

Rezension im erweiterten Forschungskontext

Manuel Gervink, Matthias Bückle (Hg.): Lexikon der Filmmusik: Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres

Laaber: Laaber-Verlag 2012, 710 S., ISBN 978-3-89007-558-7, € 78,-

Filmmusik ist ein immer noch junges Sujet akademischer Beschäftigung. Was läge näher, als das Terrain lexikographisch zu erkunden? Schon ein erster Blick auf die vorliegenden Hilfsmittel der Filmmusikforschung¹ zeigt, dass bislang neben einer Reihe von Bibliographien vor allem Personenlexika vorliegen, das Werk von Komponisten in allerdings oft nur oberflächlicher Art zusammenstellend. Die so wichtige Erschließung der Fachterminologie steht noch am Anfang (von kurzen Glossaren in Monographien des Gebiets und wenigen – allerdings äußerst kurzen – online zugänglichen Verzeichnissen abgesehen). Das Lexikon der Filmmusik, das hier anzuzeigen ist, unternimmt es nun, gleich mehrere Bereiche gleichzeitig vorzustellen:

- eine Reihe von wichtigen Komponisten der internationalen Filmmusikgeschichte,
- einzelne Genres des Films, die jeweils eigene Stilstiken des Musikalischen entwickelt haben,
- Begriffe der filmmusikalischen Praxis und der Beschreibung ihrer

1 Vgl. dazu die bibliographische Übersicht „Musik und Film: Hilfsmittel, Lexika, Verzeichnisse“ (= Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere, 86, 2008), die unter der URL: http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0086_08.pdf zugänglich ist.

Interaktion mit filmischen Strukturen, - den Bereich des Technischen, von Apparaten und Tonfilmverfahren bis hin zu Instrumenten, die in der Filmschicht eine Rolle gespielt haben.

Es sind fast 500 Einträge von weit über 50 Autoren geworden, die die gestellte Aufgabe abdecken sollen (ein initiales „Artikelverzeichnis“ (S.9-16) ermöglicht einen schnellen Gesamtaufblick; es sollte aber angemerkt werden, dass ein analytisches Verzeichnis der Einträge vielleicht für den Benutzer hilfreicher gewesen wäre).

Eines sei vorab vermerkt: Das *Lexikon* ist das erste seiner Art und leistet unbedingte nützliche Dienste. Da wünschte man sich oft noch mehr, noch eingehendere Information (auch wenn manche Einträge wie *Farblichtmusik* äußerst dicht und prägnant geraten sind, dem enzyklopädischen Ideal zumindest nahekommen). Verdienstvoll ist die Tatsache, dass die Artikel oft mit höchst nützlichen Literaturhinweisen versehen sind, also sofortige Weiterarbeit anstoßen können (wobei manche Bibliographien sehr umfangreich geraten sind, etwa zu *Wirkung*); manche Listen enthalten ganz unspezifische Literatur, was den Nutzen der kleinen Listen manchmal erheblich einschränkt. Allerdings verzichten einige Autoren (oder die Herausgeber) in diversen Fällen auf diese Doku-

mentation, was schmerzlich auffällt (warum etwa *Triergon* und vor allem die rechtebezogenen Artikel bibliographisch nicht unterlegt sind, ist schlicht unverständlich). Auch das System der Verweise verdient Lob, es signalisiert das Netzwerk der Bezüge – und wenn es die Aufgabe lexikographischer Arbeit ist, wie auf einer Landkarte die inneren Beziehungen des referierten Gegenstandes aufzudecken, so legt das *Lexikon* die Fährten aus, macht neugierig darauf, mehr dazu zu erfahren. Ein Personen- und ein Filmtitelregister (S.600-707!) ermöglichen darüber hinaus den Zugriff auch auf einzelne Filme (wenngleich sich schnell herausstellt, dass die Titelnennungen sich auf die Titellisten zu einzelnen Komponisten beziehen, was zu einem ungemein hohen Nachschlageaufwand führt; zudem liegen gerade für eine solche Suche im Netz umfangreiche Personaldokumentationen vor, die sehr viel leichter zu verarbeiten sind²). Eine Thesaurierung der Indexbegriffe fehlt leider.

Natürlich fußen sich entwickelnde Subdisziplinen wie die Filmmusikforschung auf Standardwerken, die den Gegenstand manchmal historisch, manchmal systematisch in Augenschein nehmen. Einige Texte liegen vor, die aber in der Angabe der „Allgemeinen Literatur“ fehlen (S.599) – eine Liste, die sich wohl vornehmlich auf

2 Es sei nur auf die Allgemein-Filmographien von der Art der International Movie DataBase (URL: www.imdb.com) oder auf nationale filmographische Datenbanken wie das deutsche Filmportal (URL: www.filmportal.de) hingewiesen.

deutschsprachige Texte konzentriert hat. Dennoch: Es ist unverständlich, dass Texte wie Mervin Cookes umfangreiche Geschichte der Filmmusik, James Buhlers, David Neumeyers und Rob Deemers Untersuchung der Geschichte der Hollywoodmusik oder Rick Altmans grundlegende Untersuchungen zur Geschichte der Stummfilmmusik ebenso wie die eher theoretisch orientierten Arbeiten Chions in der Liste fehlen³ – von einer ganzen Reihe anderer referenzierbarer Werke noch abgesehen.

Gerade im sachlexikalischen Teil macht sich die Tatsache bemerkbar, dass eine einheitliche Terminologie bislang kaum entwickelt ist. Große Teile des Vokabulars entstammen dem Englischen bzw. Amerikanischen, und das *Lexikon* nutzt diese Ausdrücke in den meisten Fällen auch dann, wenn es eingeführte deutsche Bezeichnungen gibt. So ist von *End Credits* die Rede, obwohl der allgemeine Terminus „Abspann“ wie auch – wenn es um die zugehörige Film-

3 Im einzelnen: Cooke, Mervin: *A History of Film Music* (Cambridge: Cambridge University Press 2008, 584 S.); Buhler, James / Neumeyer, David / Deemer, Rob: *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History* (New York/Oxford: Oxford University Press 2010, XXIII, 470 S.); Altman, Rick: *Silent Film Sound* (New York [...]: Columbia University Press 2004, X, 462 S.); Chion, Michel: *Un Art sonore le Cinéma. Histoire, Esthétique, Poétique* (Paris: Cahiers du Cinéma 2003, 478 S.). Auf die Nennung zahlreicher anderer Texte – vor allem italienischer Herkunft – habe ich hier verzichtet. Als Gesamtüberblick vgl. die umfangreiche Bibliographie „Filmmusik“ (= *Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere*, 87, 2008 [rev. 2012]), die unter der URL: http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0087_08.pdf zugänglich ist.

musik geht – der Ausdruck „Abspannmusik“ durchaus eingeführt ist. Soll hier einer allgemeinen *lingua franca* der Filmmusikforschung zugearbeitet werden? Aus der „diegetischen Musik“ wird *diegetic music*, aus „Pennyarkaden“ *Penny Arcades*. Gerade die technisch-formalen Einträge offenbaren einen zweiten, manchmal eklatanten Mangel: Sie bleiben ganz im Äußerlich-Formalen stecken, kommen auf die so komplexen filmkompositorischen Dimensionen kaum zu sprechen; dass etwa im Abspann – wenn nicht die Titelmusik oder der Titelsong noch einmal gespielt oder wenn ein die Erzählung resümierender oder kommentierender Titel gespielt wird – in manchmal höchst konzentrierter Form die Themen, die im Film verwendet wurden, noch einmal in einer musikalisch-dichten Komposition zusammengeführt werden, wird nicht einmal erwähnt. Andere Formteile der filmischen Komposition (wie „Ouvetüre“ oder „Zwischenspiel“) werden gar nicht erst genannt.

Mehr als zwanzig Einträge sind einzelnen Gattungen und Genres des Films gewidmet. Hinzu kommen wenige Lemmata zu nationalen Kinematographien (indisches, lateinamerikanisches und russisches Kino) und zu filmischen Stilrichtungen (wie *Nouvelle Vague*, *Neorealismus*, *sozialistischer Realismus*, aber auch der *Film Noir*). Viele der Einträge (wie etwa zum *Kinderfilm*, zum *Roadmovie* oder zum *Abenteurerfilm*) kranken daran, dass die Bemerkungen zur filmmusikalischen Spezifik kaum über Platitüden hinauskommen oder die Artikel sich sogar fast ganz dieser

Thematik verweigern (wie etwa zum *Splatterfilm* oder zum *expressionistischen Film* und zum *cinéma pur*). Kriterien dafür, warum manche Genres und Stilistiken Aufnahme gefunden haben, andere dagegen nicht, fehlen vollständig. Gerade diese Abteilung kann sich des Eindrucks eines gewissen Eklektizismus nicht erwehren. Dass ganze Gattungen des Musikfilms im engeren Sinne wie der „Schlagerfilm“ (der als „Musiknummernfilm“ im Eintrag *Musikfilm* nur gelegentlich erwähnt wird), der „Operettenfilm“ (auf den sogar an gleicher Stelle verwiesen wird, zu dem sich aber kein Eintrag findet), der „Discofilm“ oder auch der „Tango-film“ fehlen, auch wenn sie zu ihrer Zeit erfolgreich waren und die Sympathien des Publikums genossen, ist schmerzlich, deuten doch gerade solche Lücken darauf hin, wie viel philologische und filmographische Grundlagenarbeit noch zu leisten ist.

Warum manche Stilrichtungen neuerer und neuester Poplärmusik eigene Einträge bekommen haben, ist nicht weiter begründet (darunter Beatmusik, HipHop-/Rapmusik, Popmusik). In allen derartigen Einträgen bekommt der Leser zwar einen Abriss der stilistischen Kennzeichen der jeweiligen Richtung geboten, welche inhaltlichen und formalen Implikationen sich daraus aber für den film(musikal)ischen Formenbau ergeben, bleibt im Dunklen. Wie der Artikel *Rockfilm/Rockmusik* suggeriert, erschöpft sich das Label „Rockfilm“ in der baren Verwendung von Rockmusik im Film; ob es darüber hinausgehende generische Qualitäten (etwa der

Handlungsführung, der Figurencharakterisierung, der Montage etc.) gibt, die den „Rockfilm“ als eigene kleine Gattung von „Filmen mit Rockmusik“ unterscheidet, bleibt unangesprochen – weshalb es auch nicht wundert, dass weitere Subgruppen der Nutzung von Rockmusik im Film (von „Rockumentary“ über die „Beach Party Movies“ bis zu den diversen „Rock-Mockumentaries“) gar nicht erst genannt werden (nicht einmal im Rockfilm-Artikel). Die Genreartikel sind wohl größtenteils aus einem vortheoretischen Verständnis von „Genre“ entstanden.

Ähnlich problematisch stellen sich manche der Einträge zur Technik heraus. Dass die relevanten Fortschritte der Tonaufzeichnung und -wiedergabe in einer Enzyklopädie der Filmmusik benannt werden müssen, ist unstrittig. Doch warum werden das *Trautonium*, das *Theremin* oder die *Ondes Martenot* (das sind elektronische Instrumente) in das Lexikon aufgenommen? Manches aus der Geschichte der Filmtechnik und ihrer Vorformen (wie das *Mutoskop* oder das *Diorama*) oder aus der Musikologie (wie *Tonfolge*) hat mit Filmmusikforschung gar nichts zu tun. Und manches Filmmusikrelevante (wie etwa „Zacken-/Sprossenschrift“) sucht man vergebens oder findet nur eine ausschnittshafte Darstellung (z.B. der Multikanalverfahren, die äußerst verkürzt unter *Surround* vorgestellt werden, oder des Gesamtbereichs der „Mikrophone“, die gar keinen eigenen Eintrag haben, sondern nur im Eintrag *Tontechnik* eine versteckte Kurzdarstellung haben). Manche Hinweise scheinen aus einer eher feuilletonisti-

sehen Sicht formuliert zu sein (so dass es manchmal zu schnellen Assoziationen kommt – dass etwa DTS in einem weiten Sinne ein Sound-on-Disc-Verfahren ist, ist unbestritten; aber es ist keinesfalls ein Nachfolger der Nadeltonverfahren aus der Zeit der Tonbilder oder der Frühzeit des Tonfilms). Da sollte zumindest auf das – auch nicht immer befriedigende, aber recht umfassende – Lexikon von Marty McGee hingewiesen werden⁴. Gerade im Feld des Technischen drängt sich dem Rezensenten die Frage auf, ob sich nicht eine Teilung der Darstellung in einen makro- und einen mikropädagogischen Teil Sinn gebracht hätte – angesichts der Fülle der Verfahren, der Konkurrenz verschiedener Systeme, der immer wieder neuen Standardisierungen.

Über die Hälfte der Artikel sind Personeneinträge, zu etwas über die Hälfte Komponisten, einige wenige Pop-Artisten, der Rest Regisseure, deren Umgang mit Musik bemerkenswert erschien. Gerade die filmographische Recherche, in der es um die Zusammenstellung der Filme geht, die ein jeweiliger Komponist mit Musik versehen hat, ist der wohl am besten erschlossene Bereich der Filmmusikgeschichte⁵ (vgl. das oben

4 Marty McGee: *Encyclopedia of Motion Picture Sound*. Jefferson, NC/London: McFarland 2001, VII, 292 S.

5 Verwiesen sei allein in der deutschsprachigen Bibliothek der Filmmusik auf: Thomas, Tony (ed.): *Film Score: The Art and Craft of Movie Music* (Burbank: Riverwood 1991, VI, 340 S.; dt. als: *Filmmusik. Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik*. München: Heyne-Verlag 1995, 379 S.); Wölfer, Jürgen / Löper, Roland: *Das große Lexikon der Filmkomponisten. Die Magier der cineastischen Akustik – von Ennio Morricone bis Hans Zimmer* (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2003, 584 S.).

erwähnte Verzeichnis der Hilfsmittel). Eine stärkere Konzentration auf die Besonderheiten der jeweiligen Musiken, ihrer kompositorischen und dramaturgischen Qualitäten wäre oft wünschenswert gewesen. Manche Namen (wie der Eintrag über *Simon & Garfunkel*) haben eigentlich in einer Liste der Filmkoponisten nichts zu suchen. Manche Regisseure (wie Luchino Visconti), die man erwarten würde, fehlen ganz.

Was bleibt in der Summe? Ein nützliches Opus, ohne Zweifel, das sich aber gewichtigen Nachfragen stellen muss und das in Teilen nicht das leistet, was heutige lexikographische Arbeit über Filmmusik leisten könnte. Es stellt sich die grundlegende Frage, wie Filmmusikforschung im Feld der Film- und Fernsehwissenschaft zu lokalisieren ist⁶: Immerhin zeigt sich deutlich, dass zur Beschreibung von Filmmusik ein Ausgreifen auf die Elemente der Filmgeschichte – Technik, filmische Stilistik, Verbreitung, Kinopraxis und Rezeption, Institutionalität der Produktion und Kontrolle, ökonomische⁷

und juristische Rahmungen u.a.m. – dringend nötig ist, dass also Filmmusik in einem breiten Feld von Bezügen bestimmt werden muss, zudem in streng historischer Perspektive, unter Berücksichtigung nationaler Besonderheiten. Filmmusik selbst ist eine multidimensionale Forschungsatsache, umfasst die Funktionalisierung von Musik im einzelnen Film, ganz praktische Techniken und Strategien der Koordination von Musik und Handlung/Bildfolge ebenso wie die Herausbildung generischer Standardisierungen, ständischer Organisationen und Rechtsgrundlagen der Arbeit von Musikern in der Filmindustrie u.a.m.

Lexika gehören zu den Mitteln, die die Standards von wissenschaftlichen Disziplinen abstecken. Sie geben Auskunft über das Gesicherte, arbeiten der Stabilität der Terminologien zu, deuten die Methoden und Fragestellungen der Disziplin zumindest an. Auch in den Wissenschaften stellen sich kommunikationsstrategische Probleme – und gerade darum sollte heute die Frage gestellt werden, ob die lexikographische Eruiierung der Standards von Wissenschaftsgebieten immer noch in Buchform geschehen sollte oder ob sich nicht online-publizistische Formen als Alternative aufdrängen. Immerhin ist die Revidierbarkeit der Einträge, der Erweiterbarkeit der Listen von Lemmata ebenso wie einzelner Artikel eine Qualität, die dem gedruckten Lexikon abgehen muss. Lexikographie herkömmlicher Art und traditionellen

6 Und auch in Beziehung zu den Bühnen- und Aufführungskünsten. Völlig zu Recht öffnet etwa der Artikel *Visual Music* sich am Ende zu den Bühnen-Lichtshows der Rockmusik, die Elemente der Musikinszenierung in manchen Spielarten des Avantgardefilms auf die Bühne transportieren. Auf die Theatertradition der Filmmusik ist im Eintrag *Inzidenzmusik* hingewiesen, ein Eintrag „Bühnenmusik“ fehlt leider.

7 Dass die ökonomischen Nutzungen von Filmmusik einzig unter *Vermarktung* (einem durchaus nützlichen Artikel) rubriziert sind und nicht unter dem in der Ökonomie viel gebräuchlicheren „Verwertungsketten“ abgehandelt werden, verstellt auch den Blick auf die bis ins 19. Jahrhundert (und womöglich noch weiter zurückreichenden)

Strategien der Musikvermarktung, sei es in Notenform, sei es auf technischen Trägern.

Verständnisses bedeutete auch die Festschreibung von Standards – möglicherweise für Jahrzehnte. Angesichts einer solchen Anforderung ist die Bedeutung des vorliegenden *Lexikons* sicherlich von geringerem Belang. Aber ein Anfang ist gemacht⁸.

Hans J. Wulff (Kiel)

⁸ Im sachlexikalischen Teil geht das Kieler *Lexikon der Filmbegriffe* (Mainz: Bender-Verlag 2002-2011; Kiel: Institut für NDL und Medien, CAU Kiel 2011ff) (URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/>) auch auf die Terminologie der Filmmusik ein. Es ist mikropädisch aufgebaut und enthält eine weitaus größere und detailliertere Menge von Artikeln zur Geschichte des Tons im Film, der Musikgattungen der Kinogeschichte und der dramaturgischen, ästhetischen und praktischen Einzelaspekte der Filmkomposition als das vorliegende *Lexikon*. An dieser Stelle sei auch auf eine ganze Reihe von bibliographischen und filmographischen Verzeichnissen hingewiesen, die in der Hamburger Datenbank zugänglich sind (*Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere*, URL: <http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/index.html>). Beide Datenbanken sind als Kollektivprojekte konzipiert – man verstehe dies als Einladung zur Mitarbeit.

Hinweise auf künftige Rezensionen

- Gerhard Lüdeker: Kollektive Erinnerung und nationale Identität. Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im deutschen Spielfilm nach 1989. München: text+kritik 2012, ISBN 978-3-86916-180-8, € 39,-
- Yael Ben Moshe: Hitler konstruieren. Die Darstellung Adolf Hitlers in deutschen und amerikanischen historischen Spielfilmen 1945-2009. Eine Analyse zur Formung kollektiver Erinnerung. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, 292 S., ISBN 978-3-86583-667-0, € 32,00
- Johannes Roschlau (Hg.): Europa im Sattel.Western zwischen Sibirien und Atlantik. München: edition text + kritik 2012, ca 200 S., ISBN 978-3-86916-209-6, € 26,00
- Sulgi Lie: Die Außenseite des Films. Zürich: diaphanes 2012, 304 S., ISBN 978-3-03734-196-4, € 29,90
- Chris Wahl, Marco Abel, Jesko Jockenhövel, Michael Wedel (Hg.): Im Angesicht des Fernsehens. Der Filmemacher Dominik Graf. München: edition text + kritik 2012, ca 275 S., ISBN 978-3-86916-204-1, € 26,00