
Pragmatische Filmmusikforschung

Vom Text zum Prozess

Claus Tieber und Hans J. Wulff

Arbeiten zwei Disziplinen zusammen, um einen Gegenstand zu erfassen, so prallen zwei Welten aufeinander, die sich nur schwer einander annähern oder gar mischen lassen – geschweige denn sich miteinander vermählen und zu einer Einheit verschmelzen. Beschreibungsmodelle und Grundannahmen, Terminologien und erkenntnisleitende Kerninteressen müssen gegenseitig bekannt gemacht, eine Phase des Lernens und des Aneinander-Herantastens durchschritten werden, bevor es zu einer produktiven Zusammenarbeit kommt. In einer solchen Situation ist die gegenwärtige Filmmusikforschung, in der Film- und Musikwissenschaftler darauf angewiesen sind, miteinander zu kooperieren. Es handelt sich um ein Gebiet, auf dem bereits eine Reihe von Arbeiten entstanden sind (siehe die Verzeichnisse auf dem Online-Portal www.filmmusik.uni-kiel.de), das aber nach wie vor in Entwicklung steht.

Die vorliegende Skizze unternimmt es, drei Kernpunkte anzusprechen, die für die Filmmusikanalyse von zentraler Bedeutung sind:

1. die texttheoretische Fundierung der Filmmusikanalyse;
2. die Gegenüberstellung synoptischer und prozessualer Analysemethoden;
3. die Berücksichtigung des Aufführungscharakters.

Unser Ausgangspunkt ist filmwissenschaftlicher Provenienz. Als Filmwissenschaftler sind wir im Feld der Filmmusikforschung (inklusive der Soundforschung) in der Minderheit; noch stammen die meisten Arbeiten aus der Musikwissenschaft. Interdisziplinäre Forschung eröffnet

durch Auseinandersetzung mit anderen Methoden, Denkansätzen und Annahmen die Chance, die Brauchbarkeit des eigenen methodischen Werkzeugs und die Sinnhaftigkeit tradierter Ansätze zu überdenken. In diesem Sinne versteht sich unser Text sowohl als Einladung an die Musikwissenschaft, sich der Filmwissenschaft und ihren Fragestellungen stärker anzunähern, wie als Anstoß zum Überdenken filmwissenschaftlicher Ansätze über das Feld der Filmmusik hinaus. So wäre zu prüfen, ob nicht musikalische Strukturen manchmal bessere Beschreibungsmuster für filmische Verfahren offerieren als die gebräuchliche filmwissenschaftliche Terminologie. Begrifflichkeiten wie die von *Variation* und *Alternation* verweisen ja auch auf spezifisch musikalische Strukturen, die der Film mitunter übernimmt oder sich davon inspirieren lässt.

Es geht uns im Folgenden zunächst darum, die Musik respektive den Soundtrack als einen Teil des Films zu sehen und damit von einer abgelösten Analyse nur der Musik wegzukommen. Die Analyse eines Films als Text, dessen elementarer Bestandteil der Sound ist, erscheint uns letztlich aber zu wenig. Wir skizzieren deshalb im Anschluss den nächsten Schritt: die Untersuchung von Prozessen, vom Produktions- bis zum Rezeptionsprozess.

1. Texttheoretische Horizonte der Filmmusikanalyse

1.1 Interdisziplinäre Analyse und Kontext

Der filmische *Text* ist eine in sich geschlossene integrale Struktur. Werden die einzelnen Komponenten aus dem Zusammenhang herausgebrochen, entstehen Artefakte, die von den Leistungen, die die Elemente im Zusammenhang des Werks erbringen, absehen müssen. Eine rein musikologische Analyse von Filmmusik fördert darum ebenso wenig den Erkenntnisgewinn wie eine kontextlose Filmanalyse. Filmmusik macht nur Sinn im Zusammenhang des gesamten Films – seiner Narration, der dramatischen und thematischen Strukturen, der Register des Vortrags usw.

Nötig ist also die Erarbeitung und Verfeinerung von Verfahren, die den Leistungen Rechnung trägt, die Filmmusik im integrierten Filmtext erbringt. Es sind Verfahren der *textuellen Analyse*, die es anzustreben gilt. Die musikwissenschaftliche Analyse ist dadurch nicht ausgesetzt, sondern bildet einen essentiellen Bestandteil der Textanalyse; sie erschöpft sich aber nicht in der Beschreibung der musikalischen Strukturen, sondern eruiert sie als Voraussetzung für die funktionale Unter-

suchung im Kontext des Werks. Kurz: Textuelle Analyse ist *funktionale Analyse*.

Der Verweis auf den strukturellen, narratologischen und dramaturgischen Kontext erscheint an dieser Stelle notwendig, weil Filmmusik immer in einen vorgegebenen filmischen Rahmen gebracht wird. Auch beim Einsatz präexistenter Musik verändert der spezifisch filmische Rahmen ihre Konnotationen, kann sie sogar in ihr Gegenteil verkehren. Film ist eine synthetische Kunst, fügt Ausdruckselemente aus verschiedenen Einzelkünsten und -handwerken zusammen, bindet sie in umgreifende narrative und stilistische Strukturen ein. Sie konkretisiert und erweitert die Bedeutungspotenziale der beteiligten ausdrucksgebenden Künste gleichzeitig. *Filmmusik ist nie absolute Musik*, sie hat immer konkrete Aufgaben.

Film- und Musikwissenschaft müssen daher aufeinander zugehen und sich die jeweils anderen Methoden und Begrifflichkeiten erarbeiten. Interdisziplinäre Forschung heißt dabei nicht einfach Aneignung der jeweils anderen Methoden, sondern auch personelle Kooperation. Filmmusikanalyse ist ein *kollektives Projekt*, welches die Zusammenarbeit mehrerer Fachwissenschaftler über Disziplingrenzen hinweg erfordert. Forschungspraktisch ergeben sich daraus mehrere komplizierte Aufgaben:

- Es gilt, die Ignoranz der Filmwissenschaft gegenüber der Filmmusik zu beenden, die entweder zu naiven bis sachlich falschen (küchenmusikologischen) Beschreibungen führt oder aber die akustische Ebene des Films schlicht ausblendet, weil man sich damit überfordert fühlt («Ich kann keine Noten lesen!»).
- Es gilt aber auch, die mitunter allzu werkfixierte und daher kontextlose musikwissenschaftliche Analyse für textuelle Rahmenstrukturen zu sensibilisieren. Das heißt, dass die Musikwissenschaft in vielen Fällen vom musikalischen Werk ausgeht, das in unterschiedlichen Aufführungen zum Klingen gebracht wird. Diese Konzeption eines von der jeweiligen Umsetzung unabhängigen Werkes kann in Konflikt mit der Vorstellung eines fertigen Textes kommen, wie sie die Filmwissenschaft aus der Literaturwissenschaft übernommen hat. Dies führt in der Kommunikation zu unproduktiven Missverständnissen. Wenn Filmwissenschaftler von ‚Text‘ sprechen, meinen sie den konkreten Film, während Musikwissenschaftler oftmals das Notenmaterial als ‚Text‘ bezeichnen.

Im Zentrum unserer Überlegungen gilt die These: Filmmusik ist *funktionale Musik*. Oft sind die Musiken der Narration oder der Argumen-

tation subordiniert, die im Spiel der Akteure oder vom Fluss der visuell dargebotenen Stücke realisiert sind; sie können aber auch zur *regierenden* Struktur einer Szene, einer Sequenz oder eines ganzen Films werden. Die Dominanzverhältnisse sind nicht eindeutig. Filmmusik ist essentieller Teil eines Films und erfüllt darin konkrete Funktionen. Diese im Detail zu analysieren und zu interpretieren, wäre die erste Aufgabe von Filmmusikforschung. Sich damit zu begnügen hieße, auf der Ebene der Textanalyse zu verweilen, gewonnen wäre jedoch – immerhin – das Einbeziehen der akustischen Ebene.

1.2 Mikroanalyse und Makrostruktur

Der filmische Text ist *segmental strukturiert*. Es ist unbestritten, dass er ganzheitlich ist, situationsentbindbar, ein eigenes semiotisches Bezugs- und Verweissystem aufbaut. Einige seiner Elemente (Farbdramaturgie, Licht, Schauspielstil, signifikanter Modus, sogar verwendete Optiken und auch Musik) sind sogenannte *Suprasegmentalia*, Elemente, die meist den ganzen Text über in Geltung sind. Oft werden sie als Indikatoren stilistischer Kohärenz angesehen, spielen aber für die globale Signifikation eines Films eine nur untergeordnete Rolle.

Es stellt sich nun die Frage, in welchem Verhältnis die Ebenen der Strukturiertheit mit der Analyse der Funktionshorizonte von Filmmusik stehen. Die meisten vorliegenden Analysen sind segmental orientiert, beziehen sich auf einzelne Sequenzen oder Szenen, die als in sich geschlossene dramatische Einheiten behandelt werden. Derartige *Mikroanalysen* (oder *segmentale Analysen*) untersuchen zum Beispiel die Bild/Musik-Koordination (die Koordination von bildkompositionellen Eigenheiten, von Bewegungen, Handlungen der Akteure, äußeren Gegebenheiten der Handlung), in einer Szene erfolgende Subjektivierungen und Psychologisierungen, reflexive Beziehungen zwischen Bild und Ton/Musik, die Koordination von Musik mit dem Handlungsverlauf, die Unterstützung dramatischer Höhepunkte und dergleichen mehr. Manchmal ist das Interesse auf Übergänge zwischen Segmenten konzentriert. Die Analysen, die sich auf den gesamten Film richten, fassen die Musik meist als *suprasegmentale* Größe auf, suchen ihre stilistische Gesamtleistung für ganze Filme zu erfassen. Beide stehen in enger Beziehung zueinander. Wie sie im besonderen Fall miteinander verwoben werden können, ob und wie es zu einer tatsächlichen Integration kommt, ist nicht nur im Einzelfall problematisch, sondern bedarf tieferer Klärung. Ungeklärt ist vor allem, *ob und wie Musik zur Artikulation von Makrostrukturen dienen kann*.

Raymond Bellour (2001 [1976], 193–216) hat darauf hingewiesen, dass sich filmische und musikalische Segmente nicht entsprechen müssen (ohne allerdings näher auf Letztere einzugehen). In beiden Schichten des Filmischen können Segmente und Suprasegmente ausgemacht werden. Allerdings scheint es erhebliche Unterschiede in der segmentalen Struktur der filmischen Szenenfolge oder der filmischen Narration und den segmentalen Mustern von Filmmusik zu geben. Szenen stehen oft unverbunden nebeneinander, die manchmal essentiellen Ellipsen, deren Auffüllung erst die Kontinuität zwischen den Segmenten herstellen kann, müssen vom Zuschauer erschlossen werden. Unter Umständen ist das Spiel mit der Auslassung oder die Instrumentierung der Leerstelle sogar eine grundlegende dramaturgische Struktur. Musik hingegen kennt keine Ellipsen, kann diesen Auslassungscharakter also nicht für sich adaptieren. Ganz im Gegenteil – einer der Verwendungszwecke von Filmmusik ist es, Ellipsen und Lücken zu überdecken, um so eine artifizielle Kontinuität hervorzubringen. Die Tradition der *Hollywoodsequenzen* spricht eine deutliche Sprache: Es handelt sich um einen schnell geschnittenen Sequenztypus, der vor allem in den 1930er Jahren beliebt war, um Zeit und Raum zu kondensieren und in Kürze viele Informationen zu vermitteln (vgl. Bordwell 2006, 14). Damit werden vor allem Phasen der Handlung zusammengefasst, zu metonymischen Kurzdarstellungen (*summaries*) oft komplexer Handlungszusammenhänge komprimiert. Ein typisches Beispiel mag das folgende sein: Eine Nachricht erreicht die Redaktion, die Setzer arbeiten, die Rotationsmaschinen laufen auf Hochtouren, die Boten werfen die Zeitungsbündel vor die Kioske, die Schlagzeilen am Ende besagen: Es ist Öffentlichkeit hergestellt. Zumeist sind diese Summary-Sequenzen mit Musik unterlegt, deren schneller Rhythmus ihren beschleunigt-raffenden Charakter noch unterstützt.

1.3 Entbindbarkeit von Filmmusik

Einzelne musikalische Motive können auch außerhalb des Filmkontextes zur Aufführung gelangen und damit eigenen Werkcharakter gewinnen, es können die Themen der Filmmusik zu einer Suite zusammengeführt werden – doch das ändert nichts daran, dass der Text, mit dem es die Filmmusikforschung zu tun hat, der Film und nicht die Musik ist.

Allerdings eröffnet sich hier ein Seitenbereich vor allem musikwissenschaftlicher Provenienz: Die Untersuchung derartiger Auskopplungen trägt sowohl ästhetische wie ökonomische Züge. Filmmusik steht einerseits in Verwertungszusammenhängen, sie hat nicht erst in

jüngster Zeit einen Eigenwert, der sie zur besonderen Vermarktung befähigt. Andererseits darf sie dann nicht nur funktionale Züge tragen, sondern muss sich als eigenständiges Werk bestimmen lassen. Dies besagt, dass die *Soundtrack-Analyse* der auf Tonträger veröffentlichten Filmmusik der Filmmusikanalyse unmittelbar benachbart, mit dieser jedoch nicht gleichzusetzen ist; denn hier geht es um andere Fragestellungen, die etwa auch in ökonomische Verwertungsanalysen oder Untersuchungen von Fankulturen führen können. Die Transformation von Musiken, ihre Ent- und Refunktionalisierungen durch Verwendung in einem bestimmten Film eröffnen ein weites Feld für Forschungsprojekte. Der ursprüngliche Kontext wird aufgegeben, bleibt allenfalls als Hintergrundwissen in den Rezeptionen wirksam. Kontextentbindung schafft möglicherweise Blicke auf die bis dahin «gebundene Struktur», die dem kompositorischen oder ästhetischen Eigenwert des jeweiligen Stücks Raum geben.

2. Synoptische und prozessuale Analysekategorien

2.1 Vom Text zum Prozess

Die Filmwissenschaft hat sich lange Zeit auf die Analyse von Texten beschränkt. Arbeiten, die Film und Kino in ihrem historischen Umfeld untersuchen und Filmgeschichtsschreibung mitunter auch ohne Sichtung von Filmen (vgl. Allen/Gomery 1985, 38) betreiben, sind erst in den 1980er Jahren aufgekommen. An der Fixierung großer Teile der Filmwissenschaft auf den filmischen Text haben diese Arbeiten, die sich auf Produktions-, Aufführungsprozesse und -modi konzentrieren, wenig geändert. Nimmt man ihren Ansatz jedoch ernst, die Rekonstruktion von Prozessen als Kernaufgabe von Filmwissenschaft und Filmgeschichte zu betrachten, die keineswegs teleologisch aufeinander folgen, so stellt dies auch den Textcharakter des Films in Frage.

Zu dem von Robert C. Allen, Douglas Gomery und anderen ausgehenden Interesse für Prozesse kommen zudem noch historische wie aktuelle Umstände, welche den Status des filmischen Textes problematisieren:

1. vom Stummfilm und den Habitualisierungen seiner Musikbegleitung aus
2. sowie von heutigen Verkaufs- und Marketingstrategien, die unter anderem in die Entwicklung mehrerer Versionen desselben Films einmünden.

Ad 1: Musik für Stummfilme ist ohne Berücksichtigung der *jeweiligen historischen und regionalen Aufführungspraxen* nicht erforschbar. Ein und derselbe Film wurde (und wird) mit unterschiedlicher Musik aufgeführt. Der Untersuchungsgegenstand kann daher nur eine Aufführungspraxis, nicht ein komponierter Score sein, den es in vielen Fällen ohnehin nicht gab. Eine solche Forschung kann sich nur in Ausnahmefällen auf konkrete Musiken konzentrieren. Vielmehr muss sie die unterschiedlichen Modi der akustischen Begleitung mittels zeitgenössischer Berichte, Zeitungen, Fachzeitschriften, Cue Sheets, Handbücher, Anzeigen für Instrumente, die fürs Kino gedacht waren (Kinoorgel), Stellenanzeigen von Kinomusikern, Dokumenten der Gewerkschaft der Kinomusiker rekonstruieren. Umgekehrt ist auch die Untersuchung von Filmen aus dieser Zeit ohne Berücksichtigung ihrer akustischen Aufführungspraxen und deren Einfluss auf die Filme unvollständig.

Ad 2: In einer Zeit, in der es von *Director's Cuts, Final Cuts, Definite Editions* und von gegenüber der Kinoversion veränderten Fernsehfassungen nur so wimmelt, in der bewusst mehrere *Versionen eines Films* angeboten werden, wird es zunehmend sinnloser, Film als unveränderbaren Text zu betrachten.

Angesichts dieser historischen wie aktuellen In-Frage-Stellung ist für eine stärkere Konzentration auf das *Prozesshafte* zu plädieren, in der Produktion, Vorführung und Rezeption ins Zentrum der Analyse rücken.

Die in einem Film eingesetzte oder eigens dafür komponierte Musik formt sich zu keinem selbständigen Text, den zu analysieren und zu kontextualisieren die Aufgabe der Wissenschaft wäre. Die Musik in einem Film ist kein Ganzes, sie besteht aus einzelnen Segmenten, man könnte fast sagen: aus Fragmenten. Dies aber ist das Wesen des Films, der – wie gesagt – aus teilautonomen Segmenten besteht. Diese Ausgangsthese betrifft eine morphologische Qualität; es gilt aber, die vielfältige Variation filmischer Texte auf die Strategien, die Zielvorstellungen der Veränderung (so die Anpassung an ein anderes Auswertungsmedium), die Methoden der Bearbeitung und ähnliche pragmatische Größen der Filmherstellung zurückzuführen.

2.2 Der Text und seine Rezeption

Gleiches gilt für die Rezeptionsprozesse, in denen sich dramaturgische Strukturen erst funktional erfüllen. Rezeptionen sind *wissensbasiert*, referieren sowohl auf Welt- wie auf Film- und Genrewissen. Insbesondere gehen metadramaturgische Wissensbestände ein sowie formale Kenntnisse über die Artikulations- und Bauformen filmischen Darstellens und Erzählens (»Filmizitätswissen«). Rezeption umfasst darum ein fundamental *reflexives* Moment, das den jeweiligen filmischen Text in eine historische und stilistische Reihe einstellt, mit der er interagiert und zu der er sich positioniert.

Neben die *morphologische Analyse*, die von der Strukturiertheit des Textes ausgeht, tritt so die *Prozessanalyse* als zweite Komponente der filmmusikalischen Verfahren. Die Frage, welche Bedeutungsebenen von Musik – und zwar von jeder, ob sie eigens komponiert wurde oder bereits vorhanden war – ein Film zur Geltung bringt, welche er für seine Zwecke verwendet und welche er ungenützt lässt, entscheidet sich an der Rezeption, am Vorwissen des Publikums. Diese Frage kann nicht allein über die Analyse des filmischen Textes beantwortet werden, sondern zielt auf größere Kontexte.

Nicht mehr *den Film* als Primum der Beschreibung, sondern die damit verbundenen Prozesse der Interpretation und Aneignung in den Mittelpunkt zu rücken, wäre die Aufgabe, der sich Filmmusikforschung (und in einem weiteren Sinne die Filmwissenschaft überhaupt) zu stellen hätte. Wie schon angedeutet: Prozessanalyse lässt sich nicht allein als *rezeptionsorientierte* Herangehensweise modellieren, sondern gestattet es auch, sich der *Produktionssphäre* anzunähern: Musiken in Filmen sind nicht naturgebener Teil des Textes, sondern werden in komplexen Planungsprozessen entwickelt und im Film platziert. Sie stehen in einem paradigmatischen Verhältnis zu anderen Musiken oder anderen Platzierungen. Gerade die Untersuchung von Produktionsprozessen muss auf die morphologischen Überlegungen und Wirkungshypothesen zu sprechen kommen, die den jeweiligen Lösungen zugrunde liegen. Welche Leistungen Filmmusiken in einem Film erbringen, wie sie eingespannt sind in Strategien der Zuschauerlenkung, wie sie (oft verborgene) Subtexte artikulieren, bedarf einer radikalen Öffnung der meist statischen Gegenüberstellung von (realisiertem) Film und Zuschauer.

Der Entstehungsprozess wird also als Abfolge von Entscheidungen und damit auch als Wahl zwischen Alternativen aufgefasst. Diesen Prozess zu rekonstruieren, wäre die Aufgabe von Filmwissenschaft, um die

Entscheidungskriterien zu finden, nach denen gearbeitet wurde und wird (und die sich regional, historisch und in Hinsicht auf die konkreten Produktionsbedingungen deutlich unterscheiden).

Die Kriterien, die eine solche genetische Analyse zu erfüllen hat, sind gänzlich andere als die der Kritik, die ja gelegentlich auch auf die Produktionsseite abhebt. Gesichtspunkte der hier angedeuteten genetischen Analyse scheinen in der Filmwissenschaft bislang viel zu selten auf. Auf die Filmmusik bezogen bedeutet dies:

- die Komposition ist als Auftragsarbeit zu sehen, die in einem bestimmten (auch zeitlich) vorgegebenen *Rahmen* stattfindet;
- die *Auswahl* der tatsächlich verwendeten Musik basiert auf *Alternativen* (die zu rekonstruieren sind);
- es geht dabei um *Entscheidungen*, die nicht ausschließlich auf musikalischen Kriterien beruhen, so wenig wie die Entscheidung für eine bestimmte Drehbuchvariante allein aus deren dramaturgischer Qualität hervorgeht.

Eine genetische Analyse stellt viel mehr dar als nur eine Ansammlung von Anekdoten zu möglichen Alternativen. Sie zielt letztlich ins Innere des kreativen Prozesses, der weit weniger geheimnisvoll ist als gemeinhin angenommen.

2.3 Experimentelle Forschung im musikalisch-filmischen Labor

Im geisteswissenschaftlichen Bereich orientieren sich Forschung und Lehre allzu oft an traditionellen Leitlinien und wagen es nur selten, neue Formen auszuprobieren oder zu experimentieren, einen Begriff von Praxis zu entwickeln, der in der Lage wäre, bei der Suche nach wissenschaftlichen Erkenntnissen hilfreich zu sein. Wir sind überzeugt, dass es auch in der Geisteswissenschaft Sinn macht, «Labore» einzurichten, in denen theoriegeleitet spielerisch mit dem zu untersuchenden Material umgegangen wird. Auf diese Weise könnten nicht nur neue Formen der Vermittlung gefunden werden, die Studierende wesentlich stärker motivieren und auf die gestalterischen Qualitäten von Filmen verweisen, als dies in kanorientierten oder formal-analytischen Formen der Lehre geschehen kann. Sie ermöglichen wissenschaftliche Erkenntnisse, die auf traditionellen Wegen verschlossen bleiben.

Gerade im Bereich der Filmmusikforschung böte ein derartiges Labor ungeahnte Möglichkeiten. Eine «explorative Technik der Analyse»

ist auch deshalb zu entwickeln, weil eine Analyse ohne Wissen um die Praxis der Filmproduktion unvollständig bleiben muss.

Es geht uns hierbei auch um Techniken der teilnehmenden Beobachtung, die die Wissenschaft und die Studierenden vom bloß Interpretativen weg und hin zu einer kreativeren Form des Erkenntnisgewinns führt, der eben nicht mit dem Nachahmen bereits vorhandener Denkmuster und deren Ausdrucksformen machbar ist. Dabei gilt es etwa, den impliziten (und expliziten) Regeln und Wirkhypothesen auf die Spur zu kommen, die in der praktischen Arbeit oft nur realisiert, aber nicht ausgesprochen werden (und wenn überhaupt, dann zumeist verkürzt und mit einem für Außenstehende unverständlichen Vokabular). Das Finden einer gemeinsamen Sprache von Film- und Musikwissenschaftlern und «Praktikern» benötigt dringend Akteure, die in diesem Feld «mehrsprachig» kommunizieren, sozusagen als Dolmetscher fungieren können. Langfristig ist natürlich an einer gemeinsamen Terminologie zu arbeiten.

Beim verstärkten Einbezug des Produktionsprozesses drängt sich eine Neubewertung der Frage nach der Intentionalität auf, der man einen größeren Spielraum wid einräumen müssen, als dies zurzeit der Fall ist. Andererseits ist Vorsicht geboten, um nicht in simple biografische Erklärungen und Sichtweisen von Kunst als individueller Ausdrucksform zurückzufallen.

Kommunikation mit Komponisten, Musikberatern, Regisseuren, Produzenten, Drehbuchautoren, Kameraleuten soll also zum essentiellen Teil von Forschung und Lehre werden. Dies bedeutet auch die Erarbeitung eines inhaltlichen und methodischen Rahmens, in dem diese Kommunikation nachhaltig Sinn macht, um nicht zum ergriffenen Lauschen von Anekdoten und zur unkritischen Affirmation einer unreflektierten Praxis herunterzukommen. Dies betrifft die ganze Bandbreite von Fragen der Dokumentation derartiger Begegnungen bis hin zu ihrer wissenschaftlichen Auswertung.

Es geht uns aber auch um die Entwicklung von Verfahren der systematischen, ebenso spielerischen wie wissenschaftlich neugierigen, vor allem an den Effekten interessierten Variierung der Unterlegung von Filmszenen mit Musik. Nur wenn man in das Material eingreift, es systematisch variiert, lassen sich Verarbeitungsprozesse isolieren und benennen, welche die Bedeutung einzelner Variablen der Variation für das Filmverständnis beschreiben.

3. Aufführung / Performance als Kategorien der Filmmusikanalyse

Aufführungsanalyse gilt seit Max Herrmann (vgl. neuerdings Hiss 1990) als Herzstück der Theaterwissenschaft, deren Gegenstand nicht der dramatische Text, sondern die lebendige Aufführung ist. Sie stellt Begriffe zur Analyse und Beschreibung von *Theaterereignissen* bereit. Ihren Gegenstand betrachtet sie dabei als strukturierten Zeichenzusammenhang, mithin als Text. Diese theaterwissenschaftliche Überlegung ist insofern für uns von Bedeutung, als die *Ereignishaftigkeit* von Filmmusik für die Untersuchung rezeptiver Effekte, aber auch für die Entfaltung semantischer Potenziale zentral ist. Will man sich dem annähern, so muss dies über die *Aufführungspraxen* geschehen. Dies macht Sinn, weil diese tatsächlich so unterschiedlich sind, dass die jeweilige Aufführung oder Performance mehr als die bloße Reproduktion eines audiovisuellen Ereignisses darstellt.

Im Film ist die Reproduzierbarkeit der Projektion eines der Bestimmungselemente überhaupt. Film kann zwar in Aufführungen der ersten Art – die Variation des dispositiven Settings – einbezogen werden (wie in manchen Formen des Expanded Cinema, in Happening-Formen usw.), bleibt aber als reproduzierbare Projektion auch dann erhalten. Eine der wichtigsten Mischformen ist die Projektion von Stummfilmen mit musikalischer Live-Begleitung. Natürlich variieren die situativen Konditionen aber auch im Kino. Es macht Unterschiede, ob ein Film in einem Kinopalast oder in einem Jugendzentrum, ob er vor cinephilem Publikum oder in einem Vorstadtkino läuft. Allerdings sind dies Veränderungen des *Aufführungsrahmens*, nicht der Aufführung selbst. Eigene Aufmerksamkeit verdient natürlich die Veränderung des *dispositiven Rahmens* jenseits der reinen Projektion: Inwieweit verschiedene technische Plattformen wie Filmstreifen, DVD oder Festplatte jeweils eigene Aufführungs-Formate entfalten, steht ebenso zur Debatte wie die *situativen Veränderungen* im Kinosaal, bei der Besichtigung von Video, DVD oder Fernsehen zu Hause. Ob die Rezeption via Handy, die Online-Nutzung von Filmen etc. eigene Aufführungsformate darstellen, zumindest aber die Rezeption wesentlich beeinflussen (angesichts der eklatant unterschiedlichen akustischen Wiedergabe), bleibt zu diskutieren.

Der Begriff des Performativen hat heute jedoch noch eine zweite Bedeutung. Einer Unterscheidung Mieke Bals folgend sollte man *performance*, das aus der ästhetisch-künstlerischen Praxis stammt, strikt von

performativity trennen, das aus der Sprachtheorie stammt. Das englische *performance* wird aber durchaus auch alltagssprachlich gebraucht:

Üblicherweise [bezeichnet das Wort] die Ausführung einer Bandbreite von «künstlerischem Tun und Schaffen». [...] Wir benutzen das Wort ziemlich häufig. Wir sprechen über *performances*, für die wir eine Eintrittskarte kaufen – für ein Konzert oder eine Oper oder ein Theaterstück. Oder wir loben oder kritisieren die *performances* eines Schauspielers oder Musikers (Bal 2001, 201).

Derartige Aufführungen sind einzigartig. Gerade im Bereich der – vereinfacht gesprochen – intra-diegetischen Musik handelt es sich in den meisten Fällen um *performances*, die als solche auch untersucht werden sollten. Es ist daher sinnvoll, die Performativität von Filmmusik in all diesen unterschiedlichen Bedeutungshorizonten (sowohl in der Analyse von Aufführungspraxen als auch in der Untersuchung innerfilmischer *performances*) anzudenken.

4. Conclusio

Es ging uns in diesem Beitrag darum, das weite Feld der Filmmusikforschung zu skizzieren, Fragestellungen und mögliche Entwicklungen aufzureißen, um damit im Idealfall sowohl Film- als auch Musikwissenschaftler (und alle anderen Interessierten) zu animieren, sich auf dieses Feld zu begeben. Dabei galt es zunächst, Musik und Sound im Kontext des Films zu betrachten. Gegenstand der Untersuchung bleibt der Film und nicht die abgelöste Musik. In einem zweiten Schritt wollen wir von der ausschließlichen Textanalyse zur Analyse von Prozessen gelangen, die in der Filmwissenschaft einen mindestens ebenso wichtigen Platz wie die textuelle Einzelanalyse einnehmen sollten. Das Verständnis dieser Prozesse kann einen signifikanten Erkenntnisgewinn gewähren. Produktions- und Rezeptionsprozesse wären demnach verstärkt in den Mittelpunkt interdisziplinärer Forschung zu stellen. Auch der akademische und handwerkliche Vermittlungsprozess (sowie die damit entstehenden Fragen der Didaktik) sollte von einer Prozessorientierung ausgehen. In einem noch genauer zu definierenden *Labor* können neue Formen und Methoden der wissenschaftlichen Forschung und Lehre experimentell erprobt werden.

Literatur

- Allen, Robert C. / Gomery, Douglas (1985) *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf.
- Bal, Mieke (2001) Performanz und Performativität. In: *Kultur-Analysen*. Hg. v. Jörg Huber. Zürich: Ed. Voldemeer & Wien/New York: Springer, S. 197–242 (Interventionen 10).
- Bellour, Raymond (2001) *The Analysis of Film* [frz. 1979]. Bloomington: Indiana University Press.
- Bordwell, David (2006) *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Hiss, Guido (1990) Zur Aufführungsanalyse. In: *Theaterwissenschaft heute*. Hg. v. Renate Möhrmann. Berlin: Reimer, S. 65–80.