

I. Einleitung: Zielsetzung des vorliegenden Buchs

Der Wunsch nach einer gegenseitigen Bereicherung von Wissenschaft und Praxis ist in manchen Fachgebieten selbstverständlich. Ein praktizierender Arzt kann seinen Beruf nicht verantwortungsvoll ausüben, wenn er nicht über die wissenschaftliche Forschung im Bilde ist. Ein Forscher auf dem Gebiet der Medizin verfehlt sein Ziel, wenn er der medizinischen Praxis nichts beisteuern kann. Auch ist er sich meist darüber im Klaren, dass die Wissenschaft nicht im Alleingang über Prioritäten von Forschungsanliegen entscheiden kann. Das Leben wartet bei der Schaffung neuer Probleme nicht auf die Lösung alter Probleme, und die wichtigsten Impulse für die Forschung kommen unmittelbar aus der Lebenspraxis.

Die wissenschaftliche Film(musik)forschung ist lange Zeit eher wenig empfänglich für Impulse aus der Lebenspraxis gewesen. In geisteswissenschaftlichen Fächern, hier überwiegend vertreten durch die deutsche und angloamerikanische Film- und Musikwissenschaft, wurde Filmmusik aufgrund der Herkunft des Films von Varieté, Spielhallen und »niederer« Unterhaltung zunächst gemieden, dann aus abwertender Distanz beschrieben und erst langsam lebensnah erforscht. Das ist kurios, wenn man beachtet, dass der Psychologe Hugo Muensterberg (1916), einer der ersten mit dem Film befassten Wissenschaftler, in seinem Buch *The Photoplay* die besondere Chance hervorgehoben hatte, eine neue Kunstform von Anfang an wissenschaftlich reflektieren zu können. Muensterbergs spielerische Offenheit scheint jedoch nicht selbstverständlich zu sein. Albrecht Riethmüller (1997: 1172) bemerkt treffend:

»Für viele Musiker und Musikfachleute, die selbst mit dem Medium Tonfilm nicht befasst sind, scheint die Rolle der Musik im Tonfilm noch 70 Jahre nach dessen Aufkommen etwas Unbewältigtes und die Musik im Film (>Filmmusik<) etwas Abseitiges, wenn nicht gar Nichtswürdiges zu sein. Die an der Filmmusik Beteiligten wiederum, so wird weithin geargwöhnt, >tun es eben<, ohne viel zu erklären, was sie da tun.«

Claudia Gorbman (2001: 13) bestätigt dies:

»Genauso wie der Film als verrufene, bastardierte Kunstform von den Universitäten ausgeschlossen war [...], war auch die Filmmusik, die in ihrer Kontextabhängigkeit und tiefen Verankerung im Populären scheinbar

ebenfalls eine Bastardkunst ist, gezwungen, viele Jahre lang geduldig an die Pforten der Universitäten zu pochen, bis ihr schließlich zögernd Einlass gewährt wurde.«

Somit entstand eine Kluft zwischen dem sich schnell entwickelnden Film und der langsam hinterherhinkenden Wissenschaft.

Die Scheu vieler Geisteswissenschaftler gegenüber dem »Populären« – vermeintlich »Niederem« und »Trivialen« – scheint ein Phänomen der Moderne und des 20. Jahrhunderts zu sein und darf allmählich als überwunden gelten. Insbesondere hatte der Philosoph Theodor W. Adorno unter dem Dach der »Kritischen Theorie« der Frankfurter Schule durch brillant formulierte Schriften eine Haltung geprägt, die sehr rigide »obere« von »niederer« Musik und Kunst unterscheidet. Während Adorno (1975) sich aber mit »niederem« Gattungen – das waren für ihn Schlager, Jazz, Operetten, Musicals, Hollywood-Filme – durchaus auseinandergesetzt und einiges an Talent sowie Einfallsreichtum auf dem seiner Meinung nach gesamtgesellschaftlich falschen künstlerischen Sektor anerkannt hatte, wandte sich der größere Teil eines sich an Adorno klammernden Intellektuellentums im Habitus sozialer Höherstellung vom Populären demonstrativ ab.

Eine derart elitäre Haltung liegt aber keinesfalls in der Natur der Geisteswissenschaften. Gerade diese haben sich mit vielschichtigen und komplexen Fragen des Lebens, auch ungeachtet sich wandelnder Etiketten von Wert und Würde, zu befassen. Die »weichen« Wissenschaften gehen, wie der Musikwissenschaftler Uwe Seifert (1995) herausstellt, mit »harten« Problemen um. Sie sollen Dinge erhellen, die in den Tiefen der Menschlichkeit wurzeln und oft schwieriger zu fassen sind als messbare Naturphänomene. Viele Film(musik)praktiker meinen allerdings gegenwärtig, dass die Geisteswissenschaften der Lebenskomplexität, der sich Praktiker tagtäglich stellen, wenig gerecht würden. Der Hollywood-Komponist Hans Zimmer äußert es so:

»Ja, ich habe mir mal so eine Filmmusik-Vorlesung an einer amerikanischen Hochschule angehört. Und da dachte ich: das hat ja nichts mit der Realität zu tun. Ich habe dann selbst versucht, ein paar Vorlesungen zu halten, merkte aber sehr schnell, dass ich genauso schlecht dran war, wie die ganzen Professoren – denn das, was man am Ende des Tages wirklich braucht, kann man nur durch die Praxiserfahrung bekommen. Man muss an einen Film rangelassen werden, man muss arbeiten, die Fehler machen, die man eben anfangs macht, ohne dass die Filmstudios es da sofort mit der Angst zu tun kriegen.« (<http://www.planet-interview.de/interviews/pi.php?interview=zimmer-schneider>)

Die Frage nach dem Grund dieser Kluft zwischen Wissenschaft und Film(musik)praxis sowie die Erörterung von Möglichkeiten zu mehr gegenseitiger Bereicherung bilden einen wiederkehrenden Themenkomplex im vorliegenden Buch. Es wird deutlich werden, dass abweichende Kommunikationsweisen – und auch wechselseitige illusorische Erwartungen – zu Barrieren führen. Grundsätzliche Unvereinbarkeiten bestehen hingegen nicht, wenn akzeptiert wird, dass die Wissenschaft nicht mit den Anspruch hat, eine »bessere Praxis« zu sein und die Praxis keinen Anspruch auf »bessere Wissenschaftlichkeit« erhebt. Eine mit Filmmusik befasste Wissenschaft bezieht sich auf die Praxis, ohne dabei ihren spezifischen Blickwinkel aufzugeben. Die Film(musik)praxis kann davon profitieren. Sie braucht stringente Formulierungen und Theorien¹ als Kommunikations- und Problembewältigungshilfen. Filmmusik gedeiht schließlich nicht in völliger Selbstbestimmtheit eines autonomen Komponisten, der seine Erfahrungen und Tiefen – einem romantischen Topos entsprechend – zutiefst subjektiv sublimiert. In den meisten Fällen ist Filmmusik Auftragsarbeit inmitten eines interaktiven und kommunikativen Personengeflechts. Authentisches Kreativschaffen findet statt, jedoch als Teil eines Gemeinsinns, der nicht nur durch den Komponisten bestimmt wird und daher einer Bündelung durch theoretische Rahmenvorstellungen bedarf.

Das vorliegende Buch wendet sich an Wissenschaftler, Praktiker und Liebhaber der Filmmusik. Es bietet eine zugleich philosophisch reflektierende und praxisnahe Aufarbeitung wissenschaftlicher Errungenschaften zur Filmmusik. Die Ausgangslage dafür ist gut, denn die von Roy M. Prendergast (1977) durch seine Schrift *Film Music: A neglected Art* prominent gemachte These einer Vernachlässigung der Filmmusik durch die Wissenschaft darf mittlerweile als veraltet gelten. Es gibt eine Vielzahl von Büchern und Artikeln über Filmmusik. Arbeiten, die kurz nach Prendergasts Buch erschienen, sind zwar häufig einwenig krampfhaft von dem Bemühen getragen, die Filmmusik als kunstfähigen wie wissenschaftswürdigen Gegenstand zu etablieren. Traditionelle musik- und filmhistorische Perspektiven

1 Das Wort »Theorie« kommt von griechisch »theorein« und bedeutet »Gottesschau«. Es kann auch im Sinne von Anschauen, Überlegen, Zuschauen oder Betrachten aufgefasst werden. Theorien sind demnach Anschauungen, Überlegungen und Lehrmeinungen zur Realität. Wissenschaftliche Methodik kann zwar die innere Widerspruchsfreiheit von Theorien gewährleisten, nicht jedoch ihre Gültigkeit. Dies unterstreicht der Wissenschaftstheoretiker und Philosoph Karl Popper (1935) mit der Auffassung, dass Theorien in einem kreativen Akt frei erfunden werden dürften und sollten, um im evolutionären Selektionsprozess infolge vieler Widerlegungsversuche bestehen bleiben oder ausgesiebt werden zu können.

werden darin nicht auf ihre Brauchbarkeit für die Filmmusik überprüft. Das äußert sich etwa darin, dass Filmmusik als untergeordnete Größe in einem an sich »optischen« Medium – dem Film – angesehen wird (vgl. Nick 1955: 195). Aber spätestens seit den 1980er Jahren wird Filmmusik – infolge von Arbeiten wie *Filmmusik – Eine systematische Beschreibung* von Helga de la Motte-Haber und Hans Emons (1980) – als genuin audiovisuelles Medium aufgefasst und interdisziplinär erforscht. In den 1990er Jahren setzte sogar ein »Boom« der Film(musik)forschung ein.² Ebenfalls werden seit dieser Zeit viele Praxisbücher zur Filmmusik veröffentlicht. Auch sie werden im vorliegenden Buch reflektiert.³

Praxisnähe im wissenschaftlichen Schreiben über Filmmusik kann indes nicht vorneweg mit Leichtverständlichkeit gleichgesetzt werden. Manche theoretische Überlegung zu dem vielschichtigen Gebiet der Filmmusik ist komplexer Natur. Die Erörterung ihrer Praxisrelevanz setzt einige Bereitschaft zu abstraktem Denken und der Auseinandersetzung mit Modellen voraus. Die Durchdringung des Aspekts »Praxisnähe« vor dem Hintergrund des philosophischen Diskurses ist – scheinbar paradox – in manchen Facetten besonders abstrakt und »theoretisch«, kann aber helfen, der Kluft zwischen Filmmusikwissenschaft und -Praxis auf tieferer als symptomatischer Ebene zu begegnen. Dies ist notwendig, denn es herrscht – trotz nunmehr weitgehend vorurteilsfreier Film(musik)forschung – immer noch wenig *Anschlussfähigkeit* der

-
- 2 Wichtige Werke dieses Booms sind etwa Chion (1994) mit einer phantasievollen und weit-sichtigen theoretischen Erörterung der Rolle von Ton und Musik im Film, Maas/Schudack (1994) mit einer auf die Didaktik des schulischen Musikunterrichts ausgerichteten Aufarbeitung des Themas Filmmusik, Behne (1994a, 1994b und 1999) mit empirischen Untersuchungen zur Wahrnehmung von Film und Filmmusik sowie Überlegungen zu einer Filmmusiktheorie, die den Rezipienten einbezieht, Brown (1994) mit einer narratologisch ausgerichteten Analyse von Techniken und Stilmerkmalen der Musik innerhalb bekannter Filme, Keller (1996) mit einer journalistisch auf die Filmkomponistenszene ausgerichteten Bestandsaufnahme zur Filmmusik, Miller Marks (1997) mit eingehenden Analysen von Einzelbeispielen der Musikkomposition für den Stummfilm, Bullerjahn (2001) mit einem umfassenden Überblick über die Grundlagen der Wirkung von Filmmusik und insbesondere den Stand der empirischen Film(musik)forschung, Kreuzer (2003) mit einer detaillierten Einzelfallanalyse der dramaturgischen Stilmittel und Techniken von Filmmusik, Flückiger (2001) mit einer detailreichen historischen und theoretischen Erörterung des Sounddesigns im Film sowie Cohen (2001, 2002, 2005) mit kognitionspsychologischen Studien zur Filmmusik.
- 3 Folgende Praxisbücher werden berücksichtigt: Bronner/Hirt (2007), Karlin/Wright (1990), Kungel (2004), Oliver (1999), Rona (2000), Schneider (1997a), Wehmeier (1995), Weidinger (2006) und Wüsthoff (1999). Zur Praxis des Drehbuchschreibens: Field (1992), McKee (2001) und Seger (1989).

wissenschaftlichen Film(musik)forschung zur Film(musik)praxis.⁴ Dies liegt nicht an der Komplexität der wissenschaftlichen Forschung, sondern mehr an deren ungeklärter Perspektive. Oft wird in wissenschaftlichen Studien nicht ersichtlich, welchen Kenntnisstand Autoren selbst über die Film(musik)praxis haben und welchen »Maßstab« sie bei der Theoriebildung anlegen. Eher im Nebel liegen dann für die Leser fassliche Gründe des sich einschleichenden Verdachts, dass manche theoretische Betrachtung auf aberwitzigen Vorstellungen über die Film(musik)praxis basiert. Auch sind Forscher bisweilen unentschieden, ob sie ästhetisch werten, systematisch theoretisieren oder allgemein philosophisch betrachten, respektive, ob sie ihr persönliches Anliegen offen zu erkennen geben wollen. Wenn ein Autor aber etwa die kommerzielle Film(musik)praxis für bestimmte Praktiken kritisiert, ist es nicht unerheblich, ob dieser dem kommerziellen Film wohl gesonnen ist und den Versuch einer »Hilfestellung« unternimmt, oder ob er ihn – einem etwaigen persönlichen Geschmacksurteil vielleicht nur verdeckt entsprechend – abschätzig betrachtet. Erschwerend kommt die inkonsistente Verwendung von Begriffen, die sich weder in wissenschaftlichen Arbeiten noch mit gebräuchlichen Begriffen in der Praxis decken, hinzu (vgl. Bullerjahn 1999).

Das so bedingte gegenwärtige Defizit der Filmmusikforschung gipfelt darin, dass es eine umfassende Filmmusiktheorie, die durch eine innere Systematik über manche Inkonsistenz in den bestehenden Studien hinweghelfen könnte, nicht gibt. Filmmusiktheorie besteht »bislang in nichts als disparaten Anmerkungen«, stellt der Musikwissenschaftler Werner Klüppelholz (1998: 295) fest. Es scheint, als hätte sich bis heute nicht viel geändert.

Bei dieser Lücke setzt das vorliegende Buch an. Dies setzt voraus, *dass* es überhaupt möglich ist, wissenschaftlich über Filmmusik zu schreiben. Es wird hier somit nicht der Auffassung Hansjörg Paulis (1981:13) entsprochen, der einst forderte: »Wer über Filmmusik schreibt, muss [...] vorweg klar machen, dass, was er treibt, mit Wissenschaft nicht viel zu tun hat.« Pauli selbst hat wissenschaftlich wie praktisch wertvolle Erklärungshilfen für die Filmmusik geliefert. Die Überprüfbarkeit von Aussagen, ein Hauptanspruch an wissenschaftliches Schreiben, besteht auch in der Filmmusikforschung, allerdings unter einer Bedingung: Basis der Überprüfung sind nicht allein Methodik, Darstellung und »Logizität« einer Darstellung. Manchmal kann es nur die eigene *Erfahrung* eines Lesers mit der Filmmusik sein, die eine nicht anders als vage leistbare Darlegung plausibel – oder eben abwegig – macht. Es wird also ein gewisser (lebens)praktischer Bezug zur Filmmusik vorausgesetzt. Dieser kann

4 Mangelnde Anschlussfähigkeit beklagen etwa Krützen (2000: 19–28), in der Filmwissenschaft und Gembris (1999: 36), in der Musikwissenschaft.

in Erfahrung mit dem Filmemachen oder Filmmusik-Komponieren bestehen oder auch einfach in einem ausgeprägten Interesse an der Filmmusik. Ohne einen leidenschaftlichen Zugang des Lesers zur Filmmusik dürften sich indes manche Zusammenhänge nicht vollkommen erschließen.

Vertiefung: Wie die Wissenschaft Erfahrung auswertet

Zum einen erfolgt wissenschaftliches »Erfahren« von Zusammenhängen über empirische Experimente. Erfahrung ist dann nicht unmittelbar von der subjektiven Einschätzung abhängig, sondern – erhofftermaßen – objektiviert. Die Empirie wurde für den musikalischen Bereich paradigmatisch von dem Soziologen Alphons Silbermann (1957) vertreten, der sich in seiner Forschung ganz auf die statistisch zu erfassenden Anhaltspunkte musikalisch-sozialer Interaktion konzentrierte. Die Filmmusikforschung betreibt verstärkt seit den 1980er Jahren empirische Forschung. In ihrem Standardwerk *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik* gibt Claudia Bullerjahn (2001) einen umfassenden Überblick zum Forschungsstand, der etwa bewusste und unbewusste Wahrnehmung von Filmmusik, Aufmerksamkeitsbeeinflussung und Filmstrukturierung durch Musik, emotionale Einfühlung und Aktivierung sowie Beeinflussung von Gedächtnisleistungen sowie Assoziations- und Urteilsbildungen durch Filmmusik umfasst. Bei näherer Betrachtung einzelner solcher Studien fällt jedoch auf, dass es nur sehr basale Wirkungsphänomene sind, die als empirisch bewiesen gelten können.

Zum anderen wird auch subjektive Erfahrung über die Intuition des Forschers einbezogen, etwa durch spekulatives Theoretisieren. Dieser »verstehende« Ansatz ist Grundlage der Hermeneutik – der Auslegung von Beobachtungen am Leben, am Menschen und am Kunstwerk. Der Philosoph und Psychologe Wilhelm Dilthey (1923: 1314) erklärte die Hermeneutik – nicht ohne Gegenkritik – zur Grundmethode der Geisteswissenschaften: »Die Natur erklären wir, das Seelenleben verstehen wir.« Für viele Nuancen der Film(musik)gestaltung und Film(musik)wirkung sind die menschlichen Sinnesorgane und Einschätzungen, so kann man wohl sagen, sensibler als empirische Fragebögen oder Blutdruckmessungen. Scharfsinnige Beobachter und Kenner der Filmmusik haben erstaunlich beständige Theorien zu deren Gestaltung, Ästhetik und Wirkung entwickelt. Zwei der bedeutendsten Autoren, die die Filmmusik intuitiv theoretisiert haben, sind der Regisseur Sergej Eisenstein sowie der Journalist, Soziologe und Filmwissenschaftler Siegfried Kracauer. Eisenstein baut in der Theorie auf seine Erfahrung als Regisseur; Kracauer (1985: 215) nennt »impressionistische Beobachtungen« als seine Basis.

In diesen beiden Personen spiegeln sich die beiden vorgeschlagenen Zugänge zur Filmmusik: Praxiserfahrung und leidenschaftliche Rezeption.

Im vorliegenden Buch wird der Versuch unternommen, Theorien und empirische Forschungen zur Filmmusik intuitiv verstehend in Bezugnahme auf Erfahrungen des Verfassers aus eigener Praxis im Bereich der Auftragskomposition von Film-, Fernseh- und Medienmusik zu interpretieren. Die bestehende Filmmusikforschung wird praxisnah durchleuchtet und zusammengeführt. Anhand eines neu vorgestellten ganzheitstheoretisch fundierten Modells über Film und Filmmusik – »Drei-Dimensionen-Modell« – wird ein Leitfaden durch unterschiedliche Theorien, die sich auf Filmmusik beziehen oder beziehen lassen, geschaffen. Mit dem Modell soll ein für Praktiker und Wissenschaftler gleichermaßen geeigneter Zugang zur Filmmusik und zu ihrer Theorie entstehen.