

Tarek Krohn; Claus Tieber

## Filmmusikforschung. Zum Stand der Dinge

2011

<https://doi.org/10.17192/ep2011.2.227>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Krohn, Tarek; Tieber, Claus: Filmmusikforschung. Zum Stand der Dinge. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 28 (2011), Nr. 2, S. 144–160. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2011.2.227>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

# Perspektiven

Tarek Krohn und Claus Tieber

## Filmmusikforschung. Zum Stand der Dinge

Als interdisziplinärer Forschungsgegenstand war die Filmmusik (und mit ihr der Filmsound) lange Zeit in der misslichen Lage, sowohl von der Musik- als auch von der Filmwissenschaft ignoriert zu werden. Für die Musikwissenschaft war Filmmusik nur dann von Interesse, wenn sie von einem anerkannten Komponisten stammte – und selbst dann wurde sie kaum als gleichwertig mit Oper, Sinfonie, Konzert und Kammermusik betrachtet. Filmmusik wurde als Gebrauchsmusik verstanden und als solche gewertet. Eine nähere Beschäftigung wurde als nicht nötig erachtet.

Die Filmwissenschaft hingegen war am spezifischen Gebrauch von Musik im Film zwar interessiert, reduzierte die Musik jedoch zum bloßen Beiwerk, das nur dazu da sei, das ohnehin schon Vorhandene – die Bilder auf der Leinwand – zu unterstreichen. Die Auffassung der Musik als dem Bild dienende und im Grunde gar nicht bewusst wahrgenommene zweite Ebene der Signifikation wurde durch etliche Aussagen von Komponisten des klassischen Hollywoodkinos verstärkt und scheinbar bestätigt. Über die genauen Bedeutungen von Musik, über ihre mannigfaltigen Funktionen in den Bereichen Narration, Text, Affektstruktur etc. wurde selten nachgedacht und geforscht, wohl auch, weil sich bis heute nur wenige FilmwissenschaftlerInnen zutrauen, Musik zu analysieren. Am peinlichsten ist diese Flucht vor der Musik in den unzähligen Texten zum Musical, in denen mitunter krampfhaft versucht wird, nur ja nicht über die Musik zu sprechen. Wer auch nur stichprobenartig nach Notenbeispielen in filmwissenschaftlichen Texten zum Filmmusical sucht, wird ob deren nahezu vollständigem Fehlen erstaunt sein. Dieser musikalische Minderwertigkeitskomplex der Filmwissenschaft übersieht zum einen, dass Interdisziplinarität die Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen und nicht bloß die Akkumulation von Wissen und Methoden aus anderen Fächern bedeutet. Somit wären von Vertretern der Filmwissenschaft weniger musikalische, sondern kommunikative und soziale Kompetenzen gefragt, um interdisziplinär arbeiten zu können. Zum anderen zeigt die Scheu vor der Musik und ihren Noten auch einen spezifischen Zugang zur Musikanalyse, der gerade durch den Einsatz von Musik im Film in Frage gestellt wird. In der Filmmusikforschung geht es deshalb nicht ausschließlich um die musikwissenschaftliche Analyse des verwendeten Tons, sondern um die Analyse des konkreten Gebrauchs. Um diesen bestimmen zu können, sind andere, zusätzliche Begrifflichkeiten von Nöten als

nur Melodie, Rhythmus und Harmonik. Sich für den jeweiligen Gebrauch von Musik und Sound, für die mannigfachen Funktionen und Beziehungen zwischen Bild und Ton zu interessieren, haben sich WissenschaftlerInnen beider beteiligter Disziplinen erst seit relativ kurzer Zeit angenommen.

## **Geschichte der Filmmusikforschung**

Erste und nach wie vor wichtige Schriften zum Thema stammen bekanntlich von Theodor W. Adorno und Hanns Eisler (*Komposition für den Film*, 1947) sowie Zofia Lissa (*Ästhetik der Filmmusik*, 1965). Adornos und Eislers fundamentale Kritik an der filmmusikalischen Praxis des kommerziellen Tonfilms der vierziger Jahre des letzten Jahrhunderts bleibt bis heute aktuell. Ihr Plädoyer für eine Form der Filmmusikkomposition, die den Film als autonomes Kunstwerk ergänzt und die Musik nicht bloß zum manipulativen Beiwerk degradiert, beschreibt das Dilemma, in dem sich der Filmmusikkomponist seitdem befindet. Einen besonders großen Raum nehmen dabei Überlegungen zum Einsatz Neuer Musik (gemeint ist Musik, die etwa nach 1920 komponiert wurde und durch den gehäuften Einsatz dissonanter Klänge gekennzeichnet ist) im Film ein. Sie soll helfen, eine Filmmusik zu schaffen, die mehr ist als ein emotionaler Krückstock, der dem Zuschauer die vom Regisseur erwünschten Gefühle zugänglich macht oder gar oktroyiert. Die Vision der Autoren von einer emanzipierten Filmmusik, die sich tonsprachlich und formal den Herausforderungen des neuen Mediums Film stellen würde, bleibt allerdings bis heute für den Großteil der Filmproduktionen unerfüllt.

Zofia Lissas Werk wiederum kann mit Recht als das einflussreichste Werk zur Filmmusikanalyse bezeichnet werden. Obwohl seit dem Erscheinen dieses Werkes bereits viele Bücher zu den Funktionen und Einsatzmöglichkeiten von Filmmusik erschienen sind, weisen im Wesentlichen nur wenige dieser Publikationen über das bereits bei Lissa Ausgeführte hinaus: Sie sieht in der Filmmusik einen Teilaspekt des Gesamtkunstwerkes Film, der im Verlauf seiner Geschichte eine fortwährende Emanzipation von der visuellen Ebene erfahren habe und dabei in wachsendem Maße eigene Mittel entwickle, mit denen sie auf die narrativen Elemente des Films Einfluss nimmt. Ihre stark von Sergej Eisenstein beeinflusste Ästhetik zielt, ähnlich wie Adorno und Eisler, auf eine Dialektik des Films, die aus dem Zusammenspiel des visuellen und auditiven Materials etwas zu schaffen vermag, das die beiden Kunstformen alleine nicht zu vollbringen vermögen.

## **Funktionen der Filmmusik**

Im englischsprachigen Sprachraum nimmt ein von Aaron Copland in der *New York Times* publizierter Text eine bedeutende Rolle ein, in dem es um eine Reihe von Funktionen der Filmmusik geht, die in Folge von etlichen WissenschaftlerInnen erweitert, differenziert oder komprimiert wurde. Im deutschsprachigen Raum

haben Lissa (1965), Schneider (1990), Pauli (1991), Maas (1994) und Bullerjahn (2007) die Diskussion um die Funktionen von Filmmusik vorangetrieben.

Wolfgang Löffler, dessen Forschungsschwerpunkt im Bereich der Schauspielmusik liegt, hat in einem Referat beim Kieler Symposium zur Filmmusikforschung versucht, diese Diskussion vorläufig zu beenden, indem er die teilweise unübersichtlich gewordenen Funktionen auf drei reduziert: gliedernde, mediatisierende, semantische Funktionen. Unter *gliedernden Funktionen* sind alle strukturierenden Funktionen der Musik subsumiert, von der Ouvertüre bis zu Wiederholung. *Mediatisierende Funktionen* zielen vornehmlich auf die (affektive) Beziehung zum Rezipienten. Und *semantische Funktionen* beziehen sich auf jedwede Kommunikation von Bedeutungen und Informationen via Musik. Ob man dieser vereinfachten Kategorisierung nun folgen mag oder lieber die ausdifferenzierten Kategorien etwa von Claudia Bullerjahn (2007) verwendet, hängt natürlich auch vom jeweils gefragten Bedarf an Kategorisierung und begrifflicher Differenzierung ab. Die Diskussion um die Funktionen von Filmmusik hat sich bislang jedenfalls deutlich stärker der affektiven (mediatisierenden) Funktionen angenommen als der strukturierenden. Die Möglichkeiten der Kommunikation konkreter Informationen wird (Film)Musik zum Teil noch immer abgesprochen, narrative Funktionen, die über eine bloße Verstärkung des visuell Kommunizierten hinausgehen, sind noch kaum erforscht.

### **Von den Yale French Studies zur modernen Filmmusikforschung**

Als Ausgangspunkt für die aktuelle Filmmusikforschung – zumindest im englischsprachigen Raum – gilt eine von Rick Altman herausgegebene Ausgabe des *Yale French Studies* aus dem Jahre 1980. An diesem etwas ungewöhnlichen Ort versammelten sich Film- und Musikwissenschaftler, um das Thema neu zu positionieren. Bekannte Namen wie David Bordwell, Christian Metz und Neulinge wie Claudia Gorbman liefern hier unterschiedliche Zugänge zum Thema, von denen sich insbesondere jene von Altman selbst und von Gorbman im Laufe der Zeit als für den Forschungszweig prägend herausstellen sollten (*Yale French Studies* Nr. 60, 1980). Aus Gorbmans Artikel „Narrative Film Music“ wurde sieben Jahre später das Standardwerk *Unheard Melodies* über die Funktion von Musik im klassischen Hollywood-Kino. Damit ist zum einen der Beginn der ‚modernen‘ Filmmusikforschung im englischsprachigen Raum markiert und zum anderen eine Konzentration auf das klassische Hollywood-Kino vorgegeben, die mittlerweile aufgebrochen und deutlich erweitert wurde, nicht zuletzt von Gorbman selbst, die mit ihren Übersetzungen der wichtigsten Texte von Michel Chion zu dessen Rezeption in den Vereinigten Staaten maßgeblich beigetragen hat (vgl. Chion 1994 und 1999).

## Unbewußtes Hören

Gorbmans *Unheard Melodies* führte zu einer Konzentration auf den klassischen Hollywood-Score und seine Komponisten, was sich im Sinne der gesellschaftlichen Akzeptanz des Forschungsfelder als taktischer Vorteil erwies, da sich diese immer noch am einfachsten über Künstlerpersönlichkeiten und Meisterwerke herstellen und begründen lässt. Die These einer bloß unbewussten Wahrnehmung von Filmmusik hat jedoch die Untersuchung der dramaturgischen, narrativen und strukturellen Funktionen der Filmmusik nicht sonderlich befördert. Sie war und ist höchst umstritten. So schreiben etwa David Neumeyer, Carol Flynn und James Buhler in ihrer Einleitung zum Sammelband *Music and Cinema*: „Claudia Gorbman has reminded us that narratological study of film music inevitably leads to the conclusion that, in classical sound film at least, music is subordinate to narrative“ (Buhler et al. 2000: I) – ein Schluss, der so vielleicht doch etwas voreilig ist. Zwar ist eine rein narratologische Betrachtung von Filmmusik zweifellos nicht geeignet, das gesamte Spektrum der Funktion von Musik und Sound im Film zu erschließen; dass ein narratologischer Ansatz aber zwangsläufig der Musik eine untergeordnete Rolle zusprechen müsse, ist nicht ganz nachvollziehbar. Zum einen ist Musik selbst Teil der filmischen Narration; zum anderen kann Musik im Film auch zentrale narrative Funktionen übernehmen, kann Informationen liefern, dramaturgische Wendepunkte ebenso wie die Makrostruktur eines Films markieren. Im Extremfall kann Musik sogar den Gehalt des Bildes in sein Gegenteil verkehren, kann darüber entscheiden, ob eine Szene komisch oder tragisch, ein Ende geschlossen oder offen rezipiert wird. Angesichts dieser mannigfachen narrativen Funktionen lässt sich wohl kaum von einer untergeordneten Rolle der Musik sprechen.

Neben Gorbmans Standardwerk erschien wenig später Kathryn Kalinaks *Settling the Score* (1992), in dessen Mittelpunkt ebenfalls die Funktionsweisen des klassischen Hollywood-Scores stehen und das ebenfalls von einer untergeordneten Funktion der Musik ausgeht. Die These der Subordination der Musik ist mit der Sicht des klassischen Hollywood-Kinos, wie es Bordwell, Staiger und Thompson in *Classical Hollywood Cinema* entwickelt haben, kompatibel, ja sie ist logische Folge der These, im klassischen Hollywood Kino sei alles der Narration untergeordnet (vgl. Bordwell et al. 1985). Der Umkehrschluss liegt nahe: dass die Analyse erst dann die Funktionen der Filmmusik in ihrer ganzen Bandbreite erfassen kann, wenn sie sich von der Unterordnungsthese verabschiedet, die sich in der Praxis der Filmmusikforschung ja längst nicht mehr nur auf den klassischen Hollywood-Film, sondern auf die meisten Formen kommerzieller Filmproduktion bezieht.

## Texanische Schule

Neue Impulse bekommt das Forschungsfeld in USA von einer Gruppe von Wissenschaftlern um James Buhler, Caryl Flynn und David Neumeyer, die vorwiegend an der University of Texas in Austin arbeiten. Der Ansatz dieser texanischen Schule der Filmmusikforschung wurde 2010 in einem Textbuch unter dem Titel *Hearing the Movies* zusammengefasst, das Buhler, Neumeyer und Rob Deemer gemeinsam verfassten. Darin werden Studierende und Interessierte Schritt für Schritt mit den Methoden der Filmmusikanalyse vertraut gemacht. Die Autoren, die allesamt aus der Musikwissenschaft (bzw. -praxis) kommen, zielen dabei auf den gesamten Soundtrack, also Musik, Soundeffekte und Dialog, und liefern eine schrittweise Anleitung zur Analyse von Sound und Musik im Film, welche für die Lehre äußerst hilfreich ist. Sie gehen dabei von einer rein musikwissenschaftlichen Analyse ab, betrachten Musik und Sound als gleichberechtigte Elemente und schaffen damit eine Methode zur Analyse des Soundtracks, die weit filmwissenschaftlicher ist als alles, was aus dieser Disziplin bislang vorgelegt wurde. Offenkundig tun sich Musikwissenschaftler im Aneignen der jeweils anderen Theorien und Methoden leichter als umgekehrt.

## Chions Asynchronizität

Neben der dominierenden englischsprachigen und der erst in den letzten Jahren intensivierten deutschsprachigen Forschung zum Thema hat es in den letzten Jahren ein Franzose mit praktischer Filmerfahrung geschafft, international rezipiert zu werden: Die Begriffe und Theorien von Michel Chion sind zur Zeit tatsächlich in aller Munde. Chion, der auch als Komponist arbeitet und ein Handbuch zum Drehbuchschreiben verfasst hat, hat mit *L'Audio-vision: Son et image au cinema* (2000) und *The Voice in Cinema* (1998) zwei Standardwerke der jüngeren Zeit abgeliefert. Einer der Ansatzpunkte von Chion ist die Frage nach der „Synchronizität“ der Soundtracks. Chion führt den Begriff der Synchronizitätspunkte ein, um seine These an das Material heranzuführen. Dies sind jene Stellen, in denen Musik/Sound mit dem Bild exakt synchron sind. Musik ist dies ja nicht permanent und muss es auch nicht sein. Eine zu enge Bindung an das Bild führt zum Effekt des Mickymousing, ob das nun gewollt ist oder nicht. Chion verzichtet in seinen Texten erfreulicherweise auf jenen nichtssagenden Jargon, mit dem sich geisteswissenschaftliche Arbeiten mitunter vor einer breiteren Verständlichkeit zu schützen wissen, und führt stattdessen neue Begriffe ein, die seither die Diskussion um Film, Musik und Sound mitbestimmen. „Acousmètre“ (Chion 2000: 128-31) etwa ist einer dieser Chion'schen Begriffe und bezeichnet eine ausschließlich akustisch repräsentierte Figur, ein „akustisches Sein“, wie es in wörtlicher Übersetzung lauten müsste. Ein derartiges rein akustisches Wesen ist etwa in Horrorfilmen gang und gäbe; die Fokussierung auf die auditive Ebene führt jedoch zur Schärfung des

Gehörs auch in weniger offensichtlichen Fällen. Chions zentrale Thesen finden sich vor allem in *L'Audio-vision: Son et image au cinema* (2000) (*Audio-Vision: Sound on Screen*, (1994) und *The Voice in Cinema* (1998).

## Östliche Semiotik und Filmmusik

Auch ein Blick auf den Forschungsstand in Osteuropa lohnt sich. Erst jetzt, gut zwanzig Jahre nach dem Fall des Ostblocks, gewinnt nicht nur der osteuropäische Film, sondern eben auch die traditionsreiche osteuropäische Filmforschung zunehmend an Beachtung. Stellvertretend soll hier der slowakische Musikwissenschaftler Juraj Lexmann erwähnt sein, der sich zugleich als Theoretiker und Filmmusikkomponist hervortat. In seinem Buch *Theory of Film Music* (2006) entwirft er ein Modell der Filmmusikanalyse, das die Filmmusik mit Mitteln der semantischen Analyse zu erfassen trachtet und die Filmmusikforschung zudem um kommunikationswissenschaftliche Ansätze bereichert. Er leitet seine Theorie aus vier semantischen Prinzipien ab, die Musik im Film erfüllen kann. So kann Musik im Film gleichsam lautmalersich die Realität abbilden und als Zeichen für außermusikalische Elemente stehen. Andererseits kann Filmmusik durch eine in der Realität existierende Beziehung auf das Bezeichnete hinweisen (z.B. Rockmusik als Symbol für Jugend, da diese Musik größtenteils von Jugendlichen gehört wird). Zusätzlich kann Musik durch historisch gewachsene oder gesellschaftlich determinierte Konventionen Sinngehalte transportieren, die besonders beim Einsatz autonomer Musik, also Musik, die nicht in einem funktionalen Zusammenhang komponiert wurde, im Film eine Rolle spielen. Schließlich kann die Musik auch als Signal fungieren. Dabei weist sie nicht auf etwas Konkretes hin, sondern auf etwas, das der Zuschauer aus einem Kontext heraus errahnt (z.B. Dissonanzen als Hinweis auf Bedrohliches). Aus diesen semantischen Bezügen entwickelt Lexmann sein analytisches System. Ob semantische Ansätze ausreichen, um die Gänge filmmusikalischer Möglichkeiten zu erfassen, bleibt fraglich, geraten dabei doch häufig die Feinheiten der kompositorischen Arbeit aus dem Fokus.

Die Rolle der Musik im Film als Bedeutungsträger ist und bleibt allerdings ein dominierender Aspekt der Filmmusikforschung. Dies gilt in einem besonderen Maße für jene Ansätze, die der Filmmusik eine narrative Qualität zusprechen, die Musik also als verborgenen Beobachter des Films definieren, der dem Zuschauer beizeiten sogar Hinweise gibt, die aus den anderen Ebenen des Films nicht erschließbar wären.

## Made in Germany

Auch im deutschsprachigen Raum setzen sich neue Ansätze zum Verständnis der Wirkung und Geschichte der Filmmusik durch. So entwirft beispielsweise Peter Moormann in seinen *Spielberg-Variationen* (2010) ein Gesamtbild der Zusammen-

arbeit von John Williams und Steven Spielberg. Damit wird er einer Besonderheit der Filmmusik gerecht, nämlich dass die Musik eines Films erst durch die Kombination aller im Film verwendeten Techniken mit der Musik ihre Wirkung entfalten kann. Erst die Analyse des gemeinsamen Werkes eines Filmmusik-Komponisten und eines bestimmten Regisseurs gewährleistet somit eine Methode, anhand derer sich die Eigenheiten eines spezifischen filmmusikalischen Kompositionsstils und ihre Weiterentwicklung über längere Zeit hinweg verbindlich ausmachen lassen. Hierbei werden nicht nur detaillierte Einblicke in das handwerkliche Schaffen des Komponisten offenbar, sondern auch Eigenheiten des Regisseurs im Umgang mit der Musik im Film ersichtlich. Gleichzeitig wird an einer solchen Arbeit auch die Schwierigkeit einer Analyse ohne Notentext spürbar. Ganz abgesehen vom Aufwand der Transkription ist es gerade das Fehlen verbindlicher Filmmusik-Partituren, das der Filmmusikforschung in vielen Kreisen den Vorwurf des analytischen Stückwerks einbringt. So muss die musikalische Analyse oft auf das thematische Material beschränkt und die Beschreibung der kompositorischen Arbeit jenseits der motivisch-thematischen Oberfläche dementsprechend vage bleiben.

Die Entwicklung zuverlässiger Methoden der filmmusikalischen Analyse bildet seit Jahren einen Schwerpunkt der theoretischen Diskussion. Es zeigt sich, dass eine angemessene Analyse von Filmmusik nicht nur ein profundes Wissen über musiktheoretische und -historische Zusammenhänge voraussetzt; ebenso wichtig ist das Verständnis für die eingesetzten filmischen Mittel, um eben die Kombination von Musik und Film angemessen zu beurteilen. Dabei nicht in eine rein beschreibende Haltung zu verfallen und andererseits verbindliche, auf alle Filme anwendbare und ausreichend komplexe Modelle der Analyse zu entwerfen, bildet heute die größte Herausforderung an die theoretische Auseinandersetzung mit dem Gebiet der Filmmusikforschung. Einen solchen Versuch unternimmt beispielsweise Monika Retter in ihrem Buch *Systematische Analyse von Filmmusik* (2010). Hierin untersucht sie das thematische Material ausgewählter Filme in ihrer Entwicklung im Verlaufe des Films. Die Filmmusik wird also gleichsam als Variation über eine begrenzte Anzahl von Themen interpretiert. Die unterschiedlichen Variationen der Themen werden dann auf ihre Rolle im Film hin analysiert. Diese Herangehensweise verdeutlicht einen Sachverhalt, der die besondere Beziehung von Film und Musik als visuelle und auditive Künste markiert: Beide Kunstformen entfalten sich in der Zeit. Die zahlreichen Verflechtungsmöglichkeiten zweier Zeitkünste in befriedigender Weise zu systematisieren, entpuppt sich in den meisten Fällen als eine schwer zu überwindende Hürde.

## Stummfilm

Zwei Bereiche des Forschungsfeldes sind gegenwärtig in allen Übersichts- und Einführungsbänden präsent, weit präsenter als es der klassische Hollywood-Score mittlerweile ist: Es ist dies zum einen der Stummfilm und zum anderen das so



genannte World Cinema. Zwölf Jahre nachdem Rick Altman die oben genannte Sonderausgabe der *Yale French Studies* herausgegeben hat, konzipiert er im Vorwort zum Sammelband *Sound Theory – Sound Practice* (1992) ein Programm der Filmmusikforschung, welches das innovative Potential, das die Beschäftigung mit diesem Aspekt des Films in sich trägt, aufbereitet. Er will weg von der Textzentriertheit der Filmwissenschaft und macht darauf aufmerksam, dass es den einen unveränderbaren filmischen Text nie gegeben habe. Auf diesem Hintergrund macht er die Derivate der Filmmusikforschung aus: „The sound of silent films are hardly mentioned; sound technology is almost entirely neglected; no attention is paid to non-narrative, non-feature, or non-western films“ (Altman 1992: I).

Nun hat sich gerade in den genannten Bereichen in den letzten zehn Jahren einiges getan, nicht zuletzt durch die Arbeit und den Einfluss von Altman selbst; dass die Bereiche jedoch im Zentrum der Filmwissenschaft stünden, lässt sich immer noch nicht behaupten. Altman macht auf den Event-Charakter des Kinos aufmerksam, was mehrere Punkte impliziert: Zunächst bedeutet dies eine Abkehr von der Vorstellung von Film als Text, der unverändert und unveränderbar zu analysieren und zu interpretieren ist. Kino als Event ist vielmehr ein performatives Ereignis. Die Aufführungspraxis des Stummfilms legt einen solchen Ansatz nahe und belegt damit, dass über den Umweg (wenn es denn einer ist) der Filmmusikforschung die Filmwissenschaft als Ganzes zu neuen Paradigmen gelangen könnte. Die Abkehr vom Film als Text führt hin zu einer Befassung mit dem langen Prozess von „conception-investment-production-distribution-exhibition-reception“ (Altman 1992: 4). Die bisherige Filmmusikforschung habe laut Altman drei wesentliche Bereiche schlicht ignoriert: 1. drei Jahrzehnte der nicht-normierten Live-Begleitung von „stummen“ Filmen; 2. die gleichzeitige Veröffentlichung von stummen und von Tonfassungen in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren und den parallelen Vertrieb von magnetischen und optischen Tonversionen während der 1950er und 1960er Jahre, sowie 3. Mono, Stereo- und Surround-Versionen in den 1970er und 1980er Jahren (Altman 1992: 5). Für die Existenz unterschiedlicher filmischer Texte, deren Differenz im Bereich des Tons liegt, lassen sich zudem noch synchronisierte Versionen anführen. Unterschiedliche Längen bis hin zu alternativen Enden finden sich auf Grund von Zensur, Selbstzensur, Vorführpraktiken wie der Roadshow-Präsentation, die in der Regel längere Versionen zeigte, sowie Verkaufspraktiken von DVD und Blue-Ray-Discs, die mit alternativen Fassungen werben.

Die Vorstellung vom Film als Text ist nach Altmans Auffassung überholt. Gerade die Erforschung des auditiven Aspektes des Films führt zu einem performativen Ansatz, der in der Musik- und Theaterwissenschaft schon länger verbreitet ist. Ton und Musik waren (und sind) Teil einer Aufführungspraxis „stummer“ Filme mit Live-Begleitung; zum anderen ist (diegetische) Musik im Film über performative Ansätze adäquater zu beschreiben. Wenn man so will, vollzieht Altman in der Einleitung zu *Film Theory. Film Sound* den *performative turn* in

der Filmwissenschaft. Sein Fazit könnte als Credo dieses Paradigmas gelten: „Film is always a product of performance“ (Altman 1992: 9).

Die von Altman vorgeschlagene Erweiterung des Untersuchungsgegenstandes vom filmischen Text auf einen langen Prozess bringt auch den vernachlässigten Bereich der Produktion wieder in den Blickpunkt der Filmwissenschaft. Intentionale Ansätze sind weitgehend verpönt (ganz im Unterschied zur Musikwissenschaft), die Beschäftigung mit den kreativen Entscheidungen im Zuge des Produktionsprozesses ist entweder auf das Anekdotenhafte beschränkt oder wird als irrelevant ignoriert. Die Entscheidung für eine bestimmte kreative Lösung ist aber stets auch eine Entscheidung gegen eine andere. Die Erforschung von Entscheidungsfindungsprozessen in der Filmindustrie und die damit verbundenen Rekonstruktion der Kriterien, nach denen entschieden wurde, stellt eines von vielen Derivaten der Filmwissenschaft dar. Im Fall der Filmmusik und des Sound hängt der Erfolg einer derartigen Forschung auch von der Materiallage ab, die gerade in dem Bereich oft problematisch ist, da das entsprechende Notenmaterial nicht immer vorhanden bzw. auffindbar ist. Seine in *Sound Theory Sound Practice* skizzierten theoretischen Ansätze hat Rick Altman mit *Silent Film Sound* (2004), einem Standardwerk zum Thema in Hinsicht auf die USA, auch forschungspraktisch umgesetzt. Darin untersucht er am Beispiel Chicagos die Geschichte der Filmmusik und des Filmsounds von den Anfängen bis zum Tonfilm. Er stellt dabei die These auf, dass es eine kurze Zeitspanne am Beginn des neuen Mediums gab, in dem der Film tatsächlich stumm war. Altmans Geschichte des Tons im Stummfilm beginnt bei den „illustrated songs“, Lieder, die mit unbeweglichen Bildern illustriert wurden, die lange Zeit Bestandteil von Filmaufführungen waren. Er geht weiterhin davon aus, dass die jeweilige Art und Weise, wie Film musikalisch begleitet wurde, von mehreren Faktoren abhängig gewesen sei und somit ein und derselbe Film an verschiedenen Orten unterschiedlich geklungen habe. Altmans kulturhistorische Arbeit, die die unterschiedlichen Modi der akustischen Begleitung und eben nicht einzelne Filme analysiert, hat weitere Forschungsprojekte zur Geschichte der Filmmusik im Stummfilm in Großbritannien, Dänemark und Österreich inspiriert.

## World Cinema – World Music

Das zweite fast schon modische Thema, das auch als weitere Alternative zum klassischen Hollywood-Score gesehen werden kann, ist die Beschäftigung mit der Filmmusik außerhalb der westlichen Welt. Der oft beklagte Eurozentrismus könnte hier endgültig über den ‚Umweg‘ der Musik *ad acta* gelegt werden. Musikethnologische Ansätze finden sich etwa in der Erforschung der Musik des indischen Kinos, wie sie der in Neuseeland lehrende Greg Booth seit Jahren betreibt. In *Behind the Curtain. Making Music in Mumbai's Film Studios* (2008) legte er unlängst eine Arbeit über die Produktionsweise von Filmmusik im populären

indischen Kino von 1930 bis in die 1990er Jahre vor, die auf unzähligen Interviews mit Musikern beruht. Die Verbindung von Oral History mit Musikethnologie ist nur einer von vielen Ansätzen in diesem Bereich.

*Global Soundtracks: Worlds of Film Music* (2008), herausgegeben von Mark Slobin, kann als ein weiteres der Indizien für ein größeres Interesse an Worldmusic und World Cinema gelesen werden, gerade in einer Zeit, in der die Unterschiede zwischen westlichem und ‚östlichem‘ Kino und Musik immer weniger ausmachbar sind und das gemeinsame Thema vielmehr Fragen nach Hybridität, nach Verschmelzung, nach losen Beziehungen und inhaltlichen Linien, die grenzüberschreitend sein können, betreffen. Da gerade in der Musik *Cross-Over* immer schon eine beliebte und erfolgreiche Methode der Amalgamisierung der beiden Wahrnehmungs- und Darstellungs-Modalitäten war und ist, dürfte sich dieser Bereich auch in Zukunft gesteigerten Interesses erfreuen.

### **Aktuelle Forschung: Kieler Symposien und Beiträge**

Im deutschsprachigen Raum wurde das Forschungsfeld von der seit 2006 bestehenden „Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung“ und deren regelmäßigen Symposien sowie ihrem Online-Journal *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* nachhaltig belebt. In der Kieler Gesellschaft wurden insbesondere Fragen zur

- Analyse von Musik und ihren Funktionen zur Strukturierung des filmischen Textes,

- Fragen der Besonderheiten der orchestralen Filmmusik der NS-Zeit,

- Debatten um den für die Filmmusikforschung so zentralen wie problematischen Begriff der Diegese,

- die Inszenierung von Musikerpersönlichkeiten und ihrer Musik in Biopics,

- Musik im Dokumentarfilm,

- Musik im Kunstvideo/Experimentalfilm oder

- die semantischen Konnotation von Filmmusik

behandelt und zur Diskussion gestellt. Aus diesen Ansätzen kristallisierten sich schließlich einige Fragen heraus, die es in Zukunft an Hand unterschiedlichen Materials und verschiedener theoretischer und praktischer Zugänge weiterzverfolgen gilt:

- die Frage der Performativität: im Film, in musikalischen Performances im Film, aber auch im Kino der Stummfilmära;

- die Frage des filmischen Textes, des musikalischen Werkes und der Relevanz dieser Begriffe. Daraus ergibt sich die Frage nach der Bedeutung von Prozessen gegenüber starren, unveränderbaren Texten: Prozessen der Produktion, der Aneignung/Rezeption und der Vermittlung/Lehre.

Die Kieler Symposien haben sich immer wieder erfolgreich bemüht, mit Vertretern der filmischen und musikalischen Praxis in Kommunikation zu treten.

Von Komponisten über Fernsehredakteure bis hin zu Stummfilmpianisten waren Praktiker zu Gast, boten wertvolle Impulse und Anlässe, die eigene Begrifflichkeit zu überdenken und eine gemeinsame Sprache zu suchen.

Filmmusikforschung ist heute ein breites Feld, breit an internen Forschungsgebieten und Fragestellungen, breit an methodischen und theoretischen Zugängen. Einige Ansätze und Erkenntnisse der Filmmusikforschung haben offensichtlich das Potential, alte Gewissheiten sowohl der Musik- als auch der Filmwissenschaft in Frage zu stellen und neue Perspektiven zu eröffnen. Gerade darum lohnt es, einen genauen Blick auf die immer noch zunehmende Menge der Beiträge zum Forschungsbereich zu werfen.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. und Eisler, Hanns (1976): *Kompositionen für den Film*. Frankfurt: Suhkamp (Erstauflage 1947)
- Altman, Rick (Hg.) (1992): *Sound Theory/Sound Practice*. (AFI Film Readers). London, New York: Routledge
- Altman, Rick (2004): *Silent Film Sound*. New York. Columbia University Press
- Bordwell, David, Staiger, Janet und Kristin Thompson (1985): *Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge
- Booth, Gregory D. (2008): *Behind the Curtain: Making Movies in Mumbai's Film Studios*. Oxford: Oxford University Press; Website: <http://www.oup.com/us/companion.websites/9780195327649/?view=usa> (enthält Clips der besprochenen Filme) (21.2.2011)
- Buhler, James; Flynn, Caryl; Neumeyer, David (Hg.) (2000): *Music and Cinema*. New England, Hanover: Wesleyan University Press
- Buhler, James, Neumeyer, David und Rob Deemer (2010): *Hearing the Movies*. Oxford: Oxford University Press 2010; Website: <http://www.hearingthemovies.net/> (mit zahlreichen Unterrichtsmaterialien) (21.2.2011)
- Bullerjahn, Claudia (2007): *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner-Verlag
- Chion, Michel (1994): *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press
- Chion, Michel (1999): *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press
- Copland, Aaron (1940): The Aims of Music for Film, in: *New York Times* 10.3. 1940, Sec 11, S. 7
- Gorbman, Claudia (1987): *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Indiana University Press
- Kalinak, Kathryn (1992): *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Wisconsin : University of Wisconsin Press
- Lexmann, Juraj (2006): *Theory of Film Music*. Series of Slovak Academy of Science Bd.2, Frankfurt am Main: Peter Lang
- Lissa, Zofia (1965): *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin (Ost): Henschel Verlag
- Maas, Georg; Schudack, Achim (1994): *Musik und Film, Filmmusik. Informationen für die Unterrichtspraxis*. Mainz: Schott Music
- Moormann, Peter (2010): *Spielberg Variationen. Die Filmmusik von John Williams*, Filmstudien Bd. 57, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft

- Pauli, Hansjörg (1991): *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart: Klett Cotta
- Retter, Monika (2010): *Systematische Analyse von Filmmusik – an Hand von Romanverfilmungen*, Göttingen: Sierke Verlag
- Schneider, Enjott (1990): *Handbuch Filmmusik, Bd 1, Musikdramaturgie im neuen Deutschen Film*. Konstanz: UVK Verlag
- Schneider, Enjott (1989): *Handbuch Filmmusik, Bd. 2, Musik im dokumentarischen Film*. Konstanz: UVK Verlag
- Slobin, Mark (2008): *Global Soundtrack. Worlds of Film Music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press
- Tieber, Claus; Wulff, Hans J. (2010): Pragmatische Filmmusikforschung. Vom Text zum Prozess, in: *Montage AV* 19/2/2010
- Yale French Studies* Nr. 60, 1980
- Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.php>  
(21.2.2011)