UNIVERSITÄT OSNABRÜCK

# Jenseits von Hören und Sehen

## Zur Ästhetik audiovisueller Medien

herausgegeben von
Susanne Sackl und Malik Sharif

www.epos.uni-osnabrueck.de

epOs Music

# Jenseits von Hören und Sehen

## Zur Ästhetik audiovisueller Medien

**Beiträge zur Medienästhetik der Musik**
**Band 13**

**herausgegeben von**
**Rolf Großmann und Hartmuth Kinzler**

# Jenseits von Hören und Sehen

**Zur Ästhetik audiovisueller Medien**

herausgegeben von
Susanne Sackl und Malik Sharif

Electronic Publishing Osnabrück

Besuchen Sie unsere Website mit vollständigen Online-Fassungen:
Http://www.epos.uni-osnabrueck.de

**Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek**
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar

© 2013 Electronic Publishing Osnabrück
Rechtsträger: Universität Osnabrück
Bearbeitung und Layout: Vera A. Gehrs
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-940255-42-6

# Inhaltsverzeichnis

Matthias Hornschuh
Vom Rhythmus des Bildes und musikalisch gemeinter Stille.
Ein Interview als Vorwort . . . . . 1

Susanne Sackl und Malik Sharif
Jenseits von Hören und Sehen. Eine Einleitung . . . . . 7

**Teil 1: Artikel**

Tobias Neuhold
See the Sound – See the Body. Visuelle Aspekte musikalischer
Kommunikation in musikalischen Aufführungen . . . . . 15

Andreas Pirchner
Filmmusik: Spuren des musikalischen Autonomiegedankens . . . . . 35

Ekkehard Knopke
»Hier spielt die Musik!« Zur Lokalisierung des Klangs von
Musical-Songs im Film am Beispiel *Singin' in the Rain* . . . . . 51

Malik Sharif
Musikclips, Tierrechte und Ästhetik: Sepultura – »Convicted in Life« . . . . 69

Susanne Sackl
Geschlechterbilder in Videoclips. Eine kritische Diskussion
wissenschaftlicher Analysen . . . . . 91

Susanne Sackl und Christina Lessiak
Frauen als Filmmusikschaffende. Ein kritischer Kommentar
am Beispiel der Sound-Track_Cologne 1.0–8.0 . . . . . 107

Yvonne Stingel Voigt
Musikvorkommen in virtuellen Welten von Computerspielen.
Eine Reflexion über narrative Konzepte und ihre ästhetische Wirkung . . . . 115

**Teil 2: Berichte von der Soundtrack_Cologne 8.0, 3.–6. November 2011**

Jonas Traudes
Workshop: *Crysis 2*, 4. November 2011 . . . . . 133

Christina Lessiak
Podiumsdiskussion: Music in Video Games, 4. November 2011 . . . . . 137

Elisabeth Treydte
Case-Study: *Killzone*, 4. November 2011 . . . . . 141

Evgenij Dvorkin
Öffentliches Gespräch zwischen Helge Bogarts und
Chris Hülsbeck, 5. November 2011 . . . . . 145

Über die Autorinnen und Autoren . . . . . 149

# Filmmusik: Spuren des musikalischen Autonomiegedankens

Andreas Pirchner

> Musik, wie sehr sie auch ihrer eigenen kompositorischen Gestalt nach bestimmt sein mag, ist doch nie bestimmt mit Rücksicht auf einen Gegenstand außerhalb ihrer selbst, auf den sie sich durch Nachahmung oder Ausdruck bezöge. Umgekehrt ist kein Bild, auch keines der abstrakten Malerei, vom Gegenständlichen völlig emanzipiert. (Adorno und Eisler 1976, S. 71, verfasst 1944)

> Versuche einer Rettung der Filmmusik für die Kunst durch Filmmusikpraktiker, Philosophen und Musikwissenschaftler führten zu einer überbetonten Forderung nach filmmusikalischer Autonomie […]. (Bullerjahn 2001, S. 297)

Seit der Begegnung von Musik und dem bewegten Bild – und diese fällt mit den allerersten Filmvorführungen am Ende des 19. Jahrhunderts zusammen – stellt sich die Frage nach der Position der Musik im unbestreitbar audiovisuellen Werk *Film*. Kann eine für einen bestimmten Film komponierte Musik überhaupt für sich selbst als eigenständiges musikalisches Werk Bestand haben? Nach welchen Kriterien wäre eine solche Musik zu beurteilen, die ohne ihren außermusikalischen Kontext Fragment wäre? Ist die Musik eines Films immer Teil eines audiovisuellen Kunstwerks, an dessen Entstehung in der Regel – wie bei der Oper – eine Art von Künstlerkollektiv beteiligt ist? Leitet sich ihre Ästhetik aus ihrer Funktion ab?

Mit funktionaler Musik wird Musik bezeichnet, die eine außermusikalische Funktion erfüllt und aus diesem Grunde zunächst nicht dafür gemacht ist, für sich allein zu stehen. Zu dieser funktionalen Musik werden Militär-, Kirchen- und Bühnenmusik gezählt. Auch die Filmmusik ist, da sie im visuellen (meist narrativen) Kontext der Bildebene steht, hinzuzurechnen (vgl. Bullerjahn 2001, S. 58–59). Über die Funktion von Filmmusik haben ForscherInnen verschiedene Modelle ausgearbeitet. Die Zeitgenössischen unter ihnen sehen die Funktion der Filmmusik im Kontext der visuellen Ebene des Films.[1] Auch die Techniken der Filmmusik stellen einen Bezug zwischen Musik und Bild her: *Underscoring* beispielsweise bezeichnet die Kompositionsweise, bei der die Musik Vorkommnisse der Bildebene, Bewegungen und auch Gefühle, simultan mitvollzieht. Unter *Mood Technique* versteht man das emotionale und atmosphärische Einfärben einer Szene. Die Musik verkörpert einen Ort der Handlung oder eine Stimmung. Dabei nimmt sie auf Details der szenischen Handlung keinen oder wenig Bezug (vgl. Kloppenburg 2000, S. 42–44). Filmmusik wird also in jüngerer Vergangenheit paradigmatisch als funktionale Musik gesehen,

1 Für eine Zusammenfassung der Funktionen von Filmmusik vgl. Bullerjahn 2001, S. 69–74.

die nicht ohne Berücksichtigung der Bildebene betrachtet werden kann. Claudia Bullerjahn (2008) stellt jedoch zu Recht fest, dass in der Filmmusikliteratur dennoch reine Musikanalysen »unter weitgehender Ausblendung der narrativ dominierten Bildebene« (S. 205–206) stattfanden.[2] Es stellt sich die Frage, welche Umstände dazu beigetragen haben, dass im 20. Jahrhundert in den Musikwissenschaften jene teilweise heute noch in die Alltagsmeinung und Praxis ausstrahlende Meinung etabliert wurde, dass sich Filmmusik, losgelöst von der Bildebene, an eigenständigen ästhetischen Kriterien zu messen habe.

Es wird in diesem Artikel von Musik ausgegangen, die speziell für bestimmte Filme geschrieben wurde. Selbstverständlich wurde und wird von RegisseurInnen auch Musik für Filme verwendet, die ursprünglich für einen ganz anderen Kontext geschrieben wurde.[3] Es wird zu sehen sein, dass die Wahrnehmung dieser Musik teilweise nicht unabhängig von ästhetischen Annahmen ist, die am Anfang des Tonfilms von Musik aus dem klassisch-romantischen Kanon übertragen wurden. Diese weisen einen starken Bezug zu Ideen der Musikästhetik auf, wie sie im deutschsprachigen Raum entwickelt wurden. Die getroffenen Aussagen beziehen sich daher stark auf das Verständnis von Filmmusik im deutschsprachigen Raum. Auf diese Weise sollen überblicksartig Entwicklungsstränge und ihre Ursprünge sowie Einflussgrößen aufgezeigt werden.

**Das ästhetische Paradigma der absoluten Musik und sein Fortwirken**

Die Fokussierung auf die Musikebene bei der Betrachtung von Filmmusik verweist auf ein Verständnis von Musik, die allein aus sich selbst heraus erklärbar sei, weil sie sich nur auf sich selbst beziehe. Das Ideal der *absoluten Musik*, die sich auf nichts als sich selbst bezieht und keine funktionalen Aufgaben zu erfüllen habe, wurde im 19. Jahrhundert begründet. Carl Dahlhaus (1987) sieht in ihr die »tragende Idee des klassisch-romantischen Zeitalters in der Musikästhetik« (S. 8). Sie beschreibt die Überzeugung, dass Instrumentalmusik gerade durch ihre Begriffs-, Objekt- und Zwecklosigkeit das Wesen der Musik rein und ungetrübt vermittle. Instrumentalmusik repräsentiere als bloße Struktur lediglich sich selbst und bilde abgekoppelt von Affekten und Gefühlen einen eigenen Kosmos (vgl. Dahlhaus 1987, S. 13). Einflussreicher Wegbereiter der Idee einer autonomen Musik war Eduard Hanslick. Seine später einflussreichsten ästhetischen Standpunkte formulierte er in seiner 1854 erschienenen Abhandlung *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Hanslick vertritt darin die Auffassung, dass der ästhetische Anspruch der Musik in ihrer formalen Anlage liege, »unabhängig und unbedürfig eines von Außen her kommenden Inhaltes, einzig in den Tönen und ihrer künstleri-

2 Exemplarisch seien in diesem Zusammenhang auch die theoretischen Bemühungen Rudolf Arnheims genannt, der in seiner Schrift *Film as Art* (1958) argumentierte, dass Kunst nur in einem einzelnen Medium (entweder visuell oder akustisch) zur Geltung komme und versuchte, den Film althergebrachten Kriterien der Kunstbetrachtung zugänglich zu machen. Filmmusik lehnte Arnheim kategorisch ab, da diese als funktionale Musik nicht dem Ideal des autonomen zweckfreien Werkes entsprechen konnte (Emons und de la Motte-Haber 1980, S. 32–33).

3 Seit den 1960er Jahren sind dies beispielsweise auch Popsongs, die eigentlich für die Wiedergabe im Radio oder auf der Stereoanlage aufgenommen wurden.

schen Verbindung« (zit. n. Strauß 1990, S. 74), nicht etwa aus der Ambition, Gefühle auszudrücken.[4] Hanslicks Standpunkte wurden in der Folgezeit nach ihrer Veröffentlichung kritisiert, fanden aber in der Diskussion des späten 19. Jahrhunderts über die Ästhetik der Musik dennoch weite Beachtung. Die Positionen betonten die Eigenständigkeit der Musik, die sich nicht wie die Vokalmusik auf Außermusikalisches beziehen sollte: die höchste Form der Musik ist die instrumentale, ästhetisch autonome Musik. Für die ästhetische Betrachtung eines »vollwertigen« musikalischen Werks ist somit nichts als die Musik selbst, verstanden als »tönend bewegte Formen« (zit. n. Strauß 1990, S. 75) von Relevanz, die Formen und ihr Inhalt der Musik entstehen aus den sinnvollen Beziehungen zwischen ihren Elementen (vgl. Abegg 1974, S. 48). Die Idee der absoluten Musik ist ein vor allem in der romantischen Ästhetik der deutschsprachigen Musikkultur wurzelndes und hauptsächlich dort herrschendes Paradigma. Selbstverständlich blieb das ästhetische Ideal der absoluten Musik nicht unhinterfragt. Hugo Riemann schrieb im Jahr 1882 über dramatische Musik, dass diese mit »der Poesie und der lebendigen Handlung auf der Bühne verbundene dramatische Musik nicht einseitig vom Standpunkt der musikalischen Formgebung aus betrachtet werden darf« (zit. n. von Massow 1995, S. 15). Riemann konstatiert, dass diejenige Musik, die im Kontext von dramatischen Handlungen geschrieben und aufgeführt wird, nicht für sich alleine steht. Sie kann somit auch nicht losgelöst vom narrativen Element und ihrer auf dieses bezogene Funktionalität untersucht werden.

Die Beispiele zeigen, dass zwei für spätere Standpunkte bezüglich der Filmmusik zentrale Ideen durch zwei einflussreiche Persönlichkeiten der Musikästhetik bereits im 19. Jahrhundert formuliert und verbreitet wurden:

> (1) Die Idee der Musik, die sich lediglich auf sich selbst bezieht. Sie wertet absolute Musik als ästhetisch besonders avanciert und beinhaltet die Abgrenzung von Musik, die außermusikalische Bezüge aufweist.
>
> (2) Andererseits stellte Riemann fest, dass Musik, die zu dramatischen Handlungen geschrieben und aufgeführt wurde, sich nicht lediglich auf sich selbst beziehen kann und auch nicht solchermaßen analysiert werden könne.

Wie weiter unten gezeigt wird, elaborierten Adorno und Eisler viel später eine Idee zur Ästhetik der Filmmusik, die durch den Rekurs auf die Montagetechnik die Sichtweise etabliert, dass auch Musik im Film ihre Form und Gestalt aus sich selbst ableiten könne.

Der Begriff der absoluten Musik ist stark an das 19. Jahrhundert mit seinen speziellen gesellschaftlichen und musikalischen Bedingungen gebunden. Jedoch wirken die ästhetischen Ideen, die mit diesem wirkungsmächtigen Begriff entwickelt wurden, weit in das 20. Jahrhundert hinein. So orientierten sich beispielsweise mit

4 »In der That besitzt die Musik das Eine ohne das Andre; sie kann flüstern, stürmen, rauschen, – das Lieben und Zürnen aber trägt nur unser eigenes Herz in sie hinein. Die Darstellung eines Gefühls oder Affectes liegt gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunst« (zit. n. Strauß 1990, S. 43).

Webern und Schönberg auch Vertreter der Neuen Musik an ihnen (vgl. Seidel 1995, Sp. 16). Dass einmal etablierte ästhetische Ideen weit über den eigenen Entstehungszeitraum wirken, ist trivial und kann beispielsweise an der Haltbarkeit der pythagoräischen Sphärenmusik beobachtet werden – einer Idee, die im 5. Jahrhundert vor Christus entwickelt und im 16. Jahrhundert nach Christus von Johannes Kepler in seiner Schrift *Harmonice mundi* aufgegriffen wurde, um dann im 20. Jahrhundert beispielsweise Josef Matthias Hauer zu seinen Ausführungen in *Sphärenmusik* (1922) zur Ästhetik seiner atonalen Musik zu veranlassen (vgl. Henck 2000).

**Vormals autonome Musik im Kontext des frühen Films**

Über die Funktion von Musik in der Frühzeit des Films gibt es verschiedene Erklärungsansätze. Ob nun die Angst vor der Stille der ansonsten so realen Bilder oder eher die Notwendigkeit zur Maskierung des Projektorengeräusches den Anlass gaben – die Konvention, dass Musik zum Film erklingt, war von den Anfängen des Stummfilms an präsent. Jedoch hatten die wenigsten Stummfilme eine eigens komponierte Filmmusik. Selbst aufwändige Produktionen, die noch heute als filmhistorisch wichtig angesehen werden, verfügten nicht immer über eine werkspezifische Musik. Es wurden verschiedene Verfahren angewandt, um Musik für Stummfilme bereitzustellen. Diese lassen sich systematisieren: 1. Improvisation, 2. Kompilation/ Illustration, 3. Autorenillustration, 4. Originalkomposition. Die Improvisation fand in der Regel durch den Kinopianisten oder -organisten statt. Während die Kompilation/Illustration meistens ebenfalls vom Pianisten oder Kapellmeister des Lichtspieltheaters eigenverantwortlich zusammengestellt wurde (vgl. Siebert 1995, Sp. 448), waren Autorenillustrationen Verzeichnisse, die (meist romantische) Kompositionen unterschiedlichsten Bildinhalten und Affekten zuordneten. An die Stelle von aus dem klassisch-romantischen Œvre ausgesuchten Kompositionen tritt so Musik, die sich ausdrücklich auf eine filmische Bildebene bezieht und diese Bezogenheit bereits mitdenkend komponiert wurde (vgl. Sperl 2006, S. 24). Durch Originalkompositionen schließlich wurde den filmischen Szenen eine speziell für die konkrete szenische Funktion eines bestimmten Films gedachte Musik komponiert.

Diese Verfahren existierten in der Stummfilmzeit nebeneinander (vgl. Siebert 1995, Sp. 447–448). Bei der musikalischen Ausgestaltung der Filme durch Zusammenstellung von bereits existierenden musikalischen Werken wurde einerseits auf zeitgenössische Unterhaltungsmusik, andererseits auch auf Werke der »Kunstmusik« zurückgegriffen. Da auch die frühen Projektionen eher auf ein möglichst großes Publikum als auf einen kleinen Kreis von kunstbeflissenem Bürgertum ausgerichtet waren, entsprach die verwendete Musik eher den etablierten Stilen, die sich bereits in der Wahrnehmung der breiten Masse durchgesetzt hatten. Bei der Kunstmusik war dies zu einem großen Teil der spätromantische Stil. Dabei spielte wohl neben dem Umstand, dass diese verwendete Musik teilweise bereits geläufig war, eine Rolle, dass die Urheber der Musikstücke häufig etablierte Komponisten waren und

dementsprechend der klingende Komponistenname der Filmvorführung eine positive Aura verlieh.

Verleger erkannten den Bedarf und stellten aus ihren Verlagskatalogen Anthologien zusammen, die Musikstücke nach Handlungs- und Stimmungsmustern sortiert auflisteten und so einerseits die Arbeit der Zusammenstellung der Musik erleichtern und andererseits dafür sorgen sollten, dass ihre verlegte Musik für Filme gewinnbringend verwendet wurde. Ernö Rapées Sammlung *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* aus dem Jahr 1924 beinhaltet unter dem gleichen Stichwort Werke von Mendelssohn, Brahms und Chopin neben wenig bekannten amerikanischen Komponisten (vgl. Siebert 1995, Sp. 448–449). Zwar ereignete sich praktisch zur selben Zeit die zweite Wiener Schule und mit ihr die Entwicklung der Neuen Musik – diese hat das breite Publikum, das die Lichtspielhäuser erreichen wollten, jedoch nie erreicht (vgl. Emons und de la Motte-Haber 1980, S. 79). In diesen traf nun Musik, die häufig dem ästhetischen Ideal einer autonomen Musik folgend komponiert wurde, auf den Film. Somit wurde ein außermusikalischer Kontext hergestellt, der eigentlich nicht intendiert war. Dem jungen Medium Film wurden auf diese Weise erste ästhetische Konventionen eingeschrieben, die sich aus den ästhetischen Prämissen und den gesellschaftlichen sowie technischen Gegebenheiten seiner Entstehungszeit ableiteten. Es entstand daher früh eine Verbindung von ursprünglich autonomer Musik anerkannter Komponisten mit dem Film sowie eine gewisse »ästhetische Gewohnheit« oder Konvention für das neue Medium. Wenngleich im Laufe der 1920er Jahre einige »Komponisten der Kunstmusik, die weniger durch stilistische oder ästhetische Gemeinsamkeiten als vielmehr durch ein kritisches Verhältnis zum musikalischen Autonomieprinzip verbunden waren« (Siebert 1995, Sp. 452), originale Kompositionen beisteuerten, waren es doch meist weniger anerkannte Komponisten, die Originalkompositionen für Stumm- und den frühen Tonfilm verfassten.[5] Diese Umstände mögen sowohl bei wissenschaftlichen Analysen als auch bei eher allgemeinen Betrachtungen von Originalkompositionen für den Film zu der Tendenz beigetragen haben, eher nach den Kriterien der Musik der »Meister« und damit nach jenen der vormals absoluten Musik und weniger im Kontext des Bildes vorzugehen.

**Frühe ästhetische Strategien von Regisseuren und Musikern**

Von Praktikern jedoch wurde die Verbindung von Klang und Bild bereits in der Frühzeit des Tonfilms in künstlerische Konzepte überführt. Bezeichnenderweise in Ländern wie Russland, die nicht so stark von der Idee der absoluten Musik geprägt waren wie der deutschsprachige Raum, entwickelte sich eine produktive Tonfilm-Avantgarde, die sich auch intensiv mit den möglichen Relationen von Musik und Bildebene auseinandersetzte.

5 Ausnahmen bildeten weiterhin Camille Saint-Saens (Charles Le Bargy, André Calmettes, *L'Assicination du Duc de Guise*, 1907), Erik Satie (René Clair, *Entr'acte*, 1924), Darius Milhaud (Marcel L'Herbiers, *L'Inhumaine*, 1925), Arthur Honegger (Abel Gances, *La Roue*, 1922) oder Dmitri *Schostakowitsch (Leonid Trauberg, Das Neue Babylon, 1928) (vgl. Schlegel 2008, S. 510–511).*

Sergej Eisenstein, Vsevolod Pudovin und Gregorij Aleksandrov beispielsweise forderten in ihrem Manifest *Die Zukunft des Tonfilms* (1928) einen kontrapunktischen Bezug der Tonebene zur Bildebene, da sich die junge Kunstform nur auf diese Weise weiterentwickeln könne. Eisenstein arbeitete im Jahre 1938 gemeinsam mit Sergej Prokofiev eine detaillierte Bild-Ton-Komposition aus und entwickelte in diesem Zuge das Konzept der kontrapunktischen Bild-Ton-Bezüge weiter (vgl. Schlegel 2008, S. 517–518). Der Begriff des Kontrapunkts kann in diesem Zusammenhang nicht derart interpretiert werden, dass sich Bild- und Tonebene bloß voneinander absetzen. Denn es liegt dem Konzept des Kontrapunkts zugrunde, dass dieser sich immer auf etwas beziehen muss, zu dem er sich konträr verhält. Durch diesen Bezug ist bei einem kontrapunktischen Umgang mit Bild und Ton ein audiovisuelles Gewebe intendiert. Es ist augenscheinlich, dass diese ästhetische Zielsetzung, die bereits in der Frühzeit des Tonfilms entwickelt wurde, eine von der Bildebene losgelöste Betrachtung der Musik nicht zulässt. Bedeutsam ist in Sergej Eisensteins Theorien auch der Wille zur »Orchestrierung« und Musikalisierung von Originalgeräuschen des Films. Dabei werden zunächst im Stummfilm Klänge der visuellen Szenerie durch Orchestrierung musikalisch erzeugt und so Bild- und Musikrhythmus unmittelbar eng geführt. Diese Praxis verbindet später die mit der Einführung des Tonfilms unbestreitbare Klanglichkeit der Bildebene konzeptionell eng mit der Musik, indem Musik aus Klang resultiert (vgl. Schlegel 2008, S. 516–517). Michail Chechanovkij hingegen suchte in Animations- und Experimentalfilmen nach neuen ästhetischen Bild-Ton-Bezügen. So übersetzte er in seinem Film *Pacific 231. Ein symphonisches Poem über Arthur Honeggers Lokomotive, ausgeführt vom Symphonischen Orchester unter Leitung des Sofil-Dirigenten A. V. Gauk* (1931) Arthur Honeggers Musik durch Rhythmik und Überblendungen ins Bildliche (vgl. Schlegel 2008, S. 531).

Gleichzeitig wurde die amerikanische Filmmusik stark durch Auswanderer aus dem deutschsprachigen Kulturkreis geprägt. Die beiden einflussreichen Komponisten Erich Wolfgang Korngold und Max Steiner waren zuvor in Europa erfolgreiche Opernkomponisten gewesen und brachten die ästhetischen Ideale der europäischen spätromantischen Musik an ihre neue Wirkungsstätte Hollywood mit. Ihr Renomé als Vertreter der Kunstmusik sowie ihre Beteiligung an erfolgreichen Filmen[6] großer Studios führte dazu, dass ihr spätromantischer Stil geradezu zum Synonym für die Filmmusik großer Hollywoodfilme wurde, und man vom Hollywood-Sound zu sprechen begann. Die Konventionen waren durch Steiner und Korngold unmittelbar aus der klassisch-romantischen Musik Mitteleuropas abgeleitet. Da diese Musik der klassisch-romantischen Musik so nahestand, konnte es nicht ausbleiben, dass sie auch an deren Idealen und damit an den Kriterien der autonomen Musik gemessen wurde. Insbesondere Erich Wolfgang Korngold selbst wollte nicht zwischen seinem »ernsten« Musikschaffen und seiner Anstellung bei Warner Brothers trennen. Er wollte für den Film gleichwertig wie für seine Opern im spätromantischen Stil kom-

6 Erich Wolfgang Korngold erhielt für die Musik zu den Filmen *Anthony Adverse* (1937) und *The Adventures of Robin Hood* (1939) den Oscar für die beste Filmmusik. Max Steiner war insgesamt 21 Mal für den Oskar nominiert und erhielt ihn für *The Informer* (1936), *Now, Voyager* (1943) sowie *Since you went away* (1945).

ponieren (vgl. Emons und de la Motte-Haber 1980, S. 87). Dies förderte die Analyse des von ihm mitgeprägten Stils der Filmmusik nach Kriterien der Kunstmusik.

Als der Kulturtransfer nach dem Zweiten Weltkrieg aufgrund allgemeiner politischer und hegemonialer Veränderungen den umgekehrten Weg nahm und Hollywoods Filmästhetik den deutschsprachigen Raum stark beeinflusste, gelangte die Filmmusik im klassisch-romantischen Stil wieder verstärkt in den Kontext ihrer ursprünglichen autonomen Ästhetik. Im kulturellen Gedächtnis Europas waren die ästhetischen Prämissen stärker als in den Vereinigten Staaten präsent, da diese ja einerseits hier ihren Ursprung hatten und nachwirkten sowie andererseits die klassisch-romantische Musik, auf die sie sich bezogen, in der Massenkultur eine weitere Verbreitung gefunden hatte.[7]

**Die Ausweitung des Begriffs der Montage auf das Verhältnis von Ton und Bild**

Die Interpretation des Films als Oper durch Steiner und Korngold führte dazu, dass sie die Musik narrativ unter Verwendung von Leitmotiven ausgestalteten. Die Funktion der Musik ist hierbei, die emotionale Handlung mitzuerzählen. Einen ganz anderen Weg gingen Regisseure wie Sergej Eisenstein, welche die *Montage* als das zentrale formgebende Element des Mediums Film sahen. Sie argumentierten, dass auch die Gestaltung der Relation von Musik und Bild diesem Verfahren folgen müsse. Theodor W. Adorno verfasste *Komposition für den Film* gemeinsam mit Hanns Eisler im Jahr 1944 im amerikanischen Exil. Die beiden Autoren beziehen sich in ihren Ausführungen zur Montage auf Eisenstein (1976, S. 71) und erteilen Anweisungen, wie das neue Medium Film richtig zu verwenden sei. Diese Anweisungen werden aus der Benennung und (fast ausnahmslos negativen) Beurteilung der zu jener Zeit bestehenden filmmusikalischen Praktiken abgeleitet. Adorno und Eisler argumentieren, dass die Montagetechnik als spezifisch filmisches Verfahren auch auf die Relation von Bild und Musik anzuwenden sei.

Zunächst stellen die Autoren fest, dass eine Verbindung von Musik und Bild, die sich in unmittelbaren Bezugnahmen manifestieren würde, nicht erwünscht sei. Insbesondere lehnen Adorno und Eisler bei der Anlage der Verhältnisse von Ton und Bild abstrakte Relationen von auditiver und visueller Ebene, welche bei geplanter Anlage zu einer Art audiovisuellen Kontrapunktik führen könnten, ab:

Bedenklicher noch sind Spekulationen, die aus der abstrakten Beschaffenheit der Medien als solcher, etwa der wahrnehmungspsychologischen Relation optischer und phonetischer Gegebenheiten irgendwelche Gesetze herauszuspinnen suchen. Bestenfalls kommen dabei theoretische Seitenstücke zum abstrakten Film, dessen ornamental-kunstgewerbliches Wesen als umschlagende Konsequenz der Sachlichkeit evident ist, zustande, wahrscheinlicher sektiererische Versuche nach Art der sogenannten Farbtonmusik und ähnlicher Unternehmungen, die fixe Ideen für Avantgardismus halten. Ausgedachte Spielregeln für Kaleidoskope sind keine Kriterien für Kunst. (Adorno und Eisler 1976, S. 66)

7 Wie bereits erwähnt, spielte dafür auch eine Rolle, dass die zeitgenössische Neue Musik kein breites Publikum erreichte.

Statt die auditiven und visuellen Elemente des Films als Teile eines gemeinsamen Materials zu sehen, gehen Adorno und Eisler von zwei Arten von Material aus, dem musikalischen und dem bildlichen, die nicht miteinander in Beziehung treten könnten. Sie greifen hiermit indirekt Alexander Lászlós Idee der Farbenlichtmusik (1925) oder Oskar Fischingers Visualisierungen zu musikalischen Werken des klassisch-romantischen Stils an (beispielsweise *An Optical Poem*, 1937), die jeweils auf eine starke audiovisuelle Verbindung abzielen.

Diese Herabsetzung der audiovisuellen Verbindungen bereitet die zweite Forderung vor. Diese besagt, dass Musik und Bild vielmehr durch Montage arrangiert werden sollten. Indem Aufnahmen mit verschiedenen zeitlichen und räumlichen Kontexten miteinander verbunden werden, bildet die Montage das elementare technische Verfahren des Films. Es werden dabei zwei Bilder so zusammengestellt, dass daraus etwas neues Drittes entsteht. Im Verfahren der künstlerischen Montage wird ein in sich konsistenter Zusammenhang des Materials nicht angestrebt (vgl. Schnell 2000, S. 53–54). Unter den Regisseuren, die sich an der Entfaltung einer Theorie der filmischen Montage beteiligten, sind die Ideen Sergej Eisensteins die einflussreichsten (vgl. ebd., S. 69). Montage bedeutet aber, von Eisenstein abweichend, bei Adorno und Eisler auch, dass Musik und Bild letztendlich unverändert nebeneinander bestehen bleiben. Musik ist ein autonomer Teil des Ganzen. Die Bedingungen ihrer Ästhetik lassen sich dementsprechend aus ihr selbst ableiten und stehen nicht im Kontext der Bildebene. Somit ist sie nichts als sich selbst verpflichtet. Die Musik ist, wie im Eingangszitat bereits erkenntlich, »doch nie bestimmt mit Rücksicht auf einen Gegenstand außerhalb ihrer selbst« (Adorno und Eisler 1976, S. 71). Eine solche Feststellung verbietet Adorno und Eisler offensichtlich an eine Verwebung von Musik und Bild zu denken, die einen musikalischen Anteil erfordert, der sich eng auf die Bildebene bezieht. Die Idealisierung der Montagetechnik erlaubt es Adorno und Eisler andererseits, für Musik im Film die Unabhängigkeit von außermusikalischen Einflüssen zu fordern.

Dass diese theoretische Forderung nach einer eigenständigen Filmmusik, deren Ästhetik musikimmanenten Kriterien entspringt, durchaus auch in der Praxis ernst gemeint war, zeigt der Umstand, dass die gesamte Instrumentalmusik Hanns Eislers aus den 1930er Jahren (außer die *Kleine Symphonie*) aus seiner Filmmusik hervorgegangen ist. Dies war möglich, weil Eisler seine Filmmusik in ganzen Sätzen komponierte und so von Anfang an intendierte, die funktionale (bei Eisler »angewandte«) Musik »in den Rang der autonomen« Musik zu überführen (Emons und de la Motte-Haber 1980, S. 105). Es bestehen bei der Formulierung der Forderung nach der Montage selbstverständlich völlig andere ästhetische Prämissen als bei der Formulierung der Idee der absoluten Musik durch Theoretiker des 19. Jahrhunderts. Doch obwohl die Argumentation aus einer völlig anderen Richtung kommt und sich eigentlich konkret gegen die klassisch-romantische Musik, die sich als Hollywood-Sound im amerikanischen Film etabliert hatte, richtet, bestärkt sie die Idee,

die der klassisch-romantischen Musik eingeschrieben ist: den musikalischen Autonomiegedanken.[8]

Drittens beziehen Adorno und Eisler (1976) gegen den von Leitmotiven und emotionsvermittelnder Funktion geprägten Hollywood-Sound Stellung, denn »der nicht montierte Tonfilm wäre kaum etwas Besseres als der Ausverkauf der Idee Richard Wagners, dessen Werk schon im Original zerfällt« (S. 73). Eine solche emotionale Beziehung von narrativer Bildebene und Musik wird demnach ebenfalls ausgeschlossen. Revuefilme hingegen werden als diejenigen Filme hervorgehoben, die dem »Ideal der Montage am nächsten kommen und in denen darum die Musik am präzisesten ihre Funktion erfüllt« (S. 74). Sie bezögen sich auf die unterbrechenden Bühnenmusiken der Dramen oder Gesangseinlagen in Lustspielen und wären von dem Vorwurf freizusprechen, einer falschen Einheit der Medien (Musik wird hier von Adorno und Eisler ebenfalls als Medium verstanden) dienen zu wollen. Diese Musik sei vielmehr gerade als Fremdes anregend eingetreten, indem sie den dramatischen Zusammenhang unterbrochen und darum »am präzisesten ihre Funktion erfüllt« (S. 74) hat.

Viertens dient die konstatierte Entfremdung in der Gesellschaft Adorno und Eisler als Legitimation und Argument für die von ihnen bevorzugte Montagetechnik:

> Die Fremdheit der Medien [hier werden Musik und Film als Medium bezeichnet, A. P.] sagt die Wahrheit über eine sich selbst entfremdete Gesellschaft. Darum ist sie der Möglichkeit nach ein legitimes Ausdrucksmittel, nicht eine bedauerliche Unzulänglichkeit, über die man sich schlecht und recht hinweghelfen muss. Das ist vielleicht der Grund, warum so viele leichte, bloß unterhaltende und gegenüber den prätentiösen Standards der Industrie niveaulose Filme soviel stichhaltiger erscheinen als alles, was im Film mit autonomer Kunst liebäugelt. (1976, S. 73–74)

Die Filmmusik sollte außermusikalischen Einflüssen entzogen sein. Diese sind vor allem gesellschaftliche und ökonomische.[9] Theodor W. Adorno veröffentlichte im Jahr 1944, dem Jahr der Erstveröffentlichung von *Komposition für den Film*, außerdem gemeinsam mit Max Horkheimer das Transkript des gemeinsamen Werks *Dialektik der Aufklärung*, welches zunächst unter dem Titel *Philosophische Fragmente* erschien. Hier führt Adorno aus, dass die Kunst als Teil der Populärkultur zum Konformismus tendiere. Dies lasse sich am Medium Film exemplarisch beobachten. Die affirmative Funktion der Kulturindustrie bezeichnet den Unterschied zum authentischen Kunstwerk und resultiert in einem Warencharakter der Kunst (vgl. Müller-Doohm 2005, S. 132–133). Adorno und Eisler (1976) fordern in *Komposition für den Film* eine »Fremdheit der Medien« (S. 74), die sich dem Affirmativen verweigert und als authentische Kunst in ihrer Form die entfremdete Gesellschaft widerspiegelt. Diese Fremdheit der Medien *Musik* und *Bild* solle selbstverständlich durch die Tech-

8 Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass Eisler hier indirekt für eine eigenständige Musik argumentiert, obwohl er – wohl auch aus politischen Gründen – die Idee der absoluten Musik als bürgerliches Konstrukt ablehnt.

9 »Die Herrschaft des *show business* hat jene Autonomie der Gestaltung ausgeschlossen, in der allein die Beziehung zwischen Form und Inhalt fruchtbar sich hätte entfalten können, auf die konkrete Ästhetik notwendig sich bezieht« (Adorno und Eisler 1976, S. 64).

nik der Montage von beiden erreicht werden, bei der die Musik in ihrem Umgang mit dem Material eigenständig bleibe.

**Medien- statt Musikästhetik**

Die Musikwissenschaften waren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vielfach an »Kunstmusik« und damit an althergebrachten Kriterien und Konventionen der Musikästhetik orientiert. Die Ausbildung einer spezifischen Medienästhetik und die Emanzipation popkultureller Ästhetiken brachten eine Abkehr von (musikwissenschaftlich-)strukturalistischen Erklärungsmodellen und eine zunehmende Hinwendung zur Rezeptionsseite. Wahrnehmungspsychologische Erkenntnisse wurden berücksichtigt, sowie verstärkt von einer ganzheitlichen audiovisuellen Filmwahrnehmung ausgegangen. Die klassische Filmästhetik wurde so Mitte der 1960er Jahre unter anderem auch um semiologische und kybernetische Modelle erweitert (vgl. Siebert 1995, Sp. 468). Eigenschaften wie zeichenhafte Verweise des verwendeten Materials oder immersive Qualitäten wurden als ästhetische Eigenschaften emanzipiert. Dabei spielt insbesondere die Verbindung von Bild und Musik eine bedeutende Rolle.

Eine unverzichtbare Vorraussetzung für ein gelungenes Filmerlebnis sieht beispielsweise Klaus-Ernst Behne (1987) darin, dass der artifizielle Charakter der Verbindung von Musik und Bild den ZuschauerInnen nicht bewusst wird. Dies sei häufig gleichbedeutend mit einer ganzheitlichen Wahrnehmung, bei der die Einzelteile, also auch die Musik, nicht mehr als eigenständiges Element gesehen würden. Filmmusik wird überhaupt nur sporadisch wahrgenommen. Behne unterscheidet drei Zustände der bewussten Wahrnehmung der filmischen Bestandteile Musik und Bild:

> (1) Musik und Bild werden beide bewusst wahrgenommen und erscheinen nicht als zusammengehörig.
>
> (2) Musik und Bild werden bewusst wahrgenommen, sie erscheinen als zueinander passend, jedoch dominiert eines der beiden Elemente das andere.
>
> (3) Musik und Bild werden bewusst wahrgenommen, die Einheit von Musik und Bild ist so stark, dass die Wahrnehmung als nur auf den Film bezogen wahrgenommen wird. Die Musik tritt dabei als einzelner Bestandteil des Gesamterlebnisses nicht oder kaum ins Bewusstsein.

Im Kontext von Punkt (3) ist die Ansicht mancher Filmschaffender zu sehen, dass gute Filmmusik im Film nicht zu hören sei (vgl. Behne 1987, S. 8–9). Adorno und Eisler (1976) hingegen konstatierten noch, dass die Grundlage »dieses Vorurteils die einigermaßen vage Vorstellung [ist], daß der Film als eine organisierte Einheit der Musik eine veränderte Funktion, nämlich einzig die dienende, zuweise« (S. 16).[10] Sie sehen die Situation, in der die Musik nicht bewusst als Einzelteil des Films

10 Sie konstatieren weiter, dass eine Musik, die nicht als eigenständig wahrgenommen wird (und so eventuell nicht bewusst gehört wird) schlichtweg Banalität bedeute (Adorno und Eisler 1976, S. 20).

wahrgenommen wird, nicht als einen Moment, in dem die Verschränkung der Bestandteile des audiovisuellen Gesamtkunstwerks Film besonders gelungen ist, sondern konstatieren eine Art der Diskriminierung der Musik durch die Erzählebene – die Musik wird »wie ein Außenseiter geduldet, auf den man irgendwie nicht verzichten kann« (ebd.) – also eine genau konträre Position zu neueren Sichtweisen.

Die Vorstellung einer (Film-)Musik, die frei von außermusikalischen Einflüssen der Bildebene sei, ist durch die Erkenntnisse der Musik- und Medienwissenschaften im 20. Jahrhundert widerlegt worden. Der Großteil der professionell tätigen FilmkomponistInnen kann heute fast alle musikalischen Stile und Produktionsarten bedienen (vgl. Weidinger 2006, S. 29) und gleichsam die musikalische Form der Musik an den dramatischen Entwicklungen der Handlung entwickeln. Es tritt dabei in der Regel der Fall ein, dass die visuelle Ebene die Form der Musik bestimmt, ähnlich wie dies das Gedicht durch den Text tut, den KomponistInnen zu einem Lied auskomponieren (vgl. Prendergast 1992, S. 227). Und gleichgültig, nach welcher Weise Bild und Musik zueinander montiert oder miteinander verwoben werden – der Einfluss auf die Musik entsteht in der Praxis mindestens ebenso sehr durch die konkrete künstlerische Situation der Filmproduktion wie durch den Kontext des Bildes. Durch die Zusammenarbeit von Personen, die in verschiedensten künstlerischen Bereichen tätig sind, entstehen Erwartungshaltungen, Hierarchien, bestehen höchstindividuelle Vorerfahrungen, ökonomische Bedingungen, Zeitdruck etc. Diese Begleiterscheinungen sind weder für die »unabhängigste« Indie-Produktion noch für den Mainstream-Hollywood-Film zu leugnen, sie begleiten und beeinflussen alle künstlerischen Bereiche der Filmproduktion. Man kann diese Rahmenbedingungen einer *Kulturindustrie* mit Adorno als kunstfeindlich kritisieren, würde aber damit einerseits die heutigen gesellschaftlichen Bedingungen der Kunst, andererseits die zu allen Zeiten bestehenden Einflüsse durch Rahmenbedingungen verleugnen. Da die autonome Musik nach einem solchen erweiterten Verständnis nicht existiert, scheinen insbesondere Fragestellungen, die sich neben den Beziehungen von Musik und Bild mit den Auswirkungen der Rahmenbedingungen auf die Gestaltung von Musik sowie der Relation von Musik und Bild im Film beschäftigen, gewinnbringend.

**Interpretation**

Die lange dominierende Auffassung, dass die sogenannte absolute Musik nach ästhetischen Kriterien höher zu bewerten sei als funktionale Musik, trug dazu bei, dass die Filmmusik mit ihren außermusikalischen Funktionen, indem sie nach den Kriterien, die durch jene der autonomen Musik beeinflusst waren, analysiert und beurteilt wurde, einerseits geringgeschätzt wurde, andererseits somit viele Aspekte ihrer Ästhetik gar nicht beobachtet werden konnten. So wurde manchmal an der Musik in ihrem filmischen Kontext vorbeigeforscht.

Es wurde versucht, einige Entwicklungen aufzuzeigen, die zu der Tendenz beigetragen haben, im 20. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum Filmmusik unabhängig von der Bildebene zu betrachten:

(1) Die Verwendung von vormals autonom gedachter klassisch-romantischer Musik im frühen Film sowie die Etablierung dieses Stils als Filmmusikstereotyp durch Komponisten der Kunstmusik führte zur Entwicklung erster Konventionen, die Verweise auf das Ideal der absoluten Musik beinhalteten. Dies legte nahe, an die Filmmusik die gleichen ästhetischen Kriterien anzulegen wie an absolute Musik.

(2) Durch die Tätigkeit anerkannter europäischer Komponisten der Kunstmusik in Hollywood entstand die Tendenz, auch ihre Filmmusik im klassisch-romantischen Stil als eigenständige Kunstwerke zu betrachten bzw. sie mit ihrer früheren Musik zu vergleichen. Durch die allgemeine kulturelle Hegemonialstellung des anglo-amerikanischen Kulturraums und den umgekehrten Kulturtransfer nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der klassisch-romantische Stil in den deutschsprachigen Raum rückgeführt und gelangte so erneut in den Einflussbereich tradierter Vorstellungen des Autonomiegedankens der Musik.

(3) Einflussreich waren normative Beiträge zur Ästhetik, die durch den Rekurs auf eine Montagetechnik von Musik und Bild musikimmanente Kriterien für eine Ästhetik der Filmmusik betonten. Insbesondere die Sichtweisen von einflussreichen Theoretikern und Praktikern wie Theodor W. Adorno und Hanns Eisler wurden in der Folge ihrer Veröffentlichung stark rezipiert und repliziert. Da diese Sichtweisen auf einem einseitigen Verständnis von Filmmusik als einer Musik, die den musikalischen Autonomiegedanken bestätigt, beruhen, begünstigten sie in den Musikwissenschaften Missverständnisse über Struktur und Funktion von Filmmusik.

(4) Ästhetische Konzepte über Bild-Ton-Relationen von Experimentalfilmern wurden im deutschen Sprachraum weniger (positiv) rezipiert, da sie einerseits von einflussreichen Persönlichkeiten diskreditiert wurden (beispielsweise László und Fischinger durch Adorno). Andererseits waren bestimmte Ideen durch allgemeine politisch-hegemoniale Prozesse weniger zugänglich oder populär (beispielsweise die russische Film-Avantgarde) bzw. weniger MusikwissenschaftlerInnen bekannt als Film- und MedienwissenschafterInnen, da sie von Regisseuren und nicht von Komponisten vertreten wurden.

Eine Filmmusik jedenfalls, die in ihren Funktionen innerhalb des audiovisuellen Werks *Film* eng mit der Bildebene verwoben ist und die diese Verbindung auch in ihrer Gestalt abbildet, kann nicht nach den ästhetischen Kriterien autonomer Musik betrachtet werden. Solche Betrachtungen sind durch die in der Rezeption von Filmen unvermeidbaren außermusikalischen Bezüge der Musik zur Bildebene per definitionem unmöglich. Ein »Stand des Materials«, wie Adorno ihn für die Neue Musik festlegte, existiert für die Filmmusik nicht. Wenn sich kompositorische Verfahren verändern, dann nicht aus aktuellem, musikalischem Bewusstsein, sondern aus dem

Drang, filmspezifisch und nicht musikimmanent zu denken (vgl. Emons und de la Motte-Haber 1980, S. 109–110). Die Konsequenz muss demnach die Einsicht sein, dass Filmmusik als rein klingendes Werk nicht existiert, sondern durch die ihr innewohnende Bezogenheit auf die Bildebene für sich allein gesehen stets Fragment eines audiovisuellen Werkes ist. Die lange präsente Meinung, dass Analysen von Filmmusik den ästhetischen Prämissen der Idee einer autonomen Musik folgen könnten, muss abgelehnt werden.

Doch auch heute noch gibt es Strömungen, die nicht etwa von wissenschaftlicher Seite – also quasi von außen – in die Filmmusik gelegt werden, sondern die vielmehr in der Praxis selbst eine losgelöste Wahrnehmung der Musik fördern: einerseits gibt es seit langer Zeit Bestrebungen der Filmindustrie, in ihrer Rolle als kommerzielle Unternehmung, Musik durch von Film getrennte Soundtracks zu verwerten. Andererseits ist unter Filmkomponisten immer noch der starke Wunsch beobachtbar, die eigene Filmmusik auch im Konzertsaal erklingen zu lassen. Wenn man jedoch von Film als einem audiovisuellen Gesamtkunstwerk ausgeht: Welchen Sinn würde es konsequenterweise machen, Filmmusik konzertant aufzuführen oder auf eine CD zu pressen?[11]

**Literaturverzeichnis**

Abegg, Werner (1974). *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

Adorno, Theodor W. und Eisler, Hanns (1976). *Komposition für den Film.* (Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften 15). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Behne, Klaus-Ernst (1987). »An Stelle eines Vorwortes: Zur besonderen Situation des filmischen Erlebens.« In ders. (Hrsg.), *film-musik-video oder die Konkurrenz von Auge und Ohr.* (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft 12). Regensburg: Gustav Bosse Verlag, S. 7–11.

Bullerjahn, Claudia (2001). *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik.* (Forum Musikpädagogik 43; Reihe Wißner-Lehrbuch Bd. 5). Augsburg: Wißner.

Bullerjahn, Claudia (2008). »Musik und Bild.« In Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hrsg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch.* Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 205–222.

Dahlhaus, Carl (1987). *Die Idee der absoluten Musik.* Kassel: Bärenreiter.

Emons, Hans und de la Motte-Haber, Helga (1980). *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung.* München: Carl Hanser Verlag.

11 »Gravierender ist allerdings die Tatsache, daß sich Filmkomponisten insbesondere in Europa immer noch Rechtfertigungszwängen bezüglich ihres künstlerischen Status ausgesetzt glauben, anstatt sich selbstbewußt einzugestehen, daß es sich in vielen Fällen selbstverständlich eher um gutes Kunsthandwerk und einen von vielen Bestandteilen des Films handelt, die zusammen ein untrennbares popkulturelles Ganzes ergeben« (Bullerjahn, 2001, S. 297).

Henck, Herbert (2000). »Musik – Offenbarung der Weltordnung. Josef Matthias Hauers ›Harmonie der Sphären‹«. In Rolf W. Stoll (Hrsg.), *Neue Zeitschrift für Musik* 161/6 (Thema: »Kosmos«). Mainz: Schott Musik International, S. 20–23. [http://www.herbert-henck.de/Internettexte/Hauer/hauer.html, 22.02.2012]

Jewanski, Jörg (1995). »Farbe-Ton-Beziehung« In Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume* (2. Auflage, Bd. 3). Kassel: Bärenreiter, Sp. 345–371.

Kloppenburg, Josef (2000). »Filmmusik. Stil – Technik – Verfahren – Funktion.« In Josef Kloppenburg (Hrsg.), *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen.* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 11). Laaber: Laaber-Verlag, S. 21–56.

Massow, Albrecht von (1995). »Absolute Musik.« In Heinrich Eggebrecht (Hrsg.) *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert.* Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 13–29.

Merten, Jessica (2001). *Semantische Beschriftung im Film durch autonome Musik. Eine funktionale Analyse ausgewählter Themen.* Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück.

Müller-Doohm, Stefan (2005). »Kulturindustrie.« In Berd Stiegler und Alexander Roesler (Hrsg.), *Grundbegriffe der Medientheorie*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 132–136.

Prendergast Roy M. (1992). *Film Music. A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films.* (2. Auflage). London: W. W. Norton & Company.

Schlegel, Hans-Joachim (2008). »Von visuellen Tönen zu audiovisueller Kontrapunktik. Tonkonzepte und -experimente der sowjetischen Filmavantgarde«. In Petra Maria Meyer (Hrsg.), *acoustic turn*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 509–539.

Schnell, Ralf (2000). *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.

Seidel, Wilhelm (1994). »Absolute Musik.« In Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume* (2. Auflage, Bd. 1). Kassel: Bärenreiter, Sp. 15–24.

Siebert, Ulrich E. (1995). »Filmmusik.« In Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume* (2. Auflage, Bd. 3). Kassel: Bärenreiter, Sp. 446–474.

Sperl, Stephan (2006). *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks.* Würzburg: Verlag Könighausen & Neumann.

Strauß, Dietmar (1990). *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst* (Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe). Mainz: Schott.

Weidinger, Andreas (2006). *Filmmusik*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbh.

**Abstract**

The notion that film music has to meet criteria derived from autonomous music and thus is independent from visual parts of films has been established in parts of musicology and popular belief in the 20th century. This article deals with the question which circumstances helped to promote this notion. It will be shown that normative contributions that, by referring to principles of montage of image and music, emphasized the importance of music's immanent meaning for the aesthetics of film music have been largely influential on the discourse on the functionality of film music. Especially the positions of considerable theorists like Theodor W. Adorno and Hanns Eisler, which at the same time devalued concepts proposed by experimental film directors that promoted tight relations between image and music, were widely adapted and replicated in German-speaking areas. By indirectly asking for a music that is autonomous from images, these views seemed to affirm conventions which had been established early: the application of formerly autonomous classical-romantic music to early movies and the later work of established composers in the film industry suggested applying similar autonomous principles on the analysis of film music as in absolute music. In this way, aesthetic ideas that root in the 19th century were transferred to the new medium.