

Spiel- wie Hörkultur. Mythische Musik ist erstmals eine Kultur der feineren Schwingungen und der reduzierten Lautstärken.

d) Musikalischer Satz: Die Musik wird notierbarer und geregelter. Einfache Formen der Mehrstimmigkeit wie Parallelführung (in Terzen, Quinten, Quartetten u.a.) gibt es ebenso wie Melodieverläufe über Bordunen. Harmonische Setzweise ist auf der Basis einfacher Dreiklänge ebenfalls denkbar.

4) Mental: Über mentale Musik gibt es hier wenig Worte zu verlieren, da sie uns aus der Kunstmusik und der schulischen oder akademischen Unterweisung in Musik bestens bekannt ist. Mentale Musik wird schriftlich fixiert, ihre Bestandteile sind genauestens gemessen und in einer Musiktheorie rationalisiert. Die formale Stimmigkeit spielt eine große Rolle. Das logische Moment des Kombinierens ist primär: Es gibt keine Ton-, Rhythmus-, Klang- oder Instrumentalkombination, die nicht denkbar und realisierbar wäre. Messen und Zählen sind Kategorien des Verstandes und des Großhirnes, die – gemäß dem Ideal einer Hyper-Individualität – der Musik zwar eine unendlich komplexe Gestalt garantieren, jedoch auch den Verlust der Körperlichkeit und der Allgemeinverständlichkeit beinhalten. Als typisch für das „Messen“ dürften jedem die ersten Stunden musikalischer Unterweisung in Erinnerung sein, wo hierzulande schon einem Kleinkind Bruchrechnen und das Denken und Zählen in Achteln, Vierteln, Halben und Ganzen eingepaukt wird. Die Elemente der mentalen Musik (von den komplexen Harmonien bis zum differenzierten Kontrapunkt oder dem Anlegen einer präzisen Partitur als Synchronisationshilfe) sind für die filmmusikalische Arbeit natürlich unverzichtbar. Es kommt jedoch darauf an, daß „unterhalb“ dieser Elemente die Sprach- und Ausdrucksfähigkeit der archaischen, magischen und mythischen Ebenen erhalten bleibt und nicht verdeckt wird. Wer das Komponieren nur in den Kategorien der mentalen Musik gelernt hat, dürfte als Filmkomponist nur schlecht geeignet sein.

Musik als Bewußtsein: Raum – Zeit – Klang

Im vorigen Abschnitt ist deutlich geworden, wie präzise sich den Bewußtseinsstrukturen des Archaischen, Magischen, Mythischen und Mentalen musikalische Details zuordnen lassen. Daß Musik nur *tönend bewegte Form* (Eduard Hanslick, 1825–1904) sei, war – ein Wunschgedanke der l'art-pour-l'art-Ästhetik bürgerlicher Formalisten. Musik ist niemals bloß formal. Sie drückt in jedem Moment ihres Klingens Bewußtsein aus: individuelles oder gesellschaftliches Bewußtsein und aktuellen Zeitgeist. Zwei Prämissen sind

für den weiteren Fortgang der Gedanken unverzichtbar: zum einen, daß Musik stets Bewußtsein artikuliert, zum anderen, daß der Mensch (bzw. eine Kultur) stets Bewußtsein artikulieren muß, um nicht psychotisch zu werden. „Bewußtsein artikulieren“ meint hierbei soviel wie „sich ausdrücken“, seinem „Innen“ ein „Außen“ (also eine sinnlich erfassbare Gestalt) zu geben. Gerade für den Filmkomponisten, der in engem Kontakt mit einem Publikum steht (Filmmusik wird nicht für eine künftige, anonyme Hörerschaft komponiert, sondern gezielt für ein aktuelles Publikum), ist es bedeutsam, sich des „Bewußtseins“ gewahr zu werden, das seine Musik erzeugen kann. Filmmusik ist angewandte Musikpsychologie oder Musiksoziologie. Musik spiegelt bereits in der kleinsten gesellschaftlichen Splittergruppe die kulturelle Identität: Art und Weise der gesungenen Lieder, der Rhythmen, die man tanzt, der Skalen oder Instrumente, die man benutzt, sagen sehr viel über das verborgene „Innen“ einer Menschengruppe aus.

Da der hier vorgestellte Ansatz des „Komponierens für Film“ ein ganzheitlicher ist, wird deshalb vom Kategorisch-Allgemeinen ausgegangen: Raum, Zeit und Klang sind die drei großen Parameter der Musik. Ein Akzent liegt auf „Raum“ und „Zeit“: In deren Koordinatensystem entfaltet sich nicht nur die Musik, sondern auch die menschliche Existenz. Beim Hören oder Musizieren ist die Entstehung eines spezifischen „Raumgefühls“ (und die Art, wie man diesem „Raum“ bewußtseinsmäßig gegenübertritt) sowie die Entstehung eines spezifischen „Zeitgefühls“ (und die Art, wie man dieses Zeitgefühl mit der Periodik des eigenen Ich koordiniert) ein primärer – um nicht schon wieder zu sagen: „archaischer“ – Vorgang. Es ist nützlich, eine zu entwerfende Filmmusik unter dem Aspekt dieser vier Kategorien zu betrachten. In jeder Kategorie manifestiert sich „Bewußtsein“. Um diesen Prozeß genauer verstehen zu können, ist es vorab notwendig, eine Klärung des Begriffs „Bewußtsein“ vorzunehmen.

Dieses Konzept geht von einem triadischen Menschenbild aus, dessen „Bewußtsein“ eine holistische Summe von „Körper – Seele – Geist“ darstellt. Folgerichtig darf auch bei der Musik angenommen werden, daß sie „Körper – Seele – Geist“ als gestaltbare Ebenen in sich trägt. Ein Verständnis dieser Beziehungen ist nicht leicht. Es gilt hier – nicht nur begrifflich – einige Paradoxien zuzulassen: etwa das Faktum, daß auch das Unterbewußte und Unbewußte Teil des menschlichen „Bewußtseins“ darstellen. Hilfe leistet hier die Psychoanalyse bzw. Tiefenpsychologie, die den in unserer Zeit der angemessensten Versuch darstellt, die Situation des Menschen zu verstehen.

1) Körper: Der körperliche Aspekt von Musik ist bislang in der Musikwissenschaft wenig beachtet worden. Zu sehr hat man sich (gemäß der Ver-

standesorientierung der letzten 500 Jahre) beim Reden und Schreiben über Musik auf das „Geistige der Musik“ beschränkt. Die musikwissenschaftlichen Topoi von „musikalischer Logik“, „musikalischem Denken“, „Entwicklung“, „Durchführung“ oder „Kausalität“ belegen dies. Ein wichtiger Teil des Musikalischen – vor allem die Elemente des Archaischen und Magischen – teilt sich aber vornehmlich über die körperliche Resonanz – also jenseits von logischem Verstehen – mit. Selbst beim Hören der Kunstmusik spielt der körperliche Anteil eine sehr große Rolle: Beim Hören einer Orgelfuge von Bach achtet der Konzerthörer z.B. kaum – wie die Musiktheoretiker glauben machen wollen – auf das „Kompositorisch-sich-Reflektierende“ (auf kontrapunktischen Künste wie Engführung, doppelter Kontrapunkt, Umkehrung oder motivische Durchführung), sondern er genießt emotional-körperlich den Klang der Orgel (Festlichkeit, Stärke, Brillanz), den Raumklang des Domes (Eindruck psychischer Weite), er schwingt mit seinen Körperrhythmen (vom Atem, Herzschlag bis zum Mikrotanz seiner Zellenschwingungen) im Rhythmus der Musik mit, er läßt sich „Einschläfern“ und träumt beim sogenannten „Konzertschlaf“ (mit verschwommener optischer Wahrnehmung) vor sich hin, die mächtigen Bässe der Orgel enervieren sein vegetatives System, Nebennierenhormone (bei Lautstärken über 60 Phon unweigerlich) werden ausgeschüttet, der Körper wird wohligh belebt usw. Als Konzertorganist konnte ich mehrfach die Erfahrung machen, daß dasselbe Orgelwerk, mit dem immer gleichen „geistigen Gehalt“ (im Sinne der Musiktheorie) auf verschiedenen Instrumenten gespielt, völlig unterschiedlich wirkt: Die exakteste Interpretation auf einer kleinen Orgel in einer kleinen Kirche (mit reduzierter Sinnlichkeit von Klang und Raum) läßt die Hörer „kalt“, während bereits eine mittelmäßige Interpretation auf einer großen Orgel im großen Dom die Hörschaft durch die körperliche Sinnlichkeit von Klang und Raum zu fesseln vermag.

Über das „Körperliche“ der Musik zu schreiben ist schwierig, weil Erklären und Sprachverstehen von der linken Gehirnhälfte geleistet werden, die Wirkungen des „Körperlichen“ aber von der rechten Hirnhälfte und vor allem von Stammhirn und Zwischenhirn registriert werden, also unterbewußt ablaufen. Zu unserem „Bewußtsein“ gehört jedoch auch diese im Verborgenen verlaufende Wahrnehmung von Musik. Es gibt in unserem Körper unzählige „denkende“ Organe wie z.B. die säureabsondernden Magenwandzellen, die pH-Wert-regulierenden Nieren, die roten Blutkörperchen usw. Sie besitzen allesamt „mentale“ oder „bewußtseinsmäßige“ Qualitäten. Selbst unser Großhirn hat unbewußt arbeitende Partien. Es ist in eine bewußte und eine unbewußte Gehirnhälfte gespalten. Der Neurophysiologe Roger W. Sperry

entdeckte (wofür er 1981 den Nobelpreis für Medizin erhielt), daß bei sogenannten split-brain-Patienten mit zwei – durch chirurgischen Eingriff – voneinander getrennten Hirnhälften die linke Hemisphäre nicht weiß, was die rechte gerade tut: Die linke Gehirnhälfte verarbeitet Informationen kausal, logisch, rational, verbal und gibt uns bewußte (verbalisierbare und notierbare) Informationen. Die rechte Gehirnhälfte arbeitet ganzheitlich, musisch, intuitiv nach nicht-logischen Gesetzen. Führt der Patient nur mit der intuitiven rechten Hirnhälfte eine experimentelle Aufgabe aus (z.B. eine Verarbeitung komplizierter visueller Prozesse), entgeht das der Aufmerksamkeit seiner linken Hirnhälfte und wird nicht in die Form bewußter Erfahrung oder Erinnerung eingebracht. Es gibt also ein rein körperbezogenes, aber durchaus intelligentes Tun oder Rezipieren der Welt, das niemals den Status bewußten Wissens erhält und dennoch – im ganzheitlichen Sinne – zum „Bewußtsein“ des Menschen gehört. In solchem Kontext muß der körperliche Aspekt der Musik gesehen werden: Beim Musikverstehen gibt es relevante „Informationen“, die unterhalb unserer intellektuell-begrifflichen Aufmerksamkeit ablaufen. Gerade aufgrund dieses unbewußten Charakters kann Musik so nachhaltig wirken.

2) Seele: Stellt man der Trias „Körper – Seele – Geist“ die Trias „Sinnlich spüren – Fühlen – Denken“ oder die Dreiteilung unseres Gehirns in „Stammhirn – Zwischenhirn – Großhirn“ gegenüber, so entsprechen sich „Seele“, „Fühlen“ und „Zwischenhirn“. In einem engeren Sinne ist deshalb die „Seele“ der imaginäre Verarbeitungsraum für „Gefühle“. Die Welt der „Gefühle“ oder „Emotionen“ ist jedoch nicht scharf einzugrenzen: Archaische Gefühle können sehr körperbetont sein und reichen übergangslos in den Bereich von „Körper“; komplexe und differenzierte Gefühle können sehr von cortikalem Denken sowie Erinnerung geprägt sein und reichen übergangslos in den Bereich von „Geist“. In einem weiteren Sinne kann man deshalb unter „Seele“ ein Sammelbecken alles Bewußten und Unterbewußten verstehen: „Seele“ würde dann zum Träger des Weltverhältnisses im allgemeinen. Damit die folgenden Ausführungen begrifflich überschaubar bleiben, wird unter „Seele“ der Verarbeitungsraum für Gefühle, Emotionen, Stimmungen und unterbewußt bleibende Wahrnehmungen verstanden. Die „seelischen Qualitäten“ der Musik sind demnach vor allem die „emotionalen Qualitäten“. Auch hier gilt, daß der Filmkomponist sich der „seelischen Qualitäten“ seiner Musik bewußt sein sollte, wenn er sein Publikum in die emotionale Welt der Bilder zielsicher einbinden möchte. Das „Wissen“ um die „seelischen Qualitäten“ kann wesensgemäß kein intellektuelles und verbalisierbares Verstehen sein, es muß ein sprachloses, vorbegriffliches und intuitives Verstehen bleiben.

Trotzdem ist es wichtig, sich über die „seelischen“ Wirkungen von Intervallen, Akkorden, Skalen, Rhythmen oder Instrumentalfarben immer wieder klar zu werden, Erfahrungen zu sammeln, die göttliche Kinderfrage des „Warum?“ zu stellen, Gefühlseindrücke von Hörern zu sammeln, um schließlich über eine verlässliche Intuition in bezug auf das „Seelische“ in der Musik zu verfügen. Die Musikwissenschaft, deren Disziplin „Musikpsychologie“ leider nur ein unbedeutendes Anhängsel geblieben ist, hat bislang weder ein nennenswertes begriffliches Repertoire noch sensibilisierende Fragemethoden entwickelt, die beim Kommunizieren über das Emotionale in der Musik hilfreich wären. Die Methodik der Psychoanalyse zu übernehmen, die ja auch vor dem Problem steht, über das Unbewußte und Nicht-Sagbare sprechen zu müssen, könnte hier Neuland schaffen.

3) Geist: Eduard Hanslick, dessen Ästhetik der artifiziellen Musik (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854) bis heute ungebrochen wirksam ist, nannte komponieren „ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“. Über diese denkerisch-konstruktive Seite der Musik ist bisher sehr viel geschrieben worden. Dem Geheimnis der Musik und der Tiefenwirkung bei ihrem Erklängen kommt das intellektuell Formulierbare allerdings nur schwer entgegen. Zweifellos schätze auch ich hier als Buchautor die diskursive Sprache. Sie wird benutzt, um zu analysieren und Zusammenhänge zu schildern. Der Akzent liegt jedoch auf dem Versuch, das Archaische, Geheimnisvolle und Vorbegriffliche des Musikalischen irgendwie zur Sprache zu bringen. Die intellektuelle Struktur der Musik – so wichtig sie zur Formung innerhalb der autonomen Musik beitragen mag – ist für Filmmusik wenig relevant.

In einem weiter gefaßten Sinne kann „Geist“ jedoch etwas Ganzheitliches bedeuten. Die Dualität des „Geist-Seele“-Komplexes läßt sich auch auflösen, wenn man unter „Geist“ das „Erwachen der Seele zum Bewußtsein“ versteht. Die Begriffe tendieren zur Verschmelzung. Um diffuse Erörterungen zu vermeiden und sprachliche Klarheit (wenigstens als Wunschvorstellung) aufrechtzuerhalten, wurde jedoch die terminologische Auflösung von „Bewußtsein“ in „Körper – Seele – Geist“ beibehalten. Im Endeffekt ist „Bewußtsein“ – und damit der Stoff, aus dem der Musiker seine „Träume“ wirkt – etwas Allumfassendes und Unendliches. Wer bis zur Konsequenz darüber nachdenkt, gelangt zur „Weltseele“ („anima mundi“) des Paracelsus (1493–1541) oder zur neuen Physik, in der „Bewußtsein“ und „Energie“ nahezu gleichgesetzt werden. Konstitutiv sind in neuerer Zeit auch die holistischen Weltbilder mit dem Universum als Hologramm, etwa David Bohms Unterscheidung einer eingefalteten (impliziten) und einer entfalteten (expliziten) Ordnung, die beide zusammen das Bewußtsein unserer Welt konstituieren:

Alles Immaterielle und für uns nicht unmittelbar Wahrnehmbare ist Teil der eingefalteten Ordnung; alles Sichtbare und Materielle ist Ausdruck der entfalteten Ordnung. Musik ist jene künstlerische Kraft, die dank ihrer aus bloßer Schwingung bestehenden Stofflichkeit dem übergeordneten „Bewußtsein“ am ähnlichsten ist und sowohl die eingefaltete wie die entfaltete Ordnung wortlos zu „verstehen“ vermag. Aus dieser Fähigkeit bezieht „Musik“ quer durch alle Kulturen und Jahrtausende ihr großes Geheimnis. Auch der Filmkomponist muß sich – wie jeder Musiker – diesen letztlichen Fragen stellen, wenn er sich über das Wesen seines Mediums klarwerden möchte. Gerade für die Filmmusik sind Reflektionen über „Körper – Seele – Geist“ als eine grundsätzliche Vertiefung eine Bereicherung: Der „Film“ ist (nüchtern betrachtet) ein aus vielen Einzelstücken zusammengesetztes technisches Machwerk und benötigt die feinstoffliche Schwingung des Musikalischen als „Seele“, die das Stückwerk zusammenbindet und die technische Machart vergessen hilft.

* * *

„Raum – Zeit – Klang“ sind die drei grundsätzlichen Parameter der Musik, in denen sich nun „Bewußtsein“ jeweils spezifisch auszudrücken vermag. Jedem Parameter ist nachstehend ein Kapitel *Komponieren mit ...* gewidmet.

a) Der „Raum“ ist eine bewußt erfäßbare Größe. Wir sprechen von „hoch – tief“, von „Tonleiter“, von „links – rechts“ und „hinten – vorne“. Es gibt hierbei viel zu verstehen und musiksprachlich (beim Entwickeln einer individuellen Tonsprache) zu nutzen: Intervalle drücken nicht nur Raumgrößen aus, sondern sind seelische Gesten. Tonsystem und Tonvorrat sind Tonräume, die mit festen Raumvorstellungen korrelieren. Prinzipiell gilt, daß Musik in unserem Kopf immer eine Raumvorstellung verursacht. Dieser Raumvorstellung treten wir bewußtseinsmäßig gegenüber, z.B. freuen wir uns an der Weite, oder wir fühlen uns beengt und bedrängt.

b) Das Kapitel über „Zeit“ ist das elementarste Kapitel. Allein die Unterscheidung zwischen Zeit – Rhythmus – Takt – Metrum – Tempo gibt jedem Musiker immer wieder Gelegenheit, sich inspirationserneuernd seines Mediums bewußt zu werden. Da beim Film der akustische Rhythmus der Musik zum optischen Rhythmus des Bildes hinzutritt, gibt es Beziehungsformen zu diskutieren (Synchronisationsprobleme, Beeinflussen der filmischen Zeit durch musikalische Zeit). „Zeit“ hat viele qualitative Erscheinungsformen (wie „Normalzeit“, „krumme oder gerade Zeit“, „vielschichtige Zeit“, „gedehnte Zeit“), deren Reflexion sich lohnt.

„Zeit“ und „Bewußtsein“ hängen aufs engste zusammen. Veränderungen des Bewußtseins – etwa bei Krankheit, Fieber oder Drogeneinwirkung –

gehen immer mit einer Veränderung des Zeitempfindens einher. Wie stark unsere alltägliche Zeit modifiziert werden kann, kennt jeder vom Träumen: Im Traum kann das Bewußtsein völlig von der zeitabhängigen materiellen Existenz des Körpers abgekoppelt werden. Der Körper kann sich in Zeitlupe bewegen, Vergangenheit und Zukunft können ineinanderfallen, Zeitverschachtelungen der verschiedensten Art können auftreten. Das freie Spiel des Bewußtseins im Traum kann von der Musik – und übrigens auch vom Medium Film – analog nacherlebt und nachgestaltet werden.

c) Klang: Musik beinhaltet gegensätzlichste Kräfte. Während die „Zeit“ derjenige Parameter ist, der Ungebundenheit und Überwindung aller materiellen Grenzen erlaubt, ist der Parameter „Klang“ eine Kraft, die im Gegensatz dazu in die Materie hineinführt. Vom „Klang“ kann man sich beim Hören nicht distanzieren, er entfaltet Sog und bindet den Hörer ins musikalische Geschehen. Klang verlangt „partizipierendes Bewußtsein“ (die Subjektivität des „ich bin gemeint“) und verhindert die Distanz des Objektiven.